

Estudios sobre el folclore musical argentino

Diego Madoery

Estudios sobre el folclore musical argentino¹

Este artículo aborda el estado de la cuestión de los estudios sobre el folclore musical de la Argentina mediante un análisis histórico de las conceptualizaciones del término y algunas de sus consecuencias en la musicología local. En nuestro país como en Latinoamérica, la polisemia sobre la expresión “folclore” permanece vigente, al menos en ámbitos académicos.

El eje que recorre el presente trabajo es el problema de la separación entre los bienes culturales que fueron categorizados como “folclóricos” –a partir de las diversas teorías que fundamentaron los estudios– y la música que se insertó en los nuevos medios de comunicación. Intento mostrar que esta disociación de prácticas y músicas fue una de las razones de la carencia de estudios musicológicos sobre aquellos que optaron por diversas trayectorias de profesionalización y el ingreso a los medios masivos. Asimismo, incluyo algunas consideraciones sobre el concepto “folclore profesional” que ya he tratado en trabajos anteriores y finalmente, expongo brevemente algunos estudios sobre los géneros musicales y la historia de estas músicas en más de un siglo de producciones.

Palabras clave: folclore musical argentino, estado del arte, folclore profesional, géneros, historia.

Studies on the Argentine Musical Folklore

This article approaches the state of the question of the studies on the musical folklore of Argentina through a historical analysis of the conceptualizations of the term and some of its consequences in the local music. In both our country and Latin America the polysemy over the term ‘folklore’ remains valid, at least in academic circles.

The axis that traverses this work is the issue of the separation between cultural goods that were categorized as ‘folkloric’ –from the various theories that founded the studies– and the music that was inserted in the mass media. I try to show that this dissociation of practices and music was one of the reasons for the lack of musical studies on the musicians who chose diverse trajectory of professionalization and to join on the mass media.

I also include some considerations on the concept of “professional folklore” that has already dealt with in previous works and finally, I briefly present some studies on the genres of folklore and the history of these musics in more than a century of productions.

Keywords: argentine folk music, state of art, professional folklore, genres, history.

¹ Esta presentación no pretende abarcar la amplia gama de estudios sobre el folclore. El énfasis se ubica en los textos que tuvieron incidencia en el folclore musical.

Introducción

Entre los meses de febrero y mayo de 1905, el científico Robert Lehmann-Nitsche registró en cilindros de cera a un grupo de músicos populares de la zona de La Plata, anticipándose a las próximas grabaciones de carácter comercial y a los registros de los folclorólogos² como Carlos Vega e Isabel Arezt. El destino de los manuscritos y grabaciones de Lehmann-Nitsche, el Museo de Etnología de Berlín, parecería haber sido uno de los motivos de su opacidad dentro del campo de los estudios del folclore³ en nuestro país. Sin embargo, a partir del año 2005, Miguel A. García y Gloria B. Chicote comenzaron a presentar algunos avances de una investigación sobre este corpus que condensaron en el libro *Voces de tinta*⁴, publicado en el año 2008. Me interesa resaltar algunas cuestiones mencionadas por los autores que servirán para analizar los problemas terminológicos sobre este campo de estudio.

El manuscrito que reunió los textos de las grabaciones se tituló *Folklore Argentino 1905*, cuestión que no tendría mayor importancia si no fuera porque estaba denominando un amplio espectro de prácticas musicales tales como aquellas que indican el autor junto a otras consideradas anónimas y ejecutadas por “cantores [...] conocidos como “payadores”, que ejercen su trabajo muy profesionalmente. Por ejemplo, a algunos de ellos se los contrata para alegrar el ánimo de la masa votante durante las asambleas políticas”⁵.

De este modo, Lehmann-Nitsche, motivado por el ánimo positivista de la recolección, no tuvo objeciones para compilar textos y melodías que expresaban algunos de los rasgos del cambio de siglo: anonimato y autoría, espontaneidad y profesionalización. Este fue un momento clave para la modificación de las prácticas de los músicos cuyo perfil comenzó a configurarse de diferentes maneras⁶.

² En este artículo utilizo el término “folclorólogo” para los estudiosos del folclore provenientes de la antropología como de la primitiva musicología en Argentina.

³ En este artículo utilizaré el término “folclore” en su voz castellanizada excepto en los casos en los que los autores lo escriben con la letra “k”.

⁴ Miguel A. García y Gloria B. Chicote: *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore 1905 de Robert Lehmann-Nitsche* (La Plata: Edulp, 2008). El libro incluye un CD con dieciocho *tracks* de grabaciones de Lehmann-Nitsche. Los autores mencionan en p. 63 los escasos intentos de investigación sobre este material.

⁵ Lehmann-Nitsche: Carta enviada a Eric von Hornbostel fechada el 22 de diciembre de 1913 y conservada en el Archivo de Fonogramas de Berlín, citada en: García y Chicote: *Voces de tinta*, p. 64.

⁶ Dos ponencias recientes tratan desde diferentes perspectivas aspectos de las transformaciones producidas en el cambio de siglo y los primeros años del siglo xx: Daniela A. González: “La escena musical porteña de entresiglos: un análisis desde las teorías del «cambio musical»”, en José Ignacio Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2016) y del mismo libro digital de actas, Mariana N. Tsiftsis: “Cuestiones de autoría en grabaciones fonográfica de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del centenario (1910)”.

Entonces, ¿qué sucedió en el ámbito académico para que, unas décadas después de las grabaciones de Lehmann-Nitsche, algunas músicas fueran más propiamente folclóricas que otras?

En este artículo intentaré mostrar el estado de la cuestión de los estudios sobre el folclore musical de la Argentina mediante un análisis histórico de las conceptualizaciones del término y algunas de sus consecuencias en la musicología en Argentina. En primer lugar, introduciré algunos ejemplos sobre la interconexión de las prácticas musicales de principios del siglo XX, luego resumiré algunas de las críticas a la teoría de Carlos Vega, seguidamente expondré algunas conceptualizaciones sobre el folclore musical en Argentina originadas en este siglo y la noción de “folclore profesional” de mi autoría. Para finalizar citaré algunos textos que han abordado los rasgos musicales de los géneros de nuestro folclore y otros que han tratado la historia de este repertorio de más de un siglo de vida.

Continuando con la introducción, resta decir que el registro de Lehmann-Nitsche incluyó una mayoría de *estilos*⁷ y canciones, una menor proporción de milongas, y unas pocas cifras, huellas, zambas y gatos. La preponderancia de estos géneros no resulta extraña si se la compara con las primeras grabaciones de Carlos Gardel —uno de los pocos músicos de los cuales podemos recurrir a su obra grabada desde las primeras décadas del siglo XX⁸—.

En aquellos años, la migración de músicos a la capital del país creció en consonancia con las posibilidades que los nuevos medios de comunicación aportaban a su profesionalización. El canto a dúo acompañado de guitarras parece haberse instalado y los músicos, paulatinamente, comenzaron a optar o bien por un repertorio vinculado al tango-canción o bien por los géneros folclóricos/criollos. Salinas-Garay, Salinas-Di Giuli, Gardel-Razzano, Magaldi-Noda, Ruiz-Acuña junto a muchos otros conformaron esta escena del primer folclore profesionalizado con registros discográficos. Alguno de los integrantes de los dúos provenían de las provincias: Saúl Salinas, sanjuanino; Pedro Garay, payador de la provincia de Buenos Aires; Agustín Magaldi, santafesino; René Ruiz, tucumano. Es probable que la circulación de músicas y músicos haya sido mayor de la que habitualmente se supone⁹,

⁷ Me refiero al género folclórico. El uso de la cursiva pretende evitar la confusión con el “estilo” como las formas o maneras de comportamiento.

⁸ De acuerdo a la discografía realizada por Boris Puga, las primeras grabaciones en disco de pasta en el sello Columbia de 1912/13 del músico incluyen quince piezas: ocho estilos, una cifra, una vidalita, dos valeses y dos canciones. En la segunda camada de grabaciones, ya para el sello Odeón en el año 1917, Gardel siguió grabando casi exclusivamente géneros “criollos”. A partir de 1919 y ya en dúo, con José Razzano, la producción en estos géneros comienza a disminuir gradualmente. De todas las piezas “criollas” grabadas por este dúo resulta importante señalar la cantidad de zambas, de las cuales ninguna tiene la forma que posteriormente quedará estandarizada. En estos casos como los mencionados anteriormente caben al menos dos interpretaciones: o bien Gardel, Razzano y/o la grabadora —que incluía el género luego del título de la pieza— desconocían los rasgos de los géneros o bien todavía no existían acuerdos suficientes en la escena creciente sobre estos rasgos.

⁹ Algunas biografías de Salinas mencionan que fue él quien llevó a grabar a Gardel e incluso que le enseñó a cantar. Gardel-Razzano grabaron varias piezas del sanjuanino: “La cuyana” (tonada),

tal como explica Oscar Chamosa en su libro *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*:

Si bien hoy se tiende a pensar que la homogeneidad de las naciones modernas es resultado de políticas diseñadas a ese propósito, muchos de los intercambios interregionales que hicieron posible la unidad nacional fueron más bien espontáneos y a pequeña escala. Estos intercambios fueron posibilitados por la unificación política y comercial impulsada por las elites estatales. Pero esas mismas elites no tenían medios para controlar todo lo que ocurría bajo su autoridad¹⁰.

En el mismo libro, el autor señala que en la Encuesta Nacional de Folclore de 1921, “en la comuna rural de Aimacha en el valle Calchaquí, [...], el maestro Ramón Cano anotó dos milongas a cuyos autores él mismo reconoció: Gardel y Razzano”¹¹.

Una década antes, Chazarreta presentó por primera vez en su ciudad natal, Santiago del Estero, su Compañía de Arte Nativo con la que luego, en el mismo año de la mencionada Encuesta, conseguiría su primera presentación en el Teatro Politeama de la ciudad de Buenos Aires.

En 1920, un año antes del hito fundacional de Chazarreta, en el N° 2 de la revista *La Quena*, editada por el Conservatorio de Buenos Aires y dirigida por Alberto Williams, apareció en la sección denominada Folclore, un artículo sobre el gato escrito por su director¹². Williams, sin los estudios específicos que desarrollaron posteriormente Carlos Vega e Isabel Aretz y sin debatir los límites de “lo folclórico”, propuso una descripción musical del género que probablemente se encuentre entre las primeras, desde esta perspectiva, e incluyó una partitura de una melodía recogida y rearmonizada por él. En este artículo, el autor comienza advirtiendo sobre la pérdida de bienes culturales producto de la nueva configuración de la ciudad: “Es necesario recoger lo que queda antes que desaparezca del todo”¹³.

En 1921, el N° 7 de la revista incluyó un artículo de Lehmann-Nitsche sobre la etimología de la palabra “vidalita” y en el N° 8, en una sección denominada

“La pastora” (tonada), “Una rosa para mi rosa” (tonada), “Mi estrella” (tonada), “La senda maldita” (vals), “José Julián” (cueca), entre muchas otras. Además, interpretaron la cueca “Corazones partidos” en el Teatro San Martín para el estreno de Juan Moreira en 1915 (según relata Orlando del Greco en el sitio Todo Tango. Disponible en: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/268/Saul-Salinas/> [Última consulta 1/03/2017]).

¹⁰ Oscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), p. 57.

¹¹ Chamosa: *Breve historia...*, p. 58. Para más información sobre la Encuesta Nacional de Folclore del año 1921 se puede consultar también Oscar Chamosa: *The Argentine Folklore Movement. Sugar, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955* (Tucson: The University of Arizona Press, 2010).

¹² El primer número, del año 1919, incorporaba esta sección con un artículo escrito por María del Pilar Martínez Reguer referido a los instrumentos de la cultura incaica.

¹³ Alberto Williams: “Folclore Musical. El gato” *La Quena* Año I, N° 2 (1919), p. 26.

Músicos argentinos, Williams se refirió a Chazarreta y su actuación en el Teatro Politeama con estas palabras:

Damos el retrato del modesto guitarrista santiagueño Andrés A. Chazarreta quien se ha hecho acreedor al aplauso y gratitud de los músicos y de los folkloristas, recopilando las tonadas y bailes criollos de Santiago del Estero y otras provincias del Norte argentino, y haciéndolos cantar y bailar por un conjunto criollo, con sus instrumentos típicos y su característica indumentaria, que obtuvieron mucho éxito en el Politeama y en el teatro de la Avenida¹⁴.

Cabe destacar que lo mencionado hasta aquí es anterior a los trabajos de investigación de Carlos Vega e Isabel Aretz que hegemonizaron los estudios académicos sobre la música y las danzas folclóricas de la Argentina y el cono sur durante gran parte del siglo XX. Como puede observarse, en esta etapa los actores estaban vinculados en torno a los cambios producidos por las nuevas tecnologías de reproducción de la música y preocupados por el contexto inmigratorio creciente.

Chamosa señala que la retroalimentación entre los investigadores y los músicos promovió la expansión del folclore en todo el país, incluso en el período siguiente en el que los investigadores se ocuparon de la definición del folclore musical y la recolección de la música y los textos de los géneros (especies), y los músicos se incorporaron progresivamente en los medios masivos de comunicación.

El auge de la música folclórica como entretenimiento se puede remontar al período entre la crisis de 1930 y el golpe nacionalista de 1943. Durante ese período, la música popular y el folclore académico se desarrollaron uno al lado del otro y se reforzaron entre sí. Los músicos folclóricos encontraron inspiración en los folcloristas académicos y ayudaron a popularizar algunas de las ideas del folclore académico entre un público más amplio. Pero la música popular no dependía de folclore académico. Las demandas de la industria de la grabación, emisoras de radio y la prensa especializada, que fueron dominadas por las fuerzas del mercado y las percepciones de las preferencias del público, fueron tal vez un gran factor determinante en la conformación de la música popular folclórica argentina¹⁵.

¹⁴ Alberto Williams: "Músicos argentinos. Andrés Chazarreta" *La Quena* Año II, N° 8 (1921), p. 28.

¹⁵ "The rise of folk music as popular entertainment can be traced to the period between the crisis of 1930 and the nationalist coup of 1943. During that period, folk music and academic folklore developed side by side and reinforced each other. Folk musicians found inspiration from academic folklorists and helped popularize some of the ideas of academic folklore among a wider audience. But folk music was not dependent on academic folklore. The demands of the recording industry, radio stations, and the specialized press, which were dominated by market forces and perceptions of audience preferences, were perhaps a greater determinant in shaping popular Argentine folk music". Chamosa: *The Argentine Folklore Movement*, p. 134. La traducción es propia.

Si bien el autor menciona la independencia de la música popular de los estudios académicos, su trabajo no enfatiza la disociación que se produjo entre aquellos bienes culturales merecedores de ser llamados “folclóricos” –a partir de las diferentes teorías que fundamentaron el campo– y la música que se insertaba en los nuevos medios y que no fue considerada en sus estudios. Para proseguir, analizaré alguno de los problemas que trajo esta categorización.

Vega y el folclore como ciencia

En este apartado no abundaré en las críticas a la teoría de Carlos Vega, que fue quedando en desuso más que debatida –al menos en algunos sectores de la comunidad académica de la Argentina–, sino que expondré resumidamente las consecuencias de algunos de los problemas de su teoría.

Una publicación reciente, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*¹⁶, incluye una serie de artículos que tanto ponen en valor algunas de sus facetas como investigador, músico y compositor, como sintetizan las principales críticas a su metodología y sus marcos teóricos. El trabajo de Irma Ruiz “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica” pertenece a estos últimos y del cual me interesa destacar dos cuestiones: el problema de la *definición* y en relación con esto, el de la *antigüedad*.

Respecto al primero Ruiz dice: “Es evidente que debían confluír demasiadas condiciones para calificar un hecho de folklórico, según la teoría de Vega”¹⁷. Y más adelante agrega:

Presumo que más de un folklorólogo ha quedado atrapado en una u otra de estas complejas redes de condiciones –no tan diferentes de las denostadas (por Vega) listas de rasgos–, que convertían al calificativo “folklórico” en un elemento riesgoso de utilizar sin caer en alguna de sus trampas. Quizás por ello el propio Vega hizo un uso bastante restrictivo del mismo –especialmente en los títulos de sus trabajos–, sustituyéndolo por adjetivos como tradicionales, populares, criollos y, en otros contextos, mestizos. De hecho, dos años después de haber delineado con bastante detalle [...] las condiciones que debía cumplir un bien para ser considerado folklórico, evitó usarlo en el título de su libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946). Esto le permitió, entre otras cosas, incluir el tratamiento de la guitarra sin colisionar con sus propios y estrictos requisitos¹⁸.

¹⁶ Enrique Cámara de Landa (comp.): *Estudios sobre la obra de Carlos Vega* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015).

¹⁷ Irma Ruiz: “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, en Cámara de Landa (comp.): *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*.

Las diversas categorizaciones que intentaron determinar cuáles eran los hechos y bienes culturales que podían considerarse folclóricos produjeron el cisma, en el terreno académico, entre aquellas manifestaciones que probablemente eran merecedoras de esta calificación y las otras músicas que se desarrollaban de manera creciente en los nuevos circuitos que proponían los medios de comunicación como la radio, el disco y luego la televisión.

Octavio Sánchez en su tesis sobre la cueca cuyana describe de esta manera esta situación:

[...], esa primer musicología argentina puso sus esfuerzos en encontrar las esencias que fundamentaran el espíritu de la nación, y las buscó en lo distante temporal y espacial, es decir en lo antiguo y lo rural, menospreciando músicas y músicos del interior del país que, desde la década de 1920, desarrollaban sus carreras en el mismo Buenos Aires, actuando en las radios, grabando en los estudios y editando discos¹⁹.

Así aparecieron diferentes denominaciones como: proyección folklórica, nativismo, música nativa, música criolla de raíz folklórica, entre otras²⁰ para denominar el amplio espectro de prácticas que quedaban fuera de la categoría “folclore”.

Evidentemente, el desarrollo de estos nuevos medios fue particularmente conflictivo para quienes jerarquizaban a la antigüedad de los bienes culturales como una de las garantías para categorizarlos como folclóricos. De cualquier modo, hoy podemos entrever que este énfasis ocultaba cierta idealización de aquellas músicas que, en apariencia, no se interpretaban en función “espectacular”. Pareciera que el hecho de interpretar música frente a una audiencia y además, pretender una retribución económica por esto, descentraba el fin primordial del hecho “folk”: mantener una tradición.

Ruiz menciona con asombro la seguridad con que Vega justificaba sus búsquedas remotas y lo cita: “Recuérdese siempre que nos estamos refiriendo a procesos cumplidos durante los últimos siglos. *De lo que ocurre hoy se ocuparán mañana*”²¹. También plantea la dificultad metodológica de tal propuesta “tratándose de sociedades desarrolladas en la oralidad”²² y agrega:

¹⁹ Octavio Sánchez: “La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural” (tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo, 2009 [2004]), p. 69. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/2764>

²⁰ Véase Juliana Guerrero: “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folklórica’ argentina”, *Runa* Vol. 35, N° 2 (2014), pp. 51-66. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1167/1145> [Última consulta: 28/02/2017].

²¹ Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi, 1956), p. 36. Citado por Irma Ruiz en “Lo que no merece una guerra...”, p. 28.

²² Ruiz: “Lo que no merece una guerra...”, p. 28.

Aunque, a decir verdad, no creo que le preocuparan las posibles pérdidas de ese presente, pues él no dejó de registrarlo, sólo que lo vio y lo vivió como resabio de un pasado. ¿Es que nadie habría de investigar aquello de lo que era testigo considerándolo como un hecho contemporáneo cuyo pasado y presente podían iluminarse mutuamente? Sin duda, no era ese el enfoque. Pero, además, nos enfrentamos aquí a un problema metodológico²³.

El problema de observar el pasado a través del presente oculta también las probables transformaciones propias de la dinámica de las culturas. Como menciona Graciela Musri: “Lo que omitió Vega en sus inducciones fue considerar las mediaciones entre intérpretes a lo largo del tiempo, es decir, los procesos de transmisión oral entre generaciones que pudieron ocasionar cambios musicales, verbales y/o coreográficos en las canciones”²⁴.

De cualquier modo el presente –entendido como los músicos que comenzaban a profesionalizarse– se filtró en sus recolecciones en el caso de los informantes de la Orquesta de Arte Nativo de Chazarreta²⁵ o de Sixto Palavecino²⁶ que fue registrado por Vega cuando ya se encontraba en una primera etapa de profesionalización local.

²³ *Ibidem*, pp. 28-29.

²⁴ Fátima Graciela Musri: “El folclore musical en San Juan a la llegada de Carlos Vega”, en José Ignacio Weber (ed.): *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2016), pp. 183-184. En este artículo la autora muestra la interrelación entre algunas canciones recopiladas por Vega y su ejecución paralela en las radios locales. En otro trabajo de su autoría: “Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina”, *Música 15. Revista del Instituto Superior de Música* (2016), revela la importancia de la radio en la profesionalización de los músicos locales de San Juan.

²⁵ Julius Reder Carlson en su tesis de doctorado dice: “But Vega’s work also documented a world of professional musicians and music aficionados intimately related to Chazarreta’s commercial endeavors. The song titles of the 1936 recordings of the guitarist José Montenegro, for instance, read almost precisely like a set list for a 1920s performance of the Company of Native Art. So do those of the guitarist Anselmo Ledesma, whom he recorded three years later in 1939, and harpist Segundo B. Gallardo, who he recorded in 1945”. Julius Reder Carlson: “The ‘Chacarera Imaginary’. ‘Santiagoueño’ folk music and folk musicians in Argentina” (tesis de doctorado, Universidad de California en Los Ángeles, 2011), p. 89. “Pero el trabajo de Vega también documentó un mundo de músicos profesionales y aficionados íntimamente vinculados a las actividades comerciales de Chazarreta. La lista de canciones grabadas en 1936 al guitarrista José Montenegro, por ejemplo, se ve casi exactamente como una lista de una actuación de la Compañía de Arte Nativo en los años 20. Así también aquellas del guitarrista Anselmo Ledesma, a quien grabó tres años más tarde, en 1939, y el arpista Segundo B. Gallardo, quien él grabó en 1945”. *Ibidem*. La traducción es propia.

²⁶ Sixto Palavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco editado por el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: INM, 1998 [Losada, 1944]).

Poco antes de su muerte y a cinco años de la publicación de *La ciencia del folklore*²⁷, Vega presentó su ponencia “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”²⁸ demostrando por un lado, la vigencia de su teoría respecto a lo que debía ser considerado folclórico y por el otro, su capacidad para anticiparse varias décadas a la constitución del campo de los estudios sobre música popular. Al mismo tiempo que reconocía y manifestaba la importancia del estudio de la mesomúsica, la diferenciaba de la folclórica y haciendo uso de su planteo “espacial” la ubicaba en el medio, entre la música del “superior” y la “folklórica”²⁹.

Contra-esencialistas

El fuerte legado de Vega y Aretz fue, probablemente, una de las causas de la carencia de estudios musicológicos sobre la música folclórica profesional en nuestro país. Sin embargo, desde distintas perspectivas, a partir de la década de 1990 algunos autores comenzaron a deconstruir el término y expusieron las implicancias de su sentido histórico restringido³⁰.

²⁷ Carlos Vega: *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1960).

²⁸ La ponencia fue presentada en abril de 1965 en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología en Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Existen varias versiones publicadas de este ensayo: Carlos Vega: “La mesomúsica”, *Polifonía*, Año 21, N° 131/132 (2° trimestre 1966), pp. 15-17; “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 3 (3) (1979), pp. 4-16 y con el mismo título en la *Revista Musical Chilena*, LI (188) (1997), pp. 75-96. Esta última fue revisada por Coriún Aharonián. En el libro antes citado, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, Aharonián presenta un estudio minucioso acerca de este ensayo.

²⁹ En Carlos Vega: “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista Musical Chilena*, LI (188) (1997), p. 78. Curiosamente, y reconociendo su capacidad para adelantarse y manifestar un vacío musicológico de grandes proporciones en el orden internacional, este término no tuvo mayor proyección en nuestro país y recién en la década de 1980, el artículo de Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Saltón: “Una aproximación al estudio de la música popular urbana” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 5 (1982), pp. 69-74, retoma la importancia del estudio de estas músicas y proponen el término “música popular urbana”.

³⁰ Como manifesté en la primera Nota al pie he dejado de lado en este trabajo una numerosa cantidad de trabajos en relación con el folclore. El trabajo de Marta Blanche y Ana María Dupey: “Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXXII (2007), pp. 299-317. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/21042/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Última consulta: 28/02/2017] muestra un recorrido histórico completo de la diversidad de estos estudios. En este sentido, no he abordado en este artículo la renovación que sucedió dentro de las Ciencias Antropológicas en las que, desde la década de 1960, los investigadores comenzaron a reformular su metodología y objeto de estudio. La labor de Marta Blanche y Juan A. Magariños de Morentín a partir de la década de 1980 fue decisiva y propuso un nuevo giro donde “el centro de gravedad ya no estaba en el origen rural, en las características intrínsecas de la manifestación ni en las meras descripciones sino en el comportamiento activo y reflexivo del ser humano”. Blanche y Dupey: “Itinerarios ...”, p. 310.

Néstor García Canclini, en el libro *Culturas híbridas*³¹, presentó su crítica al uso esencialista del término folclore respondiendo la Carta del Folklor Americano elaborada por un conjunto representativo de especialistas y aprobada por la OEA en 1970 en la cual participó Isabel Arzoz³². Si bien García Canclini prácticamente no menciona a la música en su libro, el análisis desarrollado en los capítulos V y VI: “La puesta en escena de lo popular”³³ y “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral”³⁴ se aplica al pensamiento de los pioneros en los estudios sobre folclore musical en diversos países de Latinoamérica.

Unos años antes Richard Middleton, en su libro *Studying Popular Music*³⁵, dedica parte de un capítulo al análisis de las razones de la separación entre la música folclórica y la popular. A pesar de que su crítica está focalizada en autores anglosajones sus cuestionamientos son aplicables a lo sucedido en nuestro país. Middleton observa que tanto la tradición, la oralidad como la autenticidad son rasgos que caracterizan también a la música popular y que la tecnología como la mediatización no produjeron rupturas en las prácticas folclóricas sino más bien transformaciones dentro de estas continuidades³⁶.

Por supuesto, mientras que los discos y los casetes no han tenido –como ha sido profetizado– el efecto de detener la recreación (la continua aparición de ‘covers’ y nuevas versiones demuestran esto) o de destruir la continuidad de la tradición (como muestran los *revivals* en las listas de éxitos, los programas de nostalgia y presentaciones de la ‘edad dorada’ en la radio, y estilos ‘subculturales’ minoritarios de larga data), es verdad que han cambiado la naturaleza de la memoria y la tradición. Se han vuelto mucho más heterogéneas y fluidas, las nuevas producciones se mediatizan y cambian más rápido, la ‘unidad de continuidad’ probablemente sean mucho más corta (las tradiciones son medidas en años o incluso meses antes que en generaciones). Y esto hará que sea mucho

Por alguna razón que desconozco estos trabajos no parecen haber dialogado con la musicología en Argentina. Por lo mismo, la elección de Néstor García Canclini y Richard Middleton responde a que ambos produjeron trabajos casi contemporáneamente desde perspectivas y espacios diferentes pero con vínculos directos con Argentina y Latinoamérica (García Canclini) y con los estudios de música popular (Middleton).

³¹ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992).

³² Si bien en el apartado anterior hice énfasis en la crítica a Vega, esta investigadora continuó su tarea de recolección y abarcó gran parte de Sudamérica, instalándose en Venezuela. Cabe aclarar que no he podido confirmar la fuente de la Carta del Folklor Americana citada por García Canclini en este texto.

³³ García Canclini: *Culturas híbridas...*, pp. 191-235.

³⁴ *Ibidem*, pp. 237-261.

³⁵ Richard Middleton: *Studying Popular Music* (Philadelphia: Open University Press, 1990).

³⁶ Véase Diego Madoery: “El folclore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”, en Carolina Santamaría-Delgado y otros (eds.), ¿Popular, pop, populachera? *Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010* (Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011).

más necesaria la investigación empírica de esta área más compleja, afectando la estructura tanto de repertorios como de audiencias³⁷.

La “unidad de continuidad”³⁸ más breve es uno de los argumentos que cuestiona la tan buscada antigüedad superviviente de Vega en sus recopilaciones. La velocidad y fluidez de los cambios culturales producidos por la radio y los discos son unos de los factores que no comprendieron los pioneros en los estudios del folclore. Las recolecciones de los investigadores se realizaron casi sincrónicamente con estos nuevos dispositivos, por tanto, la “unidad de continuidad” había iniciado su aceleración.

Los medios de comunicación aproximaron a las comunidades y por esta razón, la antigüedad de las producciones culturales debería ser analizada en relación con su grado de aislamiento. Cuando la radio y los discos llegaron a las zonas rurales la influencia debió haber sido decisiva tal como lo muestra el caso que presenta Chamosa, sobre la Encuesta de Folklore de 1921, y el artículo antes citado de Musri. Esto quiere decir que si fuese posible establecer de algún modo la antigüedad de las canciones de una comunidad específica, no debería analizarse independientemente de los medios de circulación de la música que coexistieron en su momento.

La intención de García Canclini y Middleton, desde ámbitos y lugares claramente diferentes, fue relativizar las particularidades del término “folclore” a partir de los usos ideológicos que lo construyeron. Middleton cuestiona las razones por las que los estudiosos del folclore separaron a estas prácticas, de la música popular (mediatizada)³⁹, siendo que en ambos campos se encuentran rasgos (oralidad, autenticidad, tradición, “comunalidad”⁴⁰, etc.) y métodos de estudio similares.

En la Argentina del siglo XXI, algunos investigadores provenientes de estudios de la sociología de la cultura adoptaron una estrategia diferente: apropiarse del término y utilizarlo para la música popular (mediatizada).

³⁷ “Of course, while record and tape have not –as often prophesied– had the effect of stopping re-creation (the continual appearance of ‘covers’ and new versions demonstrates that) or of destroying the continuity of tradition (as shown by revivals in the charts, nostalgia programmes and ‘golden oldie’ presentations on radio and long-lived ‘subcultural’ and minority styles), it is true that the nature of memory and tradition has changed. They become much more heterogeneous and fluid, the inputs mediated and turned over faster, the ‘unity of continuity’ probably much shorter (traditions measured in years or even months rather than generations). And this will make the much needed empirical investigation of this area more complex affecting the structure of both repertoires and audiences.” Richard Middleton: *Studying Popular Music*. (Philadelphia: Open University Press, 1990) pp. 135-136. La traducción es propia. Las comillas pertenecen al autor.

³⁸ Entiendo que Middleton se refiere con “unidad de continuidad” al espacio temporal en el que las músicas se mantienen con poco grado de variación, es decir, con mayor respeto a su práctica tradicional.

³⁹ La aclaración entre paréntesis, probablemente redundante, tiene que ver con la temática que intento explicar.

⁴⁰ Middleton: *Studying Popular Music*, p. 132.

Conceptualizaciones sobre el folclore en el siglo XXI

Tres investigadores a comienzos de este siglo han propuesto teorías sobre el folclore musical de la Argentina alejados de las de mediados del siglo pasado: Claudio Díaz, Ricardo Kaliman y Oscar Chamosa.

Claudio Díaz, en su libro *Variaciones sobre el ser nacional*⁴¹ concentró un conjunto de trabajos previos y su tesis doctoral, para abordar la problemática del campo del folclore de la Argentina a partir de un enfoque sociolingüístico. Díaz planteó una doble estrategia-objetivo: explicó el folclore como un campo en el sentido bourdiano y una vez constituido este marco, desarrolló un relato que analiza sus actores, sus disputas por la hegemonía y sus transformaciones en más de medio siglo de historia. En la Introducción distingue tres procesos en la construcción del término “folclore”:

Me refiero, en primer lugar, al proceso de introducción y desarrollo y afianzamiento de una Ciencia del Folklore, que comenzó a fines del siglo XIX, y sus relaciones con el proyecto de construcción de la Argentina moderna. En segundo lugar al proyecto de un arte “nacional” que empezó a esbozarse por la misma época sobre la base de raíces que se remontan hasta el Romanticismo y tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a las corrientes “nativistas” o “tradicionalistas” que a partir de allí se desarrollaron hasta bien entrada la década del '40. Y en tercer lugar a la circulación y consumo masivo de cierto tipo de productos culturales, especialmente diversos géneros de canciones provenientes de diferentes regiones del interior del país, que se hizo posible a partir del desarrollo de la radio, la industria discográfica, la publicidad y posteriormente la televisión. Este último desarrollo es el que ha dado lugar a la creación de los grandes festivales, al establecimiento de un sistema de consagración de artistas que han llegado a convertirse en ídolos populares, y a todo el campo de producción y consumo que en la cultura de masas es conocido con el nombre de “folklore”⁴².

Me interesa destacar aquí la perspectiva *emic* del planteo respecto al uso del término folclore: si quienes consumen esta música la llaman así, no sería necesario denominarla de otro modo. Díaz lo define como un campo de producción específico, “que se constituyó por diferenciación con otros campos relacionados con la industria cultural, como el tango, y que adoptó para sí el nombre de ‘folklore’”⁴³ y aclara que a este tipo de producción musical se la ha denominado música popular.

Quizás uno de los aportes teóricos más interesantes de su libro es la noción de “paradigma clásico” que define como:

⁴¹ Claudio Díaz: *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

⁴² Díaz: *Variaciones sobre el “ser nacional”*, p. 14.

⁴³ *Ibidem*, 41.

[...] el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad. Estos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son "folklore", de aquellas que no lo son⁴⁴.

Si bien el autor no profundiza los rasgos musicales del paradigma clásico el concepto supone también estas características. Como mencionaré más adelante, las descripciones musicales han comenzado a establecerse a partir de investigaciones específicas en cada uno de los géneros y muestran marcadas diferencias en sus desarrollos.

Por su parte, Ricardo Kaliman abordó en diversos textos aspectos socioculturales de estas manifestaciones y propuso, en su libro sobre Atahualpa Yupanqui *Alhajita es tu canto*, el término "folclore moderno"⁴⁵ para diferenciarlo de "las prácticas rurales originales recopiladas minuciosamente por los folclorólogos"⁴⁶. En "Criollos y criollismo en la industria del folclore musical"⁴⁷ lo define del siguiente modo:

Entiendo [...] por folclore moderno las prácticas de origen rural que, desde fines de la década de 1930, comenzaron a abrirse camino en los medios masivos de comunicación, inicialmente suscitado por la creciente población de inmigrantes del interior del país hacia Buenos Aires, pero luego decisivamente impulsado por sectores dominantes de la sociedad, sobre todo durante la década peronista. Durante los años 1960, este circuito vivió una nueva e importante revitalización, y sigue ocupando hoy una significativa franja a cuya dinámica contribuyen tanto la industria cultural como los reclamos y las expectativas de grandes sectores populares. Es, en suma, lo que más generalmente se conoce con la palabra "folclore", como cuando hablamos de un conjunto folclórico, de un festival folclórico o de un programa de radio folclórico. Sin embargo, le agrego el adjetivo "moderno" para diferenciarlo del sentido que esta palabra tuvo originalmente, que fue adoptado por los estudiosos de la folclorología argentina y que se reducía a aquellas formas estrictamente rurales, practicadas en ese ámbito y mantenidas tradicionalmente a través de varias generaciones. De hecho, el folclore moderno se inspiró en esas formas, y el grado de lealtad a ellas sigue siendo parte de la definición del capital simbólico para muchos de sus cultores⁴⁸.

⁴⁴ *Ibidem*, 117.

⁴⁵ Ricardo Kaliman: *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba: Comunicarte Editorial, 2004).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁷ Ricardo Kaliman: "Criollos y criollismo en la industria del folclore musical". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 21 (2006), pp. 88-93.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 88.

Entre Kaliman y Díaz las diferencias no son sustanciales dado que sus perspectivas de estudio y el marco teórico de la sociología de Pierre Bourdieu los emparenta. La diferencia mayor radica en la necesidad de adjetivar el término folclore por parte de Kaliman para diferenciarlo de las prácticas y músicas concebidas por los folclorólogos, tal como lo analiza Juliana Guerrero en “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”⁴⁹.

Finalmente, Oscar Chamosa ha abordado el folclore musical argentino a partir de una perspectiva crítica, político-ideológica, incorporando la noción de “movimiento folclórico”. En su primer libro referido al tema (*The Argentine Folklore Movement*) argumenta que:

[...] el movimiento folklórico emerge como resultado de la confluencia de varias corrientes. Una fue el nacionalismo cultural, un movimiento intelectual y político que comenzó en 1910 intentando alejar a la Argentina de su modelo liberal cosmopolita de formación de la nación [...]. Una segunda corriente fue el rol de las elites regionales, como la de los propietarios de ingenios azucareros de la provincia de Tucumán estudiados aquí, quienes promovieron la investigación del folclore en su región como forma de defender sus intereses económicos y políticos a nivel nacional. La tercera corriente involucra el trabajo de un grupo de productores de medios y artistas, principalmente músicos populares, quienes popularizaron un género basado en la música local de los criollos rurales⁵⁰.

En *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)* agrega que:

El movimiento se dividía en tres áreas fácilmente distinguibles: el folclore académico, estrechamente ligado al educativo, el artístico, especialmente la música de raíz folclórica, y el asociativo, que incluía las peñas, círculos criollistas y distintas asociaciones civiles encomendadas al estudio y difusión del folclore. Estas distintas áreas se superponían y se reforzaban mutuamente coincidiendo todas en el objetivo de defender las costumbres nacionales⁵¹.

Como mencioné anteriormente Chamosa entiende a los estudios sobre el folclore y a las manifestaciones artísticas integradas a través de una ideología similar: el nacionalismo.

⁴⁹ Guerrero: “Medio siglo de ambigüedad:...”.

⁵⁰ “I argue that this folklore movement emerged as a result of the confluence of several currents. One current was cultural nationalism, an intellectual and political movement that beginning in 1910 attempted to steer Argentina away from its liberal-cosmopolitan model of nation formation [...]. A second current was the role of regional elites, such as the sugar mill owners of Tucumán Province studied here, who promoted folklore research in their region as a way of defending their economic and political interests at the national level. The third current involved the work of a group of media producers and artists, principally popular musicians, who popularized a genre based on the local music of rural criollos”. Chamosa: *The Argentine Folklore Movement*, p. 3. La traducción es propia.

⁵¹ Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...*, p. 18.

Resumiendo, Díaz toma el término folclore desde un punto de vista émico y denomina así al campo de producción organizado a partir de la profesionalización de los músicos sin dar cuenta de las manifestaciones previas o paralelas de este campo, no profesionalizadas. Kaliman diferencia la profesionalización de las prácticas de “aquellas formas estrictamente rurales, practicadas en ese ámbito y mantenidas tradicionalmente a través de varias generaciones”⁵². Chamosa destaca la función política de los investigadores y es en este sentido que los integra en un mismo movimiento junto a los músicos que se insertaron en los medios masivos.

Un punto no tenido en cuenta explícitamente en estos estudios es la continuidad entre las prácticas musicales rurales/no profesionales y aquellas que optaron por la difusión mediante la radio, la televisión, los festivales. En el año 2010 presenté en el Congreso IASPM-AL de Caracas una ponencia que propone la continuidad e interinfluencia entre las mencionadas prácticas y a la profesionalización como aspecto diferencial.

El folclore profesional

La noción de “folclore profesional” que he conceptualizado en trabajos anteriores⁵³ plantea la idea de continuidad entre las manifestaciones y de este modo evita la separación que instalaron los pioneros en sus estudios sobre el folclore. Este concepto fue desarrollado casi sincrónicamente con las nociones de los investigadores presentadas en el apartado anterior y probablemente por esta razón todavía no “dialogan” lo suficiente como para promover nuevas líneas de investigación en este amplio repertorio de músicas y artistas aún no estudiados⁵⁴. De hecho, la idea de la profesionalización está presente en los tres investigadores analizados solo que esta conceptualización la propone como el punto que distingue a las prácticas.

En el artículo desarrollado junto a Sergio Mola “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera”⁵⁵ presentamos la siguiente definición del concepto, que reitero:

El folclore profesional comprende el conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios

⁵² Kaliman, R. “Criollos y criollismo...”, p. 88.

⁵³ Madoery: “El folclore profesional...”; Diego Madoery y Sergio Mola: “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera”, *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014/2015), pp. 355-374.

⁵⁴ El artículo de Juliana Guerrero mencionado en las notas al pie N° 20 y 49 es uno de los pocos que analiza estas nuevas conceptualizaciones sobre el folclore.

⁵⁵ Madoery y Mola: “Del bombo legüero a la batería...”.

masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas amateurs que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación⁵⁶.

Este concepto se funda en la idea de que las prácticas musicales no incorporadas a los medios masivos y las que circulan dentro de ellos se diferencian en el grado de profesionalización. Aquí importan dos cuestiones:

- 1) la idea de “continuidad” no permite determinar el momento preciso en el que un artista puede ser considerado profesional. El grado o nivel de profesionalización de los músicos en este continuo podría establecerse por comparación con otros de escenas similares.
- 2) Para distinguir estos niveles propongo dos categorías que expresan cualidades diferentes de la profesionalización: la relación con el trabajo y la autoconciencia de la estética y/o del lenguaje musical utilizado. La primera se refiere a las condiciones laborales (tipo de escenarios a los que se accede, honorarios, etc.) y al grado de reconocimiento del público y la crítica. La segunda se vincula con el propio conocimiento de la estética de las producciones por parte de los músicos y los otros actores involucrados (productores, managers, discográfica). Esta categoría comprende tanto cuestiones del lenguaje musical como otros aspectos ligados a la imagen y la performance. En este sentido, se entiende que la profesionalización crece en la medida que las condiciones laborales mejoran o que la estética de la producción concuerda con la deseada o cuando ambas situaciones coinciden.

Este marco permite comprender los diferentes caminos que eligieron los músicos a comienzos del siglo xx. Como expuse en la Introducción, la profesionalización comenzó con la función espectacular de los músicos (con el acto de interpretar música a cambio de un honorario) antes de la aparición de la radio y los discos, pero evidentemente el impulso de estos medios fue determinante para este cambio. Chazarreta y su compañía comenzaron con la presentación en público disputando la presentación en teatros; Gardel, Salinas y los primeros dúos abordaron las radios, los discos y las giras.

El punto aquí es si estas músicas, que comenzaban a profesionalizarse, mantenían grandes diferencias con las que “espontáneamente” interpretaban los músicos amateurs⁵⁷. Los ejemplos que brinda la tesis de Carlson, los trabajos de Musri, el caso de Sixto Palavecino, las milongas de Gardel y Razzano recopiladas en la

⁵⁶ *Ibidem*, p. 358.

⁵⁷ Prefiero denominar así, bajo este marco, a los músicos que no se insertaron en alguno de los circuitos de la profesionalización.

Encuesta Nacional del Folclore de 1921 en el Valle Calchaquí, entre otros casos muestran la interinfluencia entre el naciente folclore profesional y el que aparentemente permanecía “puro” para los folclorólogos. De cualquier modo, es también evidente que la profesionalización produjo una aceleración en las transformaciones de estas músicas, que en los siglos anteriores sucedió, pero probablemente con otra intensidad, con otras “unidades de continuidad”, en términos de Middleton.

Los géneros musicales se fueron cristalizando y transformando durante el siglo xx. Luego de la caracterización por parte de Vega y Aretz, el conocimiento musical sobre ellos no tuvo continuidad en las músicas que se mediatizaron y aún hoy se observan algunos vacíos desde la musicología.

Los géneros

Este repertorio se ha manifestado en gran medida a través de un conjunto de géneros⁵⁸ que poseen rasgos musicales y coreográficos característicos. En el transcurso de su desarrollo histórico, los actores (músicos, productores, etc.) han producido transformaciones que, manteniendo su identidad, configuraron rasgos regionales y temporales específicos.

El conjunto de conocimientos que circulan para la caracterización de los géneros puede organizarse en tres grupos a partir de las diferentes perspectivas que los fundamentan: a) los estudios (etno) musicológicos, b) la literatura didáctica en relación con el folclore, y c) el conocimiento de los músicos profesionales, quienes han comenzado a sistematizar sus saberes producto de su actividad docente (en el caso que estos conocimientos son editados pasarían a formar parte del segundo tipo).

Carlos Vega compiló en *Las danzas populares argentinas*⁵⁹ y en diversos artículos las características de las danzas. En cada una de ellas presentó aspectos históricos vinculados al origen del nombre y sus menciones en relatos anteriores. Además, incorporó algunos pocos rasgos de la música y una más detallada explicación de las figuras de cada danza. En el *Panorama de la música popular argentina*⁶⁰, el autor desarrolló una descripción musical más amplia pero en relación con los cancioneros que agrupan a un conjunto de “especies”. Por estas razones, es

⁵⁸ Algunos de los investigadores que he mencionado entienden a la totalidad del folclore como un género (Chamosa y Guerrero). Otros, como algunos de los historiadores que mencionaré más adelante, todavía utilizan el término “especie” conceptualizado por Carlos Vega. En este trabajo, como en anteriores, entiendo a las especies de Vega como géneros musicales tal como se observa en la definición de folclore profesional que expuse anteriormente.

⁵⁹ Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986) [1ª ed. 1956].

⁶⁰ Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998) [1ª ed. 1944].

posible afirmar que Vega no caracterizó lo suficiente cada género/danza/especie en sus rasgos musicales como para establecer sus especificidades.

Su discípula y colega, Isabel Aretz, en *El folclore musical argentino*⁶¹, presentó una caracterización musical más detallada de una gran diversidad de géneros. Cabe destacar que la autora realizó también una abundante recolección de material musical de músicos no profesionales y estas melodías fueron editadas en varios libros⁶².

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁶³ se describieron sintéticamente los géneros de nuestro folclore. Héctor Goyena, Pablo González, Rubén Pérez Bugallo y Miriam Mangiautti abordaron la chacarera, la zamba, el bailecito, el escondido, el gato, la milonga, la cifra y el chamamé, entre otros. Tanto Goyena y Pérez Bugallo utilizaron el término “nativismo” para referirse al conjunto de músicos profesionales.

Ese mismo año, un grupo de investigadores editó el libro *Música tradicional argentina. Aborigen - Criolla*⁶⁴ en el que no aparecen mucho más contenidos que los aportados por Vega y Aretz dado que no incorpora como fuente la música del folclore profesional.

El segundo tipo de conocimiento es el presentado por los textos didácticos que son aquellos que prefieren la conceptualización de los géneros en función de su enseñanza y por esta razón su énfasis está puesto en los rasgos y no en el método por el cual se arribaron a estos conocimientos.

En las décadas de 1940 y 50 se desarrolló un fuerte apoyo a la enseñanza del folclore, sobre todo en lo que respecta a las danzas, que se evidencia en los organismos nacionales como la Comisión Nacional de Folclore, en la inclusión de la asignatura Folclore en la escolaridad primaria y en la creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas en el año 1948. Algunos conjuntos, como los Hermanos Ábalos, probablemente en resonancia con este auge que posteriormente derivó en el *boom* de la década del 60, produjeron discos en los que privilegiaron la diversidad de danzas, incluyendo incluso aquellas que ya se encontraban con escasa circulación. A su vez, estos músicos paradigmáticos de nuestro folclore publicaron, en el año 1952, un texto denominado *Danzas y Canciones Regionales Argentinas*⁶⁵, donde detallan características del acompañamiento en el bombo. Aquí, proponen la escritura en 3/4, en lugar de 6/8, como una forma de incidir en la interpretación de los géneros de base ternaria.

⁶¹ Isabel Aretz : *El folclore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952).

⁶² Isabel Aretz: *Música tradicional argentina. Tucumán* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946) y *Música tradicional de La Rioja*. (Venezuela: Biblioteca Inidef - DEA - CONAC, 1978).

⁶³ Emilio Casares Rodicio y otros (eds.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, 1999-2002).

⁶⁴ Ana María Locatelli de Pέργamo y otros: *Música tradicional argentina. Aborigen - Criolla* (Buenos Aires: Magisterio del Río de La Plata, 2000).

⁶⁵ Hermanos Ábalos: *Danzas y canciones regionales argentinas. 1er. Álbum para piano* (Buenos Aires: Editorial Hermanos Ábalos, 1952).

En otro momento histórico y con el objetivo de incorporar el repertorio folclórico a la enseñanza de la música, María del Carmen Aguilar, escribió *Folklore para armar*⁶⁶, un completo libro didáctico sobre los géneros folclóricos presentados a partir de los diferentes parámetros de la música. Si bien esta organización “desarma” los géneros, el libro reúne una de las más completas y actualizadas descripciones de los más vigentes.

En el año 2006 Jorge Cardoso publicó *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*⁶⁷, un ambicioso tratado que describe una gran cantidad de géneros, desde los provenientes de la Europa renacentista como la gallarda o la courante hasta los folclóricos vigentes y extinguidos (como la lorencita o el tunante). El autor dedica el libro a alumnos, profesores, concertistas y compositores y en cada género presenta una composición original de su autoría.

Finalmente, el recurso multimedial desarrollado por el Ministerio de Educación de la Nación denominado *Cajita de música argentina*⁶⁸, constituye la última y más completa referencia en este espacio. Posee la virtud de estar incluido en un proyecto hipermedia, donde además de la escritura, los géneros son presentados mediante videos y partituras⁶⁹.

En estos casos, las fuentes que se citan forman parte del folclore profesional y por esta razón, los rasgos que caracterizan a los géneros, se supone, provienen de estas prácticas.

Asimismo, existen algunas investigaciones que han estudiado algunos géneros en particular como las dos tesis de postgrado, no editadas, que han abordado en los últimos años la chacarera santiagueña a partir del repertorio del folclore profesional: *La Chacarera Imaginaria*⁷⁰ del musicólogo Julius Carlson y *Modelización del Género Musical Chacarera Santiagueña*⁷¹ de la Magister María Alejandra Santillán, oriunda de Santiago del Estero. El trabajo de Carlson se distingue por sus aportes históricos en este repertorio y el de Santillán avanza sobre los rasgos estructurales del género.

⁶⁶ María del Carmen Aguilar: *Folklore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991).

⁶⁷ Jorge Cardoso: *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay* (Posadas: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2006). El autor comenta que el libro estuvo listo para su impresión en el año 1985. Este es un ejemplo del relativo aislamiento de las producciones locales, regionales en el tema.

⁶⁸ Ximena Martínez (comp.), Marcela Mardones (coord.) y Juan Falú (autor): *Cajita de música argentina* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011). Disponible en: <https://www.educ.ar/recursos/113729/cajita-de-musica-libro-digital?coleccion=108972> [Última consulta: 31-03-2017].

⁶⁹ Disponible en: http://www.educ.ar/recursos/ver?rec_id=108972 [Última consulta: 31-03-2017].

⁷⁰ Carlson: “The ‘chacarera imaginaria’...”

⁷¹ María Alejandra Santillán: “Modelización del género musical chacarera santiagueña” (tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2013). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37382> [Última consulta: 31-05-2017]

Algunos años antes Alberto Abecasis escribió *La chacarera bien mensurada*⁷² que describe los diversos rasgos del género en cuanto a la música y la danza. Este caso parece estar más próximo al segundo tipo (bibliografía didáctica) y desarrolla una amplia argumentación para concluir que: “la chacarera debe escribirse en 3/4, con tres pies cada compás, aunque sus melodías aparenten estar en 6/8”⁷³.

También en relación con la chacarera, en el contexto del proyecto de investigación “Música popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folclore y tango” de la Universidad Nacional de La Plata, hemos producido un conjunto de artículos⁷⁴ que intenta abordar algunos rasgos no estudiados sistemáticamente del género para realizar un aporte a una caracterización más compleja y completa.

Respecto a los géneros cuyanos, un trabajo digno de mención es la tesis de maestría de Octavio Sánchez sobre “La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural”⁷⁵. El trabajo de Sánchez aborda el género desde múltiples miradas: el contexto cultural, las intenciones e intereses de los cultores, las construcciones ideológicas en su entorno, su identidad sonora y su historia y la de sus cultores.

Sobre los géneros del litoral no abundan las investigaciones y las caracterizaciones. Si bien el chamamé ha sido estudiado por Pérez Bugallo⁷⁶ y Alejandra Cragnolini⁷⁷ son escasas las descripciones musicales del género. En este sentido, se destaca el libro del investigador brasileño Evandro Rodrigues Higa⁷⁸ sobre la polca paraguaya, la guarania y el chamamé.

⁷² Alberto Abecasis: *La chacarera bien mensurada* (Río Cuarto: UniRío, 2011).

⁷³ Abecasis: *La chacarera bien mensurada*, p. 66.

⁷⁴ Diego Madoery: “La chacarera. Estado de situación sobre los estudios del género”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Madoery.pdf [Última consulta: 28-02-2017]; Octavio Taján: “El rasgueo de la chacarera en la guitarra. Análisis de sus rasgos estructurales y de estilo”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Tajan.pdf [Última consulta: 28-02-2017]; Martín Sessa: “Hacia un análisis microformal de la chacarera: esquemas recurrentes y casos excepcionales”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Sessa.pdf [Última consulta: 28-02-2017] y Sergio Mola: “Análisis del aspecto rítmico en la melodía y en el acompañamiento de la chacarera”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Mola.pdf [Última consulta: 28-02-2017].

⁷⁵ Sánchez: “La Cueca Cuyana Contemporánea”.

⁷⁶ Rubén Pérez Bugallo: *El chamamé* (Buenos Aires: Del Sol, 2008).

⁷⁷ Alejandra Cragnolini: “El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración”, *Música e Investigación* 1 (1997), pp. 99-115. De la misma autora: “Representaciones sobre el origen del chamamé entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: imaginario, música e identidad”, *Latin American Music Review* 20 (2) (1999), pp. 234-252 y “El sapukai en bailes de chamamé en Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos”, *Música e Investigación* 6 (2000), pp. 143-152.

⁷⁸ Evandro Rodrigues Higa: *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS* (Campo Grande MS: Ed. UFMS, 2010).

Finalmente, los géneros pampeanos como el estilo, la milonga o la cifra han sido descriptos por Josué Teófilo Wilkes e Ismael Guerrero Cárpena en *Formas musicales rioplatenses*⁷⁹. Este libro fue editado próximo a las primeras publicaciones de Vega e intentó demostrar la herencia andaluza en la música de las pampas argentinas. Forma parte de la musicología esencialista de la época y se lamenta de las transformaciones que sufrieron estos géneros en sus diversas interpretaciones:

De ese modo lo auténtico, en un continuo rodar de región en región, fue perdiendo su pureza original al ir insensiblemente acomodándose a la modalidad del cantor o ejecutante.

Muy luego llegaron los demás, los del montón, a explotar el acervo con fines comerciales.

Cada cual dio como suyo lo ajeno y según le vino en ganas. ¡Qué extraño es, pues, que a nuestro cancionero musical criollo lo informen tantas contradicciones sobre su origen y evolución!⁸⁰

El compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián en su libro *Músicas populares del Uruguay*⁸¹ ha abordado también estos géneros desde la perspectiva de Carlos Vega y Lauro Ayestarán (discípulo uruguayo de Vega) pero incluyendo ejemplos de músicos profesionales y una descripción más actualizada.

Este conjunto de textos, probablemente incompleto, sobre los géneros de nuestro folclore muestra algunos vacíos que la musicología debería abordar⁸². ¿Qué sabemos sobre otros géneros vigentes y con una amplia historia en el repertorio del folclore profesional como el gato, la zamba, el bailecito, entre otros? Y ¿qué conocemos de su historia y desarrollo estilístico?

La historia del folclore en Argentina

Uno de los primeros libros que aborda esta temática fue el de Ariel Gravano *El silencio y la porfía*⁸³. El autor planteó su texto como un ensayo en el que, en

⁷⁹ Josué T. Wilkes e I. Guerrero Cárpena: *Formas musicales rioplatenses (Cifras, estilos y milongas). Su génesis hispánica* (Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1946).

⁸⁰ Wilkes y Cárpena: *Formas musicales rioplatenses*, p. 43.

⁸¹ Coriún Aharonián: *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 2007).

⁸² En los últimos años, el incremento de carreras de música popular en los niveles terciarios y universitarios ha generado un conjunto de textos que circulan internamente en las instituciones o se presentan como ponencias en congresos. Este material es mayoritariamente didáctico y aún no dialoga lo suficiente como para establecerse como una referencia en el campo. Es muy probable que en diversas instituciones nos encontremos realizando recursos didácticos similares tanto en la transcripción de melodías como en el desarrollo de trabajos prácticos y apuntes de estudio.

⁸³ Ariel Gravano: *El silencio y la porfía* (Buenos Aires: Corregidor, 1985).

primer lugar, le interesa separar el folclore estudiado por Vega, Aretz y tantos otros, de la música de los folcloristas, que la denomina “proyección folklórica”. Gravano acuerda con la división planteada por los folclorólogos, sin embargo, en algunos pasajes utiliza directamente el término “folklore” en lugar de “proyección folklórica”. En segundo lugar, le interesa rescatar y destacar el recorrido histórico de algunos estilos y de este modo, diferenciarse de aquellos que ha subestimado a la proyección folklórica.

Tenemos, empero, que detenernos en la observación de que con la mera diferenciación entre ambos fenómenos no es suficiente [folklore y proyección folklórica]. En efecto, muchos autores, si bien reconocen la existencia de la proyección como algo real, se colocan en una posición de rechazo, que llega en algunos casos al desprecio. Para ellos, la proyección no es más que una verdadera herejía, consumada en desmedro de una cierta hipercualificada pureza idealmente ‘folklórica’⁸⁴.

También reclama la ausencia de libros que desarrollen la historia de la proyección folklórica (folclore profesional) y sus reflexiones alcanzan hasta la década de 1980. Al referirse a la importancia de la proyección folklórica como un movimiento de artistas de todas las expresiones, dice: “[...] se hace imprescindible *tomarlo como objeto de estudio*, serio metódico y operativo, despojándolo del hábito de diletantismo y *aficionadismo* con que mucho se lo ha manejado”⁸⁵.

El trabajo de Sánchez sobre la cueca, mencionado anteriormente, desarrolla la historia del género a partir de entrevistas realizadas a los cultores, estableciendo diferentes etapas. Esta tesis pone de manifiesto la ausencia de estudios similares en otros géneros del folclore profesional.

Los textos de Díaz y Chamosa, ya presentados también, constituyen aportes en este sentido. El primero comienza, luego de explicitar su marco teórico, con la presentación del espectáculo de Andrés Chazarreta en la ciudad de Buenos Aires (uno de los hitos fundacionales con el que los autores coinciden) y finaliza con la renovación de la década de 1980. La importancia de este texto es que, además de sus fundamentos teóricos, aborda la historia desde una perspectiva sociolingüística procurando establecer categorías que desbordan la idea rígida de etapa histórica.

Chamosa desarrolla su historia del folclore⁸⁶ hasta el Movimiento del Nuevo Cancionero. El autor realiza un aporte significativo estableciendo los vínculos entre el poder político, las universidades y los empresarios del noroeste argentino. Una de las ausencias del texto son las dos regiones pioneras y previas al fuerte impulso del noroeste: cuyo y litoral. Si bien la región cuyana aparece en el movimiento antes citado, el autor no menciona a los precursores como Saúl Salinas, Buenaventura Luna e Hilario Cuadros.

⁸⁴ Gravano: *El silencio y la porfía*, p. 190.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 189. Las cursivas pertenecen al autor.

⁸⁶ Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...*

Entre los libros más recientes se encuentra el de Emilio Portorrico: *Eso que llamamos folklore*⁸⁷. Anteriormente, el autor ya había publicado varios textos sobre el tema en forma de diccionarios⁸⁸, en los que incluía un breve desarrollo histórico en sus introducciones. En este último libro ha expandido estos conocimientos y ha compilado una abundante información en un relato que incluye el contexto sociopolítico en el que se desarrollaron las diferentes etapas de nuestro folklore profesional. Comienza con los estudios de los folklorólogos, el canto de los payadores, el hito de Chazarreta, los dúos, las corrientes del nordeste y de cuyo y finaliza con su opinión acerca de la situación actual en los comienzos del siglo XXI. Es una propuesta abarcadora que no oculta su particular visión y sus opiniones estéticas sobre este repertorio.

Uno de los aspectos diferentes de la propuesta de Portorrico respecto de las de Díaz y Chamosa es que retoma la distinción entre el “folklore” y la “música popular argentina de raíz folklórica”—así denomina el autor al folklore profesional, tal como aparece en el subtítulo—.

Estimo que tanto Gravano como Portorrico proponen esta diferenciación para no confrontar con los mandatos académicos del siglo XX y que hemos analizado anteriormente. Sin embargo, el título del libro de Portorrico—por demás sugerente—enfatisa el punto de vista étnico, cualidad que han valorado tanto Díaz, Kaliman, Chamosa y quien escribe, y que brinda la garantía suficiente para dejar de lado tantos resguardos para el uso del término.

Proyección folklórica, nativismo, música popular argentina de raíz folklórica, folklore moderno, folklore profesional, “eso que llamamos folklore”, este campo, movimiento, conjunto de prácticas y géneros, escena/s, es un territorio vasto en producciones musicales en el que, lentamente, comenzamos a saldar la ausencia de su estudio. No hay razones para que no sea abordado desde múltiples perspectivas. Es uno de los espacios vacantes en la musicología argentina.

⁸⁷ Emilio Portorrico: *Eso que llamamos folklore. Una historia de la música popular argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 2015).

⁸⁸ Emilio Portorrico: *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 1997). El mismo autor presentó una segunda versión en el año 2004.