

**De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín:
actores emergentes en el folklore argentino**

Tomás Agustín Mariani

De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino

La decadencia del gobierno militar tras la derrota en la Guerra de Malvinas abre una nueva etapa en el género folklore: se rompe el silenciamiento de los últimos años a la zona del campo ligada a la “canción militante”.

En el contexto de la “transición a la democracia”, vuelven a actuar y editar discos Mercedes Sosa —con un repertorio ampliado— y otros/as referentes “consagrados/as” ligadas/os a la “canción militante”, habilitando y legitimando a su vez producciones de actores emergentes con propuestas de intensión renovadora.

Destacamos en ese sentido los discos de Antonio Tarragó Ros (1982), Chany Suárez (1982), Suna Rocha – Raúl Carnota (1983) y Teresa Parodi (1983). Siguiendo el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz en este trabajo proponemos un análisis de estas cuatro producciones.

Palabras clave: Folklore, Argentina, Transición a la Democracia

From the return of Mercedes Sosa to the assumption of Raúl Alfonsín: emerging actors in Argentine folklore

The decline of the military government after the defeat in the Malvinas War opens a new stage in the folklore genre: the silencing of the last years to the zone of the field linked to the “militant song” is broken.

In the context of the “transition to democracy”, Mercedes Sosa —widening her repertoire— and other “consecrated” referents linked to the “militant song” return to act and edit discs, enabling and legitimizing productions of emerging actors with proposals of renovating intention.

In this sense, we highlight the discs of Antonio Tarragó Ros (1982), Chany Suárez (1982), Suna Rocha – Raúl Carnota (1983) and Teresa Parodi (1983). Following the social-discursive model proposed by Claudio Díaz, in this paper we propose an analysis of these four productions.

Keywords: Folklore, Argentina, Transition to Democracy

Propuesta

Siguiendo el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz, que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social y las opciones estratégicas que ellos ejercen dentro de su sistema de relaciones, el trabajo analiza los discos *Confluencia* (1982) de Antonio Tarragó Ros, *No te rindas* (1982) de Chany Suárez, *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) de Rocha y Carnota, y *Canto a los hombres del pan duro* (1983) de Teresa Parodi en tanto dispositivos de enunciación en el campo del folklore tras la Guerra de Malvinas.

El campo del folklore: disputas históricas y particularidades de 1982-83

Identificamos el campo del folklore¹ como una configuración de música popular urbana.² Entre las décadas de 1920 y 1960 se consolidaron convicciones, consensos y reglas temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas y léxicas, que constituyeron lo que Claudio Díaz llama el “paradigma clásico” del folklore.³ Un paradigma construido sobre una “tradición selectiva”, que tuvo como criterio de selección primordial el establecido por la ideología del nacionalismo propiciada por la llamada generación del centenario (Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, entre otros).⁴

Este “paradigma clásico” tuvo, en las décadas del 60 y 70, disputas de parte de otras propuestas relacionadas a la “expansión y dignificación estética” del folklore⁵ con referentes como Ariel Ramírez, Eduardo Falú, “Cuchi” Leguizamón, el llamado folklore de “proyección” y las distintas líneas de “canción militante”,⁶ en especial el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC) que a comienzos de los 60 abre una nueva zona en términos estéticos e ideológicos.

1. Diego Madoery, “Estudios sobre el folclore musical argentino”, *Revista Argentina de Musicología* 17 (2017): 15-38.

2. Siguiendo a Juan Pablo González y su definición de música popular urbana en “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena* 55/195 (2001): 38.

3. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (Córdoba, Arg.: Ediciones Recovecos, 2009), capítulos I, II y III.

4. Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

5. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, capítulo IV.

6. Carlos Molinero, *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ediciones De Aquí a la Vuelta, 2011).

Desde 1973 y especialmente durante el gobierno de facto (1976-1983), los artistas del folklore ligados a la “canción militante”,⁷ marxista, de izquierda peronista u otras variantes, fueron perseguidos y censurados por el gobierno de facto, llevando a muchos de ellos a exiliarse y/o autocensurarse para evitar la persecución.⁸ De este modo, el repliegue de una zona del campo del folklore dejó un vacío que fue ocupado por la vertiente más tradicionalista y nacionalista, volviendo a reforzar el “paradigma clásico”. A su vez, en esta misma época se da un alejamiento del folklore de parte de la juventud, que se acerca a otros géneros locales y de países centrales suscitándose así una etapa de crisis para el folklore.⁹

En el año 1982 hay un quiebre en la música popular argentina, que también afectó al folklore, con la guerra de Malvinas como desencadenante.¹⁰ Comienza a abrirse el paso a expresiones acalladas en los últimos años y a nuevas generaciones dentro del género.

La vuelta de Mercedes Sosa en febrero de ese año, poco tiempo antes de que el gobierno liderado por Leopoldo Galtieri desate la guerra, tuvo un impacto simbólico importante para toda la sociedad así como también para el campo del folklore. De aquellos conciertos de febrero se editó el disco doble *Mercedes Sosa en Argentina*, en el que se registra la incorporación a su repertorio habitual de compositores e intérpretes jóvenes del folklore, el tango, el rock nacional y la nueva trova cubana. A partir de allí la cantante tucumana fue central para la habilitación y legitimación de propuestas renovadoras de actores emergentes.

Además de Sosa, en 1982 vuelven a editar discos Horacio Guarany (*El mundo es un pañuelo*), Cesar Isella (*Padre Atahualpa y Resurrección de la alegría*), Los Trovadores (*Todavía cantamos*), Quinteto Tiempo (*De lejos vengo en Paraguay*), Cuarteto Supay (*La armonía del Diablo*), Chango Farías Gomez (*Contra flor al resto*), Marián F. Gómez y Manolo Juárez), Anacrusa (*Fuerza*), entre otros. Durante 1983

7. Para facilitar la lectura usamos el masculino como genérico, pero el pasaje hace referencia tanto a artistas mujeres como a artistas varones. Usaremos este criterio en todo el artículo.

8. Por ejemplo, Horacio Guarany se exilió en 1974 y volvió en 1978 sin poder actuar en las grandes ciudades. Mercedes Sosa se exilió en 1979 y volvió en 1982, pero recién se radicó definitivamente en Argentina en 1983. A Cesar Isella le prohibieron su disco *Juanito Laguna* en 1976 y recién volvió a grabar en 1982. Jorge Cafrune murió en un “accidente” poco claro en 1978 luego de cantar canciones prohibidas en Cosquín.

9. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, capítulo VI.

10. Sergio Pujol, *Cien años de música argentina* (Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012).

aumenta aún más la cantidad de producciones de estas zonas del folklore antes silenciadas.

Por supuesto también se editan discos de referentes de la zona más tradicionalista y/o nacionalista, en sus variados matices.¹¹ Entre ellos, Los Chalchaleros grabaron entre junio y julio de 1982, al finalizar la guerra, *A Latinoamérica*.¹² En el texto de contratapa, escrito por Leonor Arias Saravia, hacen referencia al apoyo recibido en la guerra; cantando en nombre de Argentina y hablando de una “Patria” demarcada por la geografía, la fe y la historia, alejados de un vocabulario asociado a la izquierda como “Patria Grande”, “antiimperialismo”, etc., y sin críticas al gobierno dictatorial. Latinoamérica para este disco está representada por canciones de Perú, Ecuador, México, Panamá, Venezuela, Paraguay, Brasil y Argentina. “A los bosques yo me interno” es nombrado como carnavalito, no se aclara su origen y se lo presenta como “motivo popular” aunque la autoría es del boliviano Alberto Lavandenz, quien hizo su carrera en Argentina. Además, hay una canción chilena, “Gracias a la vida” de Violeta Parra; sin embargo no se la denomina “canción chilena” como en los demás casos. Esto puede relacionarse, por un lado, con no nombrar a Chile que no apoyó a Argentina en la guerra, y por otro lado, incluir a ese pueblo a través de una canción representativa y consagrada por una referente ineludible del folklore local (hasta para el grupo tradicionalista más reconocido): Mercedes Sosa, que volvió a ocupar un lugar central en este campo.

Otro caso que hace referencia directa a la coyuntura política, es la canción “Cerrillano de Alta Mar” grabada por Los Cantores del Alba en *La suerte doy* (1982), donde se exalta a un soldado caído en Malvinas, sin referencias a causas o consecuencias de la guerra.

También fue muy difundido un álbum recopilatorio editado por la discográfica Microfón durante la guerra titulado *La hermanita perdida. Homenaje a las Malvinas*

11. Entre otros, en 1982: José Larralde (*Un viento de aquel lao*), Los Tucu Tucu (*Quedate en mí...*), Los hermanos Cuestas (*Los diez años de Los Hermanos Cuestas*), Chango Nieto (*Como el coyuyo*), Uña Ramos (*La magia de la quena*), Alfredo Ábalos (*La voz de la chacarera*), Los Carabajal (1982), Ángela Irene (*La cantora de Yala*). En 1983: Argentino Luna (*Canto a la Patagonia*), José Larralde (*Hablando en criollo*), Orlando Vera Cruz (*Verdades*), Atahualpa Yupanqui (*Las preguntitas*), Los Chalchaleros (*Al amigo Ernesto Cabeza*), Los Cantores del Alba (*Corazón de oro*), Los nocheros de Anta (*A viva voz*), Los Tucu Tucu (*Como un Vuelo de Paloma*), Chango Nieto (*Sembrando coplas con Las voces de Orán*), Los hermanos Cuestas (*Sonidos de mi tierra*), Alfredo Ábalos (*Moneda que está en el alma*).

12. En este disco grabaron Juan Carlos Saravia, Polo Román, Pancho Figueroa y por primera vez Facundo Saravia, reemplazando a Ernesto Cabeza tras su fallecimiento.

Argentinas, con grabaciones de Atahualpa Yupanqui, Lolita Torres y Ariel Ramírez, y sus nombres en la portada.

Las referencias a la coyuntura política y social de parte de estas zonas tradicionalistas y/o nacionalistas tratan estos temas mientras que referentes de las zonas antes silenciadas retoman el repertorio censurado, hablan de los desaparecidos, de la situación económica, entre otros temas. En este contexto sociopolítico y del folklore se insertan las propuestas de los referentes emergentes seleccionados.

Antonio Tarragó Ros

Antonio Tarragó Ros (1947) es hijo de uno de los principales referentes del Chamamé y formó parte de su grupo desde muy joven. Venía creciendo en su carrera solista especialmente tras el fallecimiento de su padre en 1978.

Desde mediados de la década del 70, Tarragó Ros formaba parte del movimiento de la Nueva Canción Correntina (NCC) junto a “Pocho” Roch, Mario Bofill, Rodolfo Regúnaga, Cacho González Vedoya, Los de Imaguaré, Teresa Parodi, entre otros. En este movimiento hay un acento en la canción dentro de un subcampo, el del Chamamé, donde el baile es central. Como señala Claudio Díaz,¹³ este grupo surge en un momento de crisis del subcampo del chamamé tras la muerte de varios referentes importantes (Tránsito Cocomarola en 1974, Ernesto Montiel en 1975 y Antonio Tarragó Ros padre en 1978) que coincide con una crisis en el campo del folklore en general.

A comienzos de 1982, y en varias oportunidades durante ese año, colaboró con Mercedes Sosa interpretando su canción “María va” (que se convierte, en gran parte gracias a eso, en su canción más difundida).

Confluencia (1982) es su décimo disco solista, por lo cual se trata de un momento avanzado de su trayectoria, donde ya estableció un lugar particular, amparado en la figura de su padre pero a la vez con un lugar propio como intérprete y compositor. En su disco anterior, *Tarragoseando* (1981), incluyó su primera colaboración con León Gieco, “Canción para Carito”, su primera incorporación de percusión con Rubén Rada y Domingo Cura y guitarras acústicas en vez de sólo criollas (una novedad de sonido dentro del chamamé, donde prevalece el sonido grave en las guitarras).

13. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, capítulo IV.

Confluencia es un disco construido alrededor de la idea del título. En cada canción hace confluir temáticas, instrumentos, intérpretes de orígenes diversos, en un contexto “chamamecero”. “Ñemomarendú” (comunicarnos, en Guaraní), un chamamé de su autoría, abre el lado uno del LP. Se trata de un tema instrumental donde sobresale el uso de sintetizadores y de guitarra acústica. En la gráfica del disco relata Ros: “Aquí tocamos con Oscar Laiguera casi a dúo cordiona verdulera y sintetizador, ‘fusión’ que le dicen”. Esta definición marca el tinte general del disco.

“Lucía la del estero”, un chamamé de “Pocho” Roch y Ros, incluye saxo alto y piano. “Pai Julián”, un schotis de Ros y León Gieco, cuenta con el violín de Peteco Carabajal, además de guitarra acústica. “Adiós a Federación”, un chamamé de Raúl Solari, incluye guitarra acústica. “Galleta Collera”, un chamamé de Gualberto Panozzo, incluye batería (aunque sólo se tocan los parches graves). “Sonidos del viejo río”, un tema instrumental de Ros, incluye guitarra acústica con “flanger” y batería.

El lado dos comienza con “Confluencia”, un chamamé de Ros, con el grupo Markama y sus instrumentos andinos como invitados, además de la guitarra acústica. “Contento con mis hijos”, un rasguido doble de Gieco y Ros, cuenta con el bandoneón de Rodolfo Mederos, además de guitarras acústicas y percusión. La letra hace referencia a la vida en la ciudad de quien viene de una provincia y la relación con sus hijos: “Ellos no cantan lo mismo, / por qué querer que lo canten. / Ellos no sueñan lo mismo, / por qué querer que lo sueñen. / Ellos no quieren lo mismo, / por qué querer que lo quieran. / Ellos no sufren lo mismo, / por qué querer que lo sufran”.¹⁴ El bandoneón funciona como tópico del tango, música emblemática de la ciudad de Buenos Aires.

“Hermano chamamecero”, un chamamé de Carlos Pino y Ros, incluye guitarra acústica. “Pacotillero” (contrabandista canoero), un chamamé de Cacho González Vedoya y Ros, incluye sintetizador, flauta traversa y guitarra acústica. “Fiesta en el Cambá Cua” (“Cueva de negros” en guaraní), un chamamé “candombe” de Rodolfo Regúnaga, incluye percusión y guitarra acústica. En la letra se subraya la mezcla cultural de la fiesta de San Baltazar en Corrientes. Finalmente, “Hombre y creciente”, un chamamé de Pancho Cabral y Ros, incluye guitarra acústica y platillos.

El repertorio aborda canciones propias de Ros, colaboraciones con Gieco, con referentes de la NCC y un tema tradicional del chamamé. Contiene temas con acento en

14. Estas definiciones son contrastantes con el modo en que la zona más tradicionalista del folklore procura la continuidad del género. “Herencia pa’ un hijo gaucho” de José Larralde es un ejemplo sobresaliente.

la canción y otros con acento en el baile y el lucimiento instrumental. Más allá de la inclusión de percusión, guitarras acústicas, sintetizadores y otros instrumentos no tradicionales, las temáticas, las rítmicas, las melodías y armonías (salvo en algunos momentos),¹⁵ así como la centralidad del acordeón, la dicción del canto, los típicos sapucay, siguen la expectativa del género. Se trata de un disco en el que Tarragó Ros es altamente provocador para el subcampo del chamamé, a la vez que se afirma en aspectos centrales de esta tradición.

Chany Suárez

Chany Suárez (1950), nacida en Capitán Sarmiento, Buenos Aires, comenzó su carrera junto a su hermano Julio Lacarra (1947) a fines de los 60. Por la época, conoció en la peña de Chito Zeballos en Cosquín a Armando Tejada Gómez¹⁶ y a César Isella, quienes poco tiempo después la convocaron para presentar en el certamen de la nueva canción su zamba “Breve historia de Juan”. Esta canción ganó el concurso y la grabaron junto al Quinteto Tiempo en el disco *Hombre en el tiempo* (1971) de Isella. En 1972 recibió el premio Consagración del Festival de Villa María, Córdoba.

Desde su primer trabajo discográfico como solista en 1974 su repertorio incluye clásicos del folklore relacionados al MNC y al grupo La Carpa, de compositores nuevos y de otros géneros populares (principalmente latinoamericanos). El guitarrista Daniel Homer (1948) tiene a cargo los arreglos, que ya en este primer disco tienen la impronta de hibridación de géneros que tendrán los siguientes. Homer (pareja de Suárez) estaba relacionado con músicos del rock como Litto Nebbia y de la escena de la “proyección folklórica” como Manolo Juárez.

En su segundo disco, *En caso de vida* (1976), incluye la canción homónima de Litto Nebbia y Mirtha Defilpo que da nombre al disco, “Yo digo que las estrellas” del cubano Silvio Rodríguez, “Guitarra enlunada” de los brasileños hermanos Valle (popularizada por Milton Nascimento), “Y va San Esteban” de Roque Narvaja (también relacionado con Nebbia), “Fe ciega, puñal salvaje” de Brant y Nascimento, “Ojos oscuros” de Hugo Fatorusso y Marta Lynch, y “La primera palabra” de Astor Piazzolla y

15. Por ejemplo, la armonía de “Contento con mis hijos” con cambios de modo mayor y menor (en Re) e intercambios modales, comenzando la estrofa en el segundo grado (Mi menor) y enlazando con el tercero (Fa# menor). Otro ejemplo es la sección inicial de “Sonidos del viejo río” construida sobre Si menor y su cuarto mayorizado (Mi mayor con séptima). Se trata de usos no tradicionales en el chamamé.

16. También con él participa del Grupo AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de la Expresión Americana), que funciona en esos años.

Horacio Ferrer. Con esto se perfila hacia un repertorio latinoamericano en un abordaje con ingredientes folklóricos, del tango, del pop, rockeros y jazzeros.

En su disco *Abierto al júbilo* (1980) grabó “Zamba del laurel”, con letra de Tejada Gómez y música de Gustavo Leguizamón, con quien comenzó una relación artística a partir de esa versión.¹⁷ También grabó “El siete” de Rubén Rada (que participa en el disco) y “A quien doy” de su hermano Julio Lacarra, canción que tomará Mercedes Sosa en 1981 como nombre para su disco. Estos acontecimientos posicionaron a la cantante en un lugar de mayor difusión.

No te rindas (1982) es su quinto disco,¹⁸ grabado en septiembre y octubre luego de la de la Guerra de Malvinas y la vuelta de Mercedes Sosa a la Argentina (a quien acompañó en varias oportunidades en ese año).

El disco abre con “Vitalero”, un instrumental breve (menos de un minuto) de Homer sobre una rítmica de cueca, con guitarra acústica, bajo, batería y coros. Ya en la segunda canción, “Antes de los 30” (del cordobés Francisco Heredia), incluyeron guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizador y bombo legüero.

En los paratextos del disco no explicita a qué género pertenece, ni en general ni en cada canción, y al igual que en discos anteriores hay varias canciones poco conocidas o de compositores poco conocidos. La zamba “Canción de lejos”, de Isella y Tejada Gómez, funciona como anclaje al campo folklórico, dentro de un repertorio y un abordaje que rompe con las expectativas del “paradigma clásico” en varios sentidos.

Se incluyen tres canciones de Silvio Rodríguez. “La maza”, grabada por el autor en *Unicornio* en abril de ese mismo año (y al año siguiente por Mercedes Sosa), “En estos días” y “Mujeres”, grabadas por el autor en 1978 en el disco también llamado *Mujeres*. La inclusión de estas canciones en ese contexto implicaba un posicionamiento político, además de estético, que contó con la legitimación en el contexto local que le dio Sosa al cubano en ese mismo año. Además de Rodríguez, varios de los autores de las canciones del disco habían sido prohibidos y/o exiliados durante la dictadura (Tejada Gómez, Isella, Heredia, Narvaja).

17. En 1986 le confiará a ella la presentación de su zamba “Bajo el azote del sol” en el festival de la nueva canción de Cosquín, en el cual ganaron el primer puesto. Luego incluiría esta canción en su siguiente disco.

18. En 1978 grabó un disco con música infantil *Juguetes en la vereda* (*La tía Batifondo canta y juega con los más chiquitos*).

El otro autor que ocupa un lugar importante en el disco es Roque Narvaja. Se incluyen “Con la guitarra entre mis brazos”, canción de temática amorosa, y “No te rindas, Malena”, que trata las dificultades de una mujer adolescente frente a distintos mandatos sociales e inspira el nombre del disco, que funciona como una proclama.¹⁹ Esta última junto con “Mujeres” presenta el tema de los lugares de la mujer en la sociedad, que luego volverá a tratar en su disco *mujer/MUJER* (1984).

Finalmente, el disco se compone de los temas “Milonga del si volviera” de Julio Lacarra y la última pista que es una conjunción de fragmentos de “La cumbiansita” (de Litto Nebbia), “Pájaro africano”, “La tumbadora” (de Rúben Rada) y “Volveré cantando” (de Edgardo Suárez), todos sobre una base rítmica de candombe. Siendo casi en su totalidad instrumental (“En mi corazón siempre tengo las ventanas abiertas. Y si alguno quiere entrar, que entre”, de “La tumbadora”, es la única frase vocal con texto), sirve como cierre al disco que también comenzó de ese modo.

El sonido “limpio”, nítido, con peso en los agudos y a la vez con procesamientos (reverberación, “delay”, “chorus”, etc.) de todos los instrumentos, pero especialmente de las guitarras de Homer (muy influido por Pat Metheny y el jazz fusión de la época), aleja el sonido del grupo tanto del folklore como del rock. La voz de Suárez toma usos propios del folklore del noroeste (el típico quiebre de la voz), del tango y también del pop.

Suna Rocha y Raúl Carnota

Suna Rocha (1958), nacida en el norte de Córdoba al límite con Santiago del Estero, comenzó su trayectoria profesional en Buenos Aires junto a Raúl Carnota (1947). Él, por su parte, nacido en la ciudad de Buenos Aires, comenzó su trayectoria profesional durante los 70 como músico de Adolfo Ábalos, Los Huanca Hua, Susana Rinaldi, Enrique Llopis, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Silvia Iriondo y el Cuarteto Sur. Desde 1979 formó su trío con Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión). Si bien venían trabajando juntos desde 1981, cuando en julio de 1982 Mercedes Sosa los escuchó cantar en San Telmo y los invitó a participar en su disco *Como un Pájaro Libre* (1982), se abrió para ellos un espacio de desarrollo de sus carreras. Grabaron con la

19. Años después, en su web presenta el disco de esta manera: “Chany toma la expresión ¡No te rindas! del estribillo de la canción de Roque Narvaja, incluida en el repertorio de este registro, para titular el mismo. Cuenta que sintió esas palabras por demás significativas cuando en plena vigencia de la dictadura militar argentina se le revelaron como un simbólico llamado de la resistencia social cada vez más firme y numerosa” (<https://chany-suarez.webnode.com/tapas-y-comentarios-de-cds/>).

tucumana “Grito Santiagueño”, que además incluye en su disco “Salamanqueando pa’ mi”, también de Carnota. En 1983 recibieron el premio Revelación del festival de Cosquín y grabaron juntos su primer disco *Suna Rocha/Raúl Carnota*.

En el texto de la contratapa (firmado el 31 de mayo por ambos), por un lado hablan de lo “rural”, la necesidad de un “rescate”, de la “cultura nacional”, todo un vocabulario propio del “paradigma clásico”, que se reafirma con su intención de abarcar “*El país de la selva* de Ricardo Rojas”, pensador central del nacionalismo argentino de comienzos del siglo XX. Sin alejarse de este paradigma, más adelante hacen referencia a su lugar de nacimiento. En un caso de Córdoba y el otro de Buenos Aires. Este último, como un condicionamiento impuesto por el campo del folklore, necesita una justificación: “la cultura nacional no tiene fronteras provincianas”, afirman en esa contratapa. A la vez, en una referencia más emparentada con la visión del MNC, hablan de “memoria popular” de los argentinos. El énfasis está puesto en lo “popular” sin alejarse de los esencialismos. Y por otro lado, hablan de lo “artístico” y de “que la música rural argentina no está agotada”, apuntando a una concepción más dinámica y alejada de la idea de conservación y rescate.²⁰

Las temáticas invocadas, entre otras, tienen que ver con el carnaval, la salamanca, el vino, la bebida, la trasnochada, la muerte, el cigarro, las coplas, la canción, como temas que se oponen a las penas y sirven para lavar las amarguras. Si bien se trata de temáticas tradicionales, son justamente las temáticas que escapan a la selección del nacionalismo de acento católico que ocupó un lugar central en la conformación del campo del folklore. En este punto puede ponerse en relación con las propuestas de “Cuchi” Leguizamón, Manuel Castilla y el grupo La Carpa.

Más allá de la vinculación con Mercedes Sosa, que estaba protagonizando visibles intervenciones en la coyuntura política argentina, no hay en las letras o en la elección del repertorio un posicionamiento claro frente a los temas vividos en este período: dictadura, Malvinas, derechos humanos, situación económica, democracia, etc., por lo cual en esta primera producción discográfica de Rocha y de Carnota conviven en conflicto las disputas históricas del campo del folklore.

20. En el mismo sentido puede leerse la inclusión de la canción que cierra el disco, “Las dos Riojas”, que versa en el recitado “Porque hay dos Riojas, señores, según me asiste el derecho. La Rioja de mis mayores y la que llevo en el pecho”.

En el disco participan, además de Rocha (voz) y Carnota (guitarra y voz), los compañeros del trío de este último, Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión).

Los subgéneros incluidos manifiestan una identificación con el noroeste argentino: dos zambas, cuatro chacareras, un gato, un “aire” de huayno, dos vidalas, una baguala y una vidala chayera. Más allá del lugar de nacimiento de Rocha, esta elección tiene relación, siguiendo a Chamosa, con la construcción del propio campo del folklore y la legitimación del noroeste argentino frente a otras regiones.

En la contratapa se aclara en la lista de canciones los autores y el subgénero al que pertenecen. Se trata de una posición de enunciación “pedagógica”, que contribuye a crear un enunciatario no experto en lo musical (ya que necesita la aclaración) y que a la vez conoce y valora ciertos autores tanto como la inclusión de creaciones propias del dúo (este recurso lo usan también Ros y Parodi, no así Suárez).

El repertorio incluye cinco composiciones de Carnota, todas en la voz de él salvo la chacarera trunca “Coplas sin luna”. En general se alternan canciones cantadas por él y por ella, y dos en las que cantan a dúo llevando ella la voz principal. Estas dos canciones, “El seclanteño” de Ariel Petrocelli y “Vidala del último día” de Raúl Galán y Rolando Valladares, se presentan como homenajes compartidos por ambos a estos autores ligados al MNC y al grupo La Carpa.

En el mismo sentido puede considerarse el homenaje a Manuel Castilla en la zamba “Este Manuel que yo canto”, que grabaron antes que el propio autor (el mendocino Jorge Marziali, cercano al dúo, que además actuaba en los mismos escenarios de San Telmo por la época).²¹

Rocha canta tres canciones tradicionales: acompañada de una caja chayera “Carnaval, carnavalcito”,²² y con todo el grupo “La Sacha Pera” (chacarera doble de Oscar Valles y Cuti Carabajal) y “Las dos Riojas” (vidala chayera de Osvaldo Andino Álvarez y Alberto Fabier).

Carnota canta también “Cuando muere el angelito”, una chacarera con letra del santiagueño Marcelo Ferreyra y música de Eugenio Inchausti. Este último trabajaba en la

21. Ese mismo año registran la composición conjunta con Carnota de “La Sixto violín”, una chacarera en homenaje al músico santiagueño Sixto Palavecino.

22. Una vidala con texto del catamarqueño Oscar Ponferrada que forma parte de su obra de teatro “El carnaval del diablo”, musicalizada por la pianista Lía Cimaglia Espinosa.

discográfica Polydor, a quien agradecen en la contratapa del disco por “creer en lo que hacemos”, además de incluir su canción.

En la contratapa de este disco el dúo se presenta de este modo: “Que dos solistas arranquen su carrera discográfica en un disco conjunto es original, pero arriesgado. El desafío consiste en ‘no atropellar’ sino en conjugar, es decir, justificar el encuentro en un hecho artístico veraz sin perder sus identidades”. Más adelante insisten en que se trata del “encuentro entre dos solistas” y que:

La tarea de equilibrar el contexto temático y rítmico fue lo que más nos costó, teniendo en cuenta que debía conjugarse con una intención compartida de recuperar, en algunos casos y contribuir, en otros, al patrimonio de la “memoria popular” de los argentinos.

Aquí se pone de manifiesto lo que observamos y puede escucharse además en las versiones grabadas. Las canciones cantadas por Rocha (salvo “Carnaval, carnavalcito” que canta sola), tienen acentuaciones rítmicas más rígidas y en las cantadas por Carnota las variantes ocupan un lugar importante. Basta escuchar los rasgueos de la guitarra (que no cesan en un caso e incorporan juegos rítmicos continuamente en el otro) y el pulsar de la percusión.

Finalmente, sobresalen algunos usos armónicos y fraseos identificables con otros géneros como el acorde de Do con séptima y novena en “Grito santiaguense” (que agrega el Si bemol, la “*blue note*”, a la escala) que rompe con las alteraciones esperables-típicas del género, o la frase de la guitarra antes de ese acorde en el estribillo. El mismo tipo de usos en “La muerte del angelito”, “Gatito e’ las penas” y en “Salamanqueando pa’ mi” (donde hace también un amplio uso de dominantes secundarias). La introducción de “Este Manuel que yo canto” con cuartas en paralelo y adornos con alteraciones.

Teresa Parodi

Como afirma Díaz,²³ Teresa Parodi (1947) es quizás el caso más “excéntrico” del grupo renovador de la NCC en relación a los mecanismos de consagración habituales del subcampo del chamamé. Proviene de una familia donde accedió a un capital cultural legitimado: la literatura y la música clásica. En la década del 60 y comienzos de los 70 ejerció como maestra y cursó Letras en la Universidad Nacional del Nordeste, donde

23. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

conoció a su esposo Guillermo Parodi y entró en contacto con las luchas estudiantiles. Comenzó cantando en su provincia natal, Corrientes, donde ingresó por concurso como solista al Coro de la Orquesta Folklórica provincial. En 1979 se mudó a Buenos Aires con su esposo, después de perder su trabajo por una detención policial a raíz de su militancia política. En una sociedad pequeña como la de Corrientes, y en medio de la dictadura, eso quedó a la vista de todos, por lo cual decidieron irse.

Poco antes de que se mudaran, Ástor Piazzolla la había escuchado cantar en Corrientes y la convocó a cantar en su grupo. Es así que durante 1979 giró por el país acompañando el grupo de Piazzolla como cantante.

Un tiempo después Teresa Parodi produjo su primer trabajo discográfico *Teresa Parodi desde Corrientes* (1981) en el sello Ciclo 3 de la familia Vitale (vinculados al rock) y ya con el auspicio de la dirección de cultura y turismo de la Municipalidad de Corrientes. En ese disco incluyó canciones de Pocho Roch, canciones propias con letra de los poetas correntinos Francisco Madariaga, David Martínez, su esposo Guillermo Parodi; una canción de la tanguera Eladia Blasquez, y clásicos del chamamé. Cuenta con una instrumentación típica con guitarras y acordeón, ocupando un lugar destacado, pero con la voz de ella en canto y recitados como centro. Además, incorpora piano, flauta traversa, cuerdas y percusión (shakers, platillos, cencerros, redoblante con escobillas, bongó) en algunas canciones. El repertorio incluye chamamé, rasguido doble, galopa, chamamé canción y un vals tanguero. Su circulación no tuvo que ver con los lugares de baile habituales del chamamé sino con escenarios de universidades, teatros, cafés, etc., ubicando a Parodi con esta primera producción en un lugar no tradicional en el chamamé.

En 1983 produjo el álbum *Canto a los hombres del pan duro*, un casete registrado en apenas una hora de grabación (según relata en su web oficial), acompañada con su guitarra y la de Jorge Panitsch. Es evidente que la producción contó con menos presupuesto, no sólo por la instrumentación sino por haberse editado sólo en casete y en una editora pequeña (“Rafael Cedeño”, que era principalmente editora de libros).

El disco comienza con una milonga con letra de Jorge L. Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginebra, 1986), quien escribió y publicó el 30 de diciembre de 1982 en el diario *Clarín* ese poema titulado “Milonga de un soldado”. El texto hace referencia a un soldado provinciano muerto en la guerra de Malvinas, alabando su valentía y desaprobando a los “vanos generales”. Además de esta canción, Parodi musicalizó letras de varios poetas. “Canto a los hombres del pan duro” de Mario J. Lellis (Buenos Aires, 1922-1967), “El

xucxuyoc”²⁴ de Jorge Calveti (Jujuy, 1916 – Buenos Aires, 2002), “Juan Lucena” de Manuel J. Castilla (Salta, 1918-1980), “Cantemos y esperemos” de Juan L. Ortiz (Entre Ríos, 1896-1978) y basó la letra de “Cambá Cola Jara” (donde tematiza al “gaucho negro”) en un texto de Francisco Madariaga (Corrientes, 1927-2000). También musicalizó un poema de su esposo donde se elogia a Pablo Neruda. De esta manera, continúa remarcando el lugar de la palabra, y de la palabra más legitimada, en su producción. En este disco los poetas citados ya no son sólo correntinos sino de otras provincias y hasta de un país vecino (el poeta chileno, que además contaba con reconocimiento internacional).

Canta “Canción de caminantes” de María Elena Walsh, una canción que invita a la acción colectiva, y le dedica la “Carta abierta a María Elena”. La idea misma de “Carta abierta” implica al menos lo público, y se refuerza con la pregunta que repite, “¿Qué haremos con la canción?”.²⁵ Canta también “Como un pájaro libre” (A. Gleiger – D. Reches), canción que había grabado meses antes Mercedes Sosa. Se trata sin dudas de dos referentes para Parodi.

Finalmente, incluye dos canciones con letra y música propia “Que me valga Dios” y “La canción de Pedro”. La primera, una galopa que le habla a su “tierra” nombrándola “madre” y problematizando temas en discusión en esa etapa: “Y es por eso que yo / quisiera quedarme en ti / sin olvidos y sin rencor / y sembrarte de trinos, madre. . . . Te está haciendo falta / Que alcemos los puños / Y también la voz”. La segunda, es un chamamé que habla, como en la tradición del MNC (“Breve historia de Juan”, por ejemplo), de un Pedro que es “uno más” del “pueblo”: “Nos miran los ojos plurales del pueblo / Nos oyen los pedros de cada lugar”.

Claudio Díaz resalta algunos puntos de la producción de Parodi centrándose en dos discos posteriores, *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), que pueden observarse ya en este disco.²⁶ Tanto en los grandes nombres del chamamé como los más cercanos de la NCC el baile ocupa un lugar central, y la música predomina por sobre la palabra, sin embargo la propuesta de Parodi se desplaza del baile al canto, de la música a la palabra. A su vez Díaz afirma que hay un desplazamiento de la idea de “raza” a la de

24. Cacique incaico de Jujuy referido en el poema de Jorge Calveti.

25. La música se apoya en un ritmo de chamamé lento pero la armonía, los giros melódicos y la interpretación tienen directa relación con las canciones de Walsh (valen como ejemplo, “Como la cigarra” o “Manuelita, la tortuga”).

26. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

“pueblo”, de un colectivo identitario unido por el pasado guaraní a una sociedad correntina con diferencias sociales, con ricos y pobres. Otro punto en el que Díaz marca un desplazamiento es en el paso de la nostalgia a la denuncia. No es que deje de tematizarse la nostalgia por el pago sino que en esas historias hay una denuncia de las condiciones de quien debe migrar y se denuncian otras injusticias. Finalmente Díaz habla de un desplazamiento de Corrientes a Latinoamérica, que más allá de la pertenencia regional se extiende a un enunciatario más vasto, tanto por los textos como por los diálogos musicales con otros géneros.

Pueden verse en este disco los puntos que observa Díaz, por ejemplo en los títulos de las canciones donde hay palabras como canto, carta, versos, canción, cantemos, se nombra a Pablo Neruda, a María Elena Walsh, no hay palabras en guaraní y hay referencia a otros pueblos indígenas (Xucxuyoc). La relación con el MNC y los aspectos de renovación de la NCC, está mucho más presente que en el chamamé tradicional, tanto en las letras, los temas abordados, la vocación de un cancionero más variado y la intención de renovarlo tanto en lo musical como en la incorporación de temáticas de la actualidad social. En lo musical, no sólo se pone el acento en el canto, un canto distanciado del tradicional chamamecero y más cercano al MNC, sino que se incluyen, además de chamamé, galopa o rasguido doble, milonga y balada. Por otro lado, abunda el uso de arpeggios y rasgueos que no se atienen a las variantes tradicionales sino que traslucen usos de otras regiones o inclusive modos personales. También hay algunos usos armónicos no típicos, por ejemplo, en “Xucxuyoc” se combina la tonalidad de La menor sin sensible con la pentatónica, en “Canto a los hombres del pan duro” y en “Carta abierta a María Elena” se usa el séptimo descendido (por intercambio modal).

Finalmente, la inclusión de temáticas sociales y políticas, especialmente las relacionadas a temas de discusión pública en esa coyuntura, tiene tanto que ver con su trayectoria como con su lugar relativo en el campo del folklore. En cuanto a su trayectoria, además de lo que ya relevamos, Parodi afirma:

Yo fui marcada por una época, mundial . . . por el mayo francés, por las lecturas, por la música, pensé, me enamoré de Eva Perón, me creí, soñé un país más justo, quise hacer algo para que este país fuera más justo. Me llené del cancionero que Mercedes nos puso en el oído y en el corazón, de los grandes compositores argentinos y

latinoamericanos, me fasciné con la obra de Violeta Parra. Me impactó, me marcó, me formó. Zitarrosa, Chico Buarque.²⁷

Por otro lado, en cuanto a su lugar relativo destacamos los siguientes dichos de la cantante relacionados con la etapa que estamos abordando:

Lo que me pasó en el primer tiempo es que yo no pensaba que iba a ser conocida, entonces tenía mucha libertad . . . escribía lo que yo pensaba y cantaba eso . . . era muy distinto que si yo hubiera sido Mercedes o hubiera sido Zitarrosa que se tuvieron que ir directamente porque todo el mundo sabía lo que cantaban. A mí me iban descubriendo, pero además en los lugares cerraditos así, nadie sabía de mí.²⁸

Luego continúa la entrevista remarcando que el momento de cambio y apertura a la masividad en su carrera es a partir de enero de 1984 al recibir el premio Consagración de Cosquín, apenas un mes después de la asunción de Alfonsín.

Articulación de los casos

El lugar y trayectoria de cada agente es central para leer su propuesta artística en la etapa que hemos abordado. Se trata de una etapa que va de una fuerte hegemonía del gobierno dictatorial a una crisis política que tiene como punto de inflexión la derrota en la Guerra de Malvinas que desembocará en el regreso a la democracia con la asunción de Alfonsín. A la vez, en el campo del folklore es una etapa en la que reaparecen actores, zonas antes silenciadas y nuevos referentes que aportan una renovación con énfasis diversos.

Mientras referentes de las zonas antes silenciadas retoman el repertorio censurado —y hablan de los desaparecidos, de la situación económica, entablando vínculos con actores emergentes, relacionándose con otros campos de la música popular en sus producciones y presentaciones mezclando a su vez públicos, proponiendo así un choque de sensibilidades frente al orden dominante—, en los ejemplos de las zonas tradicionalistas y/o nacionalistas que relevamos —si bien hay casos donde aparecen referencias a la coyuntura política y social— no encontramos rupturas o enfrentamientos con respecto al orden dominante sino de plena conformidad con este.

27. Teresa Parodi, *Encuentro en el Estudio*, Buenos Aires: Canal Encuentro, 2012, 36'17" a 37'04".

28. Teresa Parodi, "La canción no es la misma. Ciclo de conciertos y entrevistas a duplas destacadas de la música popular", *Encuentro Federal de la Palabra*, 2014, 15'30" a 16'10".

Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Cesar Isella, “Chango” Farías Gómez, Gustavo Leguizamón y otros referentes centrales consagrados en el campo del folklore desde años anteriores funcionan como legitimadores de los actores emergentes y sus prácticas artísticas. Al grabar con ellos, incluir sus canciones y hablar de ellos en entrevistas acercaron las propuestas emergentes a lugares centrales en el campo del folklore.

Más allá de otras figuras importantes, el lugar que ocupaba Mercedes Sosa en el campo del folklore en esos dos años era central y por lo ello tenía relaciones tanto con los referentes más tradicionalistas y/o nacionalistas como con los referentes de las zonas silenciadas durante los años de dictadura y las propuestas de referentes más nuevos. Los cuatro casos que hemos analizado han establecido de distintos modos relaciones con Sosa en la construcción de su lugar en el campo.

La inclusión de temas instrumentales pudimos relevarla en el caso de Tarragó Ros principalmente como una marca del subcampo del chamamé. Y en el caso de Chany Suárez como marca de su relación con el folklore de “proyección”. En los cuatro casos la voz y la palabra ocupan un lugar relevante, pero esto es especialmente así en el caso de Parodi.

Tarragó Ros y Parodi forman parte de un mismo movimiento dentro del chamamé, aportando al propósito de renovación (Nueva Canción Correntina) en un caso principalmente desde lo sonoro y en el otro con acento en la palabra.

A pesar de ser la primera producción discográfica de Rocha y Carnota, donde toman posición en términos estéticos, sociales y políticos, tienen una gran difusión por el impulso dado por Sosa y el premio revelación de Cosquín. También Tarragó Ros y Suárez tienen un alto nivel de difusión en esta etapa. Pero el caso de Parodi se trata de una producción de bajo presupuesto y difusión de menor escala. Los cuatro casos tienen en Buenos Aires su lugar de residencia, lo cual puede verse en su enunciación, más allá de sus vínculos con otras regiones.

Observamos en estos agentes sociales emergentes en el campo del folklore, propuestas diversas que produjeron choques de sensibilidades, disensos, tanto por las experiencias que implicaron como por las estrategias de visibilización/audición de objetos y sujetos y su aporte a la construcción de una ficción en disputa con el orden dominante de la última etapa de la dictadura argentina. Se trata de producciones que con distintos acentos tienen una vocación de renovación del folklore, siendo esta vocación central en el enunciado y en la construcción del enunciador y los enunciatarios.

Bibliografía

- Carnota, Raúl. Web oficial. www.raulcarnota.com.ar.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Díaz, Claudio Fernando. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folclore argentino*. Córdoba, Arg.: Recovecos, 2009.
- Feld, Claudia y Marina Franco (dir.). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- González, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena* 55/195 (2001): 38-64.
- Madoery, Diego. “Estudios sobre el folclore musical argentino”. *Revista Argentina de Musicología* 17 (2017): 15-38.
- Massholder, Alexia. *Todas las voces, todas. Mercedes Sosa y la política*. Buenos Aires: Desde la Gente/IMFC, 2016.
- Molinero, Carlos Danilo. *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Parodi, Teresa. *Canto a los hombres del pan duro*. (Rafael Cedeño, Serie Pioneros N° 2002, 1983), 1 Casete.
- . En “Encuentro en el Estudio”, marzo de 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=BZnjcCJgxQE>.
- . En “La canción no es la misma. Ciclo de conciertos y entrevistas a duplas destacadas de la música popular”, *Encuentro Federal de la Palabra*, Entrevista de Mariano del Mazo a Teresa Parodi y Ana Prada. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=mrKqF19Yu9w>.
- . Web oficial.
<http://web.archive.org/web/20160402235627/http://teresaparodi.com/info/>.
- Rocha, Suna y Carnota, Raúl. *Suna Rocha/Raúl Carnota* (Polydor, Disco LP. N° 24000, 1983), 1 Long Play.
- Rocha, Suna. Web oficial. www.sunarocha.com.
- Suárez, Chany. *No te rindas*. (RCA Victor, AVS-5035, IAHY-6561, 1982), 1 Long Play.
- . Web oficial.
<http://web.archive.org/web/20151125114742/http://chanysuarez.com.ar/>
- Tarragó Ros, Antonio. *Confluencia* (Philips 6347535, 1982), 1 Long Play.
- . Web oficial. www.tarrago-ros.com.ar.