

Número 17

Año 2016

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

AAM
Asociación
Argentina de
Musicología

Dossier: Folclore Musical Argentino

- *Estudios sobre el folclore musical argentino.*
- *Dos actitudes ilustradas hacia la música popular.*
- *Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas.*
- *Zamba y Formentlehnre.*

Otros artículos

- *Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera*
- *La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953)*
- *"Grupitos de raros [...]" punk chileno de los '80*

Reseñas bibliográficas

Revista Argentina de Musicología

Número 17

Dirección

Silvina Luz Mansilla

Editor invitado

Diego Madoery

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Evaluadores del presente número

Melanie Plesch (Universidad de Melbourne)

Lisa Di Cione (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”
y Universidad de Buenos Aires)

Fátima Graciela Musri (Gabinete de Estudios Musicales,
Universidad Nacional de San Juan)

Buenos Aires

Asociación Argentina de Musicología

2016



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Asociación Argentina de Musicología

Comisión Directiva 2015-2016

Silvina Luz Mansilla, presidente
Fátima Graciela Musri, vicepresidente
Marcela Abad, secretaria
Romina Dezillio, tesorera
Florencia Igor, vocal
Silvina Susana Mercáu, vocal suplente
Juan Pablo Páez, vocal estudiantil
Hernán D. Ramallo, vocal estudiantil suplente

Órgano de Fiscalización

Héctor L. Goyena y Yolanda M. Velo, titulares
Cintia Cristiá, suplente

Comisión Directiva 2017-2018

Diego Madoery, presidente
Silvina Argüello, vicepresidente
Daniela González, secretaria
Romina Dezillio, tesorera
Gerardo Guzmán, vocal
Edgardo Rodríguez y Martín Liut, vocales suplentes
Pablo Ernesto Jaureguiberry, vocal estudiantil
Valentín Mansilla, vocal estudiantil suplente

Órgano de Fiscalización

Juan Pablo Biglia, Ana Romaniuk, titulares
Omar García Brunelli y Lisa Di Cione, suplentes

Diseño de tapa: Myriam Kitroser

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología
ISSN 1666-1060

Revista indizada en
Lantindex (Caicyt-Conicet)
y en el *Répertoire International
de la Littérature Musicale* (RILM)



La Revista Argentina de Musicología se distribuye sin cargo a los miembros de la Asociación.
Los artículos no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Para asociarse a la AAM o por asuntos relativos a la presentación de artículos y reseñas, avisos publicitarios y compra de ejemplares, dirigirse a:

Asociación Argentina de Musicología
México 564, 1º Piso (1097)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

info@aamusicologia.org.ar
www.aamusicologia.org.ar

Revista Argentina de Musicología

Número 17

2016



Sumario

Presentación

Diego Madoery

11

Dossier: Folclore Musical Argentino

- *Estudios sobre el folclore musical argentino.* Diego Madoery 15
- *Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folclore musical argentino.* Ricardo J. Kaliman 39
- *Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional.* Octavio Sánchez 57
- *Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical.* Alejandro Martínez 83

Otros Artículos

- *Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano.* Deborah Schwartz-Kates 117
- *La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953).* Leslie Freitas 133
- *“Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ’80.* Nayive Ananías y Jorge Canales 153

Reseñas Bibliográficas

- *Emilio Pedro Portorrico: Eso que llamamos folclore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica.* Angélica Adorni 171

• Pablo Fessel: <i>Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini</i> . Romina Dezillio	175
• Luca Chiantore, Áurea Domínguez Moreno y Silvia Martínez García: <i>Escribir sobre música</i> . Hernán D. Ramallo	177
• Hernán Gabriel Vázquez: <i>Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella</i> . Pablo Ernesto Jaureguiberry	182
Colaboradores	187

Presentación

En el año 2016 fui invitado a editar el número 17 de la *Revista Argentina de Musicología* e incluir un *dossier* sobre el Folclore Musical Argentino. El resultado de esta tarea se hizo realidad en este conjunto de siete artículos y cuatro reseñas bibliográficas. Este número mantiene la diversidad de perspectivas y tópicos característica de la línea editorial de la revista que surge del convencimiento de que esta multiplicidad de miradas enriquece nuestra disciplina.

Los cuatro artículos del *dossier* expresan distintos abordajes a este campo de estudio que mantiene todavía una buena cantidad de espacios vacíos desde la musicología argentina.

El artículo de mi autoría es un estado de la cuestión sobre estos estudios que intenta mostrar la migración del término “folclore” como bienes culturales supervivientes, anónimos, no institucionales, etc. al uso que se popularizó entre el público y los cultores de las prácticas que se insertaron en los medios masivos de comunicación. Diversos investigadores han comenzado en este siglo a utilizar el mismo vocablo para la música inserta en la industria de la música, dentro de los cuales se encuentra Ricardo Kaliman, autor del segundo artículo.

Kaliman muestra, en este trabajo, dos modalidades diferentes de identidad “ilustrada” en la industria del folclore musical argentino. Estas dos modalidades, si bien se manifestaron en momentos diferentes de la historia del folclore, se mantienen vigentes y son útiles para comprender el momento actual de este conjunto de géneros.

Octavio Sánchez ha desarrollado una línea de investigación en relación con la identidad cuyana y los mecanismos de legitimación de los cultores de sus géneros. En esta revista presenta un trabajo minucioso sobre la autorreferencialidad en las letras de la música cuyana como uno de los procesos de legitimación entre sus cultores.

El *dossier* finaliza con el artículo de Alejandro Martínez sobre la zamba y la *formenlehre*. El autor aplica la teoría del análisis formal –principalmente expresada por Willian Caplin– al estudio de la zamba y obtiene resultados que fortalecen el estudio del género. Tanto la propuesta de Sánchez como la de Martínez son valiosas por los resultados que obtienen en los géneros en los que investigaron como por su potencial utilización en otros géneros del folclore musical argentino.

De este modo, el *dossier* incluye diversos enfoques sobre la materia en cuestión con propuestas novedosas que realizan aportes significativos al campo de los estudios del folclore musical.

La revista contiene también otros tres artículos. En el primero de ellos, Deborah Schwartz-Kates presenta un análisis inédito sobre la música del film *Malambo*



de Alberto Ginastera. Previamente desarrolla un estado de la cuestión sobre los estudios del músico, fundamental como síntesis y homenaje a más de cien años de su nacimiento. El artículo finaliza con una reflexión sobre los límites de la investigación musicológica dado que la música de este film parece haber sido suprimida de su obra por el compositor. Cabe mencionar que este aporte surge de la conferencia inaugural de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” que la autora ofreció por invitación de la Comisión Organizadora.

Luego, el artículo de Leslie Freitas desarrolla la creación e historia de la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela en el período 1877-1953. La autora muestra cómo los conservatorios en España han surgido a partir de las experiencias de estas sociedades características del siglo XIX.

Finaliza esta sección el trabajo de dos autores chilenos, Nayive Ananías y Jorge Canales, sobre las estrategias de los medios de comunicación para con una agrupación precursora del punk en Chile: Los Pinochet Boys. Aquí los autores muestran la construcción que desarrolló la prensa del momento en Santiago, demonizando el género en cuestión.

Cuatro reseñas bibliográficas completan este número sobre producciones locales recientes: *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica* de Emilio Portorrico reseñada por Angélica Adorni; *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* de Pablo Fessel por Romina Dezillio; *Escribir sobre música* de Luca Chiantore, Áurea Domínguez Moreno y Silvia Martínez García por Hernán Ramallo y *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella* de Hernán Gabriel Vázquez por Pablo Jaureguiberry.

Finalmente, agradezco la oportunidad que me brindó la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología en el año 2016 porque esta experiencia fue un gran aprendizaje para mi formación en la investigación.

Estudios sobre el folclore musical argentino

Diego Madoery

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 15-38. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

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 vales 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: “Folklore 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 folcloristas, 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 la 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 Ibídem, 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’. ‘Santiagoueñan’ 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”. Ibídem. 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 Artez³². 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 folklore 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 la 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 folklore 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 imaginary’...”

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 Cueva 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 Cueva 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 Aharonian: *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 hálito 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 émico, 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.

Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino

Ricardo J. Kaliman

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 39-56. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino

En el marco de una contribución para una historia social de la industria del folklore musical argentino, este trabajo se concentra en el modo en que se articulan en ella las perspectivas recogidas aquí bajo el nombre de “ilustradas” y que se nutren del refinamiento estético y estilístico propio de los ámbitos “cultivados”. Luego de algunas consideraciones generales sobre las relaciones entre folklore, industria musical e identidad y una caracterización de las identidades ilustradas en general, se distinguen, en términos históricos, ideológicos y estéticos, dos modalidades diferentes de identidad ilustrada, cada una de ellas directamente influyente en un momento dado del desarrollo de la industria del folklore musical argentino, aunque ambas han continuado reproduciéndose en alguna medida hasta hoy. Una de ellas, vigente ya en los momentos fundacionales de esa industria, se hace cargo de la perspectiva de los intelectuales románticos, que entienden el folklore como la expresión ingenua de un espíritu popular, llamado a ser realizado por la gestión de los “grandes artistas”. La otra, que asoma ya decididamente a partir de los 1960, plantea una historización explícita de la belleza, en correspondencia con la perspectiva historicista con la que conciben al pueblo mismo.

Palabras clave: folklore, industria musical, folklore argentino, identidad cultural, identidad ilustrada.

Two Learned Attitudes towards Popular Music. For a Social History of the Industry of Argentine Musical Folklore

Pointing to the general aim of contributing to a social history of the industry of Argentine musical folklore, this paper focuses on the way those perspectives are brought together within it, which are here labeled “learned” and feeds off the stylistic and aesthetic refinement characteristic of the “cultured” realm. After some consideration of the general relationships between folklore, musical industry and identity; and a characterization of learned identities in general terms, two modalities of learned identities are distinguished, in historical, ideological and aesthetic terms, each of one, in turn, directly influential in some given stage on the development of the industry of Argentine musical folklore, although both of them have persistently reproduced themselves up to this day. One of them, already active in the foundational moments of the industry, assumes the romantic intellectual perspective, understanding folklore as the naïve expression of some popular spirit, to be elevated by the work of the “great artists”. The other one, which shows up clearly already in the 1960, proposes some explicit historization of beauty, consistent with the historicist perspective they assume for the conception of people itself.

Keywords: folklore, musical industry, argentine folklore, cultural identity, learned identity.

En el marco de una contribución para una historia social de la industria del folclore musical argentino, dentro del objetivo general de capturar las diversas variables que constituyen la complejidad de esa historia, me concentro en este trabajo en el modo en que se articulan en ella las perspectivas que recojo bajo el nombre de “ilustradas” y que se nutren del refinamiento estético y estilístico propio de los ámbitos “cultivados” (académicos o al menos institucionalizados) de la práctica musical. Sustentaré la posición de que estas perspectivas constituyen un factor para nada subsidiario si se trata de comprender los derroteros, las bifurcaciones y las convergencias que pueblan el desarrollo de una práctica que, de todos modos, se reconoce como primariamente orientada por las expresiones populares. Antes de dar cuenta de las dos actitudes ilustradas que propongo como activos puntos de referencia para los protagonistas de esta práctica a través del tiempo, comienzo por introducir algunas consideraciones generales sobre las relaciones entre folclore, industria musical e identidad, sobre todo para dejar en claro algunos de los presupuestos teóricos e históricos sobre los que descansa esta aproximación.

Industria, folclore e identidad

En algún momento difícilmente precisable entre las décadas de 1920 y 1930, comenzó a hacerse visible un circuito de prácticas musicales que incorporaba a amplios sectores populares del Gran Buenos Aires, con centros de difusión (peñas, recreos, clubes sociales) instalados también en la propia capital argentina¹. En ese contexto, se recreaban formas originariamente rurales pero que ya para entonces, aparentemente, habían comenzado a aclimatarse a las condiciones de la demanda de ese nuevo público constituido por migrantes del interior del país, llegados al gran centro de acumulación económica con sueños de rumbos mejores que los que podían avizorar en sus lugares de origen². La cada vez mayor “visibilidad” de este circuito se debía en parte a negociaciones ideológicas sobre las que hablaré más adelante, pero también, y en muy gran medida, a la difusión radiofónica, que ya se había vuelto habitual a comienzos de los 30; y, no mucho más tarde, a la incipiente industria fonográfica, que iría cobrando cuerpo hasta constituirse, a fines de esa década, en una floreciente empresa comercial³.

Esto era el origen de una producción sistemática de bienes culturales para un mercado creciente, activo, que iría gradualmente consolidándose. Ahora bien, ¿corresponde darle a esta industria cultural que, aún sujeta a varias transformaciones y diversificaciones internas, con picos y declives más o menos pronunciados,

¹ Sergio Pujol: *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Emecé, 1999).

² Ricardo J. Kaliman: *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba: Comunicarte, 2004).

³ Andrea Mattallana: *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

se ha mantenido como una continuidad de indiscutible arraigo social en amplios sectores hasta estos comienzos del siglo XXI, corresponde darle, digo, el nombre de “industria del folklore musical”? Los puristas de la ciencia del folklore dirían, y de hecho muchas veces dijeron, que no. Desde su perspectiva, todas las definiciones de folklore, herederas de las concepciones románticas, insistían en reservarlo como denominación de aquellas manifestaciones que, en contacto puro con la naturaleza, podían considerarse absolutamente exentas de contaminación de la modernidad, y, en consecuencia, canal inmaculado para la expresión del *Volkgeist* argentino. Es cierto que acuñaron también el concepto de “proyección folclórica”, a través del cual se concedía un espacio para la reelaboración de lo que consideraban el folklore genuino en contextos de modernidad⁴. Pero incluso este concepto no apuntaba precisamente a promover las formas mercantilizadas propias del circuito que estamos enfocando. De hecho, desde la tradición de la folklorología en el terreno académico, el cuestionamiento a la propiedad del nombre de “folklore” para las prácticas y productos de la industria ha sido y es casi un lugar común, que, en todo caso, solo se acalla a medias y resignadamente frente a la generalizada aceptación del uso del término en los medios masivos y en todos los participantes de ese circuito⁵.

Un postulado central del marco teórico que aquí estoy asumiendo, y en el que llevo a cabo mis trabajos de investigación, es el de que la cultura existe en la subjetividad de los propios actores sociales que interactúan entre sí expresándose y reconociéndose como miembros de una comunidad; no en los productos mismos, si no es a través de la mediación de las subjetividades que los producen y los interpretan; ni mucho menos en definiciones abstractas que puedan pretenderse preeminentes sobre esas subjetividades⁶. En este contexto teórico, en consecuencia, lo definitivo es que la palabra “folklore” funciona como el nombre reconocido y reconocible entre los practicantes activos en el circuito de la industria cultural arriba identificada, por lo cual resulta legítimo, nomás, llamarlo “industria del folklore musical”. Puede decirse que se trata de una segunda acepción de la palabra “folklore”, una acepción “industrial”, si se quiere, contra la acepción

⁴ Augusto Raúl Cortazar: *Bosquejo de una introducción al Folklore* (Tucumán: UNT, 1942). De hecho, el término “proyección” se ha aplicado posteriormente para distintas variantes de la articulación entre lo ilustrado y lo popular en el folklore argentino (Véase Juliana Guerrero: “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”, en *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]). Me remito, en este contexto, al sentido propio de la folklorología tradicional, difundido a partir de las definiciones de Cortazar.

⁵ No se puede decir, sin embargo, que, a su vez, ese apabullante consenso no incluyera –y siga incluyendo– ciertas curiosas renitencias. En los hechos, la adopción de la palabra misma de “folklore” para el circuito de la industria implicó, en mayor o menor medida según los casos, un esfuerzo por incorporar la connotación de una autenticidad esencial lo cual, a su vez, conllevaba oscuramente una apelación al origen académico del término y, no pocas veces, al prestigio mismo de ese origen.

⁶ Ricardo J. Kaliman y Diego Chein: *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural* (Villa María, Córdoba: Editorial Universitaria de Villa María, 2014).

“académica” a la que hice referencia antes, aunque, claro está, ambas están muy relacionadas históricamente, en una relación que, como ya he sugerido, y como desarrollaré después un poco más, es un signo de factores muy significativos para el desarrollo social de la propia práctica.

De lo que vengo diciendo creo que ha quedado claro que no estoy asumiendo aquí los principios de la folklorología tradicional, a la que, en cambio, estoy considerando como un hecho de la historia social cuyas relaciones con las culturas populares son tan parte de mi objeto de estudio como las prácticas populares mismas. Me parece importante aclarar, en el mismo sentido, que al articular las prácticas populares con las industrias culturales no estoy implicando juicio de valor alguno, sino simplemente dando cuenta del modo de producción cultural en el que las prácticas populares se desarrollan. Como tales, las industrias culturales tienen sus propias características, entre las que se cuentan, por ejemplo, el afán de lucro, el aprovechamiento de la tecnología de los medios masivos de comunicación, el aparato publicitario, entre otros rasgos que las diferencian de otros modos de producción cultural que han existido y existen a lo largo de la historia y a lo ancho de las sociedades humanas; y que, naturalmente, deben ser tenidos en cuenta en cualquier esfuerzo por dar cuenta de las modalidades de las prácticas culturales en ella articuladas. El reconocimiento de estas propiedades no justifica el relativo desmedro con que a veces se juzgan las prácticas culturales involucradas en las industrias culturales, un disvalor a priori, deudor en buena parte de las interpretaciones apocalípticas que llegaron a atribuirles a la industria cultural un papel tan artero como omnipotente en el control de las subjetividades participantes⁷.

Aunque a veces disfrazadas bajo pretensiones aparentemente más nobles, rasgos paralelos a los mencionados han afectado siempre de alguna manera las condiciones sociales en que todas las prácticas culturales humanas se desarrollan, aun los que pasan por más elitistas y desinteresados. Esos factores seguramente condicionan y establecen orientaciones, pero, como se ha señalado desde diversos puntos de vista en las últimas décadas, no agotan en absoluto la idiosincrasia, la creatividad y la expresividad de las prácticas culturales que afectan⁸. La dinámica de la cultura de masas, en particular, nunca ha dejado de involucrar la agencia determinante de los sectores populares con los que las industrias culturales entran en relación. La historia de esas prácticas y de las transformaciones inherentes al grupo que las ejerce, son un factor insoslayable para las estrategias del más ambicioso empresario⁹. La industria cultural, en otras palabras, implica un continuo proceso de negociaciones entre los intereses económicos de los productores y empresarios, por un lado; y los intereses, inquietudes y necesidades de las comunida-

⁷ Theodor Adorno y Max Horkheimer: “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988 [1ª., en alemán, 1947]).

⁸ Raymond Williams: *Sociología de la cultura* (Barcelona: Paidós, 1994 [1ª., en inglés, 1981]).

⁹ Jesús Martín Barbero: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998).

des humanas que se involucran en el proceso como productores y consumidores, por otro lado.

Entre las variables relevantes a las que los empresarios deben atender si aspiran a obtener una respuesta lucrativa, figuran en lugar prominente las identidades vigentes entre sus potenciales compradores, cuya reproducción y transformación, sin negar que se han visto y se ven afectadas por el aparato publicitario de la industria, siguen teniendo, sin embargo, una dinámica autónoma en la que ingresan muchos otros factores que la industria no puede controlar y a los que debe acomodar, en todo caso, su oferta. La descripción y el esfuerzo por explicar el desarrollo de estas identidades, si se considera tanto lo que les es propio desde el contexto social en que cobran sentido como la incidencia que en su desarrollo tienen instituciones como las industrias culturales y el estado, promete, en consecuencia, una aproximación fecunda a la comprensión de la cultura popular en nuestras sociedades modernas, no con el afán de detectar –y eventualmente defender– supuestas autenticidades, sino de esclarecer las condiciones activas en las que las culturas populares se reproducen y se transforman, en un contexto signado ciertamente por estructuras de poder desiguales, pero que nunca han llegado –y probablemente, nunca pueden llegar– a ahogar las condiciones propias de las subjetividades socialmente arraigadas¹⁰.

Por supuesto, no es la industria del folklore musical la única que canaliza identidades populares, ni siquiera la única que lo hace a través de prácticas predominantemente musicales. De hecho, podemos asegurar que lo que conocemos bajo ese nombre no es hoy en día la modalidad cultural más difundida en la mayoría de la población argentina. Sin embargo, ha sido siempre –y sigue siendo– vía de expresión y comunidad de grandes sectores, al punto que ha funcionado como punto de referencia para otros sectores que anhelaban mancomunarse en alguna medida con las vertientes populares. Desde el punto de vista teórico, por otra parte, el folklore presenta el rasgo particularmente interesante de que ha estado siempre vinculado inextricablemente con la identidad nacional, asociación que ha influido decisivamente, incluso a través de sistemáticas políticas estatales, en la subjetividad de varias generaciones y aún hoy en día lo sigue haciendo.

Un examen superficial de los discursos dominantes en la industria del folklore sugiere una aparente homogeneidad sobre la base de esa relación con la identidad nacional. Buena parte de los productores, artistas, incluso del público, tienden a reconocer las prácticas involucradas como símbolos de una esencia nacional que en alguna medida los compromete. El imperativo moral de preservar estas manifestaciones como un modo de preservar la idiosincrasia propia del pueblo argentino asoma constantemente en los discursos asociados con ellas. Un examen más detenido, sin embargo, permite distinguir importantes diferencias detrás de esa aparente homogeneidad, una variedad que no se reduce a la de concepciones diferentes

¹⁰ Michel De Certeau: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 1996).

de la supuesta esencia nacional, sino una complejidad en varias dimensiones, con factores que se entrecruzan en una especie de lucha, con sus alianzas y desencuentros, por la definición del capital simbólico¹¹. Según la hipótesis de trabajo sobre la que se apoya mi aproximación, muchas de estas diferencias pueden explicarse en términos del entrecruzamiento de varias identidades socialmente vigentes, cada una pugnano por establecer su posición, en relación con la identidad nacional o al menos con un colectivo que de alguna manera la represente o la sustituya adecuadamente. Así, puede reconocerse cómo identidades de clase, generacionales, ideológicas, provinciales, incluso étnicas y de género, cada una según una lógica guiada por sus modalidades específicas, se intersecan o compiten entre sí y con las distintas vertientes de la identidad nacional, a la cual, a su vez, le otorgan su propio matiz, por debajo de la referencia a un conjunto solo en apariencia compartido plenamente de signos y valores.

Ilustrado y popular

No es mi intención ofrecer aquí el cuadro general que esta constelación de variables permitiría trazar del desarrollo de la industria del folclore musical argentino, sino concentrarme en la incidencia en este campo de un eje identitario particular, el que opone lo que, a falta de mejores nombres, vengo denominando identidades “ilustrada” y “popular”. Como podrá apreciarse, la historia de estas identidades en el marco de la industria del folclore musical presenta interesantes intersecciones con algunas de las otras identidades que he mencionado arriba, en particular con las de clase y las que he llamado (también a falta de mejor nombre), “ideológicas”, de manera que este breve examen puede al menos permitir darnos una medida de los juegos de interacciones mutuas que constituyen la historia de las redes identitarias que conviven en la industria del folclore musical argentino.

En el contexto teórico que estoy aquí asumiendo, una identidad se define como una autoadscripción a un grupo social compartida por los miembros de ese grupo¹². Ha sido en el curso de mi investigación que he llegado a confirmar la vigencia de la identidad que he denominado “ilustrada” y que se caracteriza, en principio, en términos de lenguaje artístico. Los participantes de esta identidad entienden, en efecto, que hay modos de expresión (literarios, musicales, performativos) superiores (por sutileza expresiva, por originalidad o por criterios de belleza, por ejemplo) cuya apreciación, a su vez, significa, de alguna manera, también una superioridad (que puede medirse, por ejemplo, en grados de sensibilidad, o de desarrollo de las capacidades humanas, incluso de calidad moral) para quien es capaz de ejercerla. Por cierto, no todos los que se sienten partícipes de una identi-

¹¹ Ricardo Kaliman: “El ‘provinciano cantor’. Definiciones del pueblo en las letras del folclore argentino moderno”, *Sociocriticism*, Vol. XVII N° 1-2 (Montpellier 2002), pp. 169-177.

¹² Kaliman y Chein: *Sociología de las identidades*.

dad ilustrada coinciden en cuáles son los rasgos propios de los lenguajes artísticos superiores, de manera que lo que encontramos son en realidad varias “identidades ilustradas”, en plural, según, por ejemplo, las características de los lenguajes artísticos que propugnan¹³. Las identidades que he llamado generacionales proporcionan a menudo un factor coincidente con estas distinciones entre un grupo ilustrado y otro, en el sentido de que un lenguaje artístico dado se erige en signo distintivo de una identidad generacional dada.

Es interesante notar que muchos de los que no participan de una identidad ilustrada en el circuito de la industria del folklore musical argentino no se sienten necesariamente parte de una identidad no ilustrada, o, permítaseme llamarla así, “popular”, al menos en lo que surge de sus testimonios o de la observación en el campo. Ciertamente, distinguen que las modalidades expresivas de los intérpretes enrolados en las posiciones ilustradas son diferentes de aquellas con las que están más familiarizado/as, pero esto no implica que se autoadscriban a un grupo que se caracterice por estas últimas. En todo caso, pueden sentirse parte de ciertas identidades referidas a un estilo particular, generacional o de otro orden, sin implicancia de lenguajes artísticos superiores o inferiores, por lo menos según los criterios que caracterizan la ilustración. La identidad popular, al parecer, surge solo, incluso a veces con ese mismo nombre, entre artistas (intérpretes, compositores, letristas), con referencia a las manifestaciones de la identidad ilustrada, en términos de cuestionamiento a las pretensiones de superioridad esgrimidas por el discurso de esta y subrayando la capacidad de comunicación con sectores más amplios de la sociedad¹⁴.

Las propiedades de las identidades ilustradas son muy semejantes a las propuestas por Pierre Bourdieu en relación con el concepto de distinción, a través del cual los sectores cultos de una sociedad generan símbolos que les son propios, que demandan un cierto entrenamiento para ser reconocidos y apreciados, y a los que les atribuyen un valor superior, una atribución arbitraria, según este autor, pero que, a través de lo que él denomina violencia simbólica, se hace aparecer como natural e intrínseca, de modo que su posición superior parezca estar legítimamente representada en el uso de estos símbolos, y en la capacidad misma de usarlos¹⁵. Sería equivocado establecer, sin embargo, en los hechos, una correlación exacta entre las clases sociales (o las identidades de clase) y las identidades ilustrada y popular. Es cierto que la apreciación de los lenguajes artísticos más sofisticados implica un cierto entrenamiento, que es más fácilmente accesible, y más impulsado por el contexto, para los sectores más acomodados. Sin embargo, no todos los miembros

¹³ Tal vez esta sucesión de luchas por la definición del valor estético es parte constituyente de la propia identidad ilustrada, si atendemos al análisis de Bourdieu sobre la dinámica del campo artístico. Véase Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995).

¹⁴ Así, por ejemplo, se expresaba Roberto Ternán, autor del “Candombe para José”, en entrevista personal, llevada a cabo en junio de 2008.

¹⁵ Pierre Bourdieu: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998).

de las clases media y alta, por ejemplo, se inscriben en una identidad ilustrada. Si podría argumentarse, en ciertos casos, que esa extracción social ha favorecido la opción por esa inscripción, o, a la inversa, un cierto rechazo por aquellos signos que más crudamente se separan de las formas ilustradas.

Sin detenernos ahora a considerar otras posibles semejanzas que puedan trazarse con el concepto de la distinción de Bourdieu e independientemente del grado en que este concepto se corresponda con las identidades ilustradas que hemos reconocido en la industria del folclore musical argentino, las aproximaciones señaladas son evidencia suficiente para sugerir que el proceso que ha dado lugar a su gestación obedece a factores presentes en las dinámicas culturales de muchas sociedades, al menos las incluidas dentro de lo que solemos conocer como cultura occidental. Resulta aún más atrayente, en consecuencia, explorar con mayor detalle el modo en que estas identidades han incidido en el desarrollo de la industria del folclore musical argentino, que paso a sintetizar a continuación y en el cual han estado vinculadas con posiciones políticas y mecanismos de poder relativamente reconocibles.

Primera actitud ilustrada: la distinción

La generalización más efectiva que he logrado formular hasta ahora parte de reconocer, en efecto, dos grandes líneas discursivas de auto-formulación de las identidades ilustradas, cada una de ellas directamente influyente en un momento dado del desarrollo de la industria del folclore musical argentino. Esto no quiere decir que, pasado ese momento, estas líneas hayan desaparecido por completo de la práctica. Por el contrario, de hecho, mi interés apunta precisamente a que ambas continúan reproduciéndose en alguna medida, aunque ajustadas a las nuevas condiciones en las que la práctica se ha visto envuelta.

El primero de esos discursos emergió en los momentos fundacionales del proceso que dio lugar a la industria del folclore musical argentino, y hasta podría llegar a sostenerse que lo precedió. Una formulación muy explícita aparece en el comentario laudatorio que escribió Ricardo Rojas sobre la presentación de la compañía de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama de Buenos Aires en 1921. Chazarreta, maestro santiagueño que durante varias décadas se había dedicado a la recopilación y recreación de prácticas populares de su terruño, había logrado, con el apoyo de un sector de la intelectualidad proclive al nacionalismo cultural, presentar un espectáculo en el que un grupo de paisanos santiagueños, junto a algunos músicos de formación ilustrada, desplegaban versiones, en música, canto y danza, de varias de las piezas obtenidas a través de esa recopilación. En su comentario, Ricardo Rojas, uno de los referentes intelectuales que con más ahínco había apoyado ese acto, articulaba el herderiano proyecto que, para él, podía considerarse inaugurado a través de este primer esfuerzo de aproximación de las prácticas rurales a los ambientes cultivados de la capital:

Y puesto que aspiramos a tener un arte glorioso, como signo eminente de nuestra nacionalidad, no olvidemos esa experiencia de todos los grandes pueblos, según la cual necesitamos conservar y elaborar el arte nativo para cuando haya de venir el genio creador que habrá de fecundarlo en la obra definitiva¹⁶.

En esta perspectiva, las prácticas populares constituyen una manifestación ingenua, de una sencillez primitiva, cuyo valor descansa, precisamente, en que, por esa misma naturaleza silvestre, conserva en toda su pureza lo que se supone es el alma de la nacionalidad. El texto de Rojas dedica buena parte a denostar la miopía de quienes se han reducido a criticar la bastedad y simpleza del espectáculo que ha osado presentarse en un espacio consagrado a las grandes manifestaciones del arte. Para él, esta crítica solo puede obedecer a que no han sido capaces de reconocer y valorar debidamente el espíritu nacional que se expresa en esas manifestaciones. Reconoce, claro está, que no es verdaderamente arte en todo su esplendor, el cual, en realidad, asegura, es el que será llevado a cabo por el “genio creador” que ha de venir. Sin embargo, para que ese arte sea representativo de la nacionalidad, debe ser elaborado a partir de una profunda comprensión de lo que está expresando ese humilde “arte nativo”. Por otras señales contenidas en ese mismo texto, por ejemplo la referencia a Wagner, puede colegirse que el lenguaje artístico que canaliza esta versión de la identidad ilustrada es el de las estéticas legitimadas en la tradición de lo que suele conocerse como “música clásica”. De la misma manera que en la propia ciencia del folklore, que no es en realidad sino otra instancia de una misma perspectiva, la identidad ilustrada articulada por Rojas marca nítidas fronteras entre la comunidad campesina y la comunidad intelectual (que no es sino la representante de la élite socioeconómica), al mismo tiempo que los engloba a todos en la comunidad mayor de la nacionalidad.

Los motivos principales de toda esta construcción pueden fácilmente rastrearse a lo largo del siglo XIX europeo, en consonancia con la formación y consolidación de las repúblicas liberales. Los nombres ya citados de Herder y Wagner son dos emblemas ortodoxos en la descripción de estos procesos, pero la lista podría engrosarse no solo en Alemania sino en varios otros nacionalismos musicales de ese continente. A su vez, las coordenadas ideológicas que permiten cartografiar históricamente la localización de este discurso en Argentina, naturalmente diferentes de las de las propuestas en las que se inspira, son hoy bastante claras en los estudios sociales. Para ponerlo brevemente, constituyen la respuesta de la oligarquía terrateniente, que había llegado a obtener un control casi monopolístico del poder social y político hasta finales del siglo XIX, a las múltiples amenazas que se cernían sobre esa hegemonía, originadas en las transformaciones sociales resultantes de la incipiente industrialización, lo que incluía no solo potenciales competidores en el poder económico, sino también la cada vez más nítida presencia social y política de

¹⁶ Ricardo Rojas: “El coro de las selvas y las montañas”, *La Nación*, 18 de marzo de 1921, texto obtenido en la página oficial de Andrés Chazarreta: www.chazarreta.com.ar

una clase media y la organización sindical. Los intelectuales voceros de ese sector, dando un giro de 180 grados sobre el desprecio con el que sus propios antecesores habían mirado al gaucho, se volcaron a su glorificación, presentándolo como portador del alma del territorio nacional, erigiéndolo como símbolo de la argentinidad; y, finalmente, arrogándose, como clase, no solo la potestad de ser herederos directos de esos valores campesinos, ligados por lo tanto a la tierra, sino también su salvaguarda, justificando de esa manera la anhelada continuidad de su hegemonía social y política¹⁷.

La vinculación con las tradiciones campesinas eleva, de esta manera, a la élite terrateniente por encima de los grupos sociales que son así representados como advenedizos al territorio. La sensibilidad hacia los más altos valores de la cultura occidental, por su lado, los eleva sobre los propios campesinos, cuyo valor radica precisamente en la simplicidad que deriva de su extrema cercanía a la naturaleza, apenas distinguibles de la naturaleza misma. De esta misma concepción se derivan, consistentemente, tanto la ciencia misma de la folklorología como la identidad ilustrada que estamos examinando.

Esta separación entre las dos esferas, la ilustrada y la popular, se corporiza no solo en los individuos que participan de cada una de ellas, sino también en varios otros aspectos. Los instrumentos, los códigos musicales y poéticos, los espacios: el lugar de las prácticas populares, para merecer el reconocimiento del valor que se les asigna, es el del ámbito rural, tanto mejor cuanto menos mancillado por influencias de la modernidad, entre las que cabe incluir la escritura y el derecho de autor. Las prácticas ilustradas, en cambio, se desarrollan preferentemente en la sala de concierto o de cámara, con todas las connotaciones de refinamiento y exclusividad. Como señalaba arriba, es a las realizaciones ajustadas dentro de estos contextos y valores que aspiraban tanto Rojas como los folklorólogos que acuñaron el concepto de “proyección folklórica” (paradigmáticamente articulada en el proyecto creador del nacionalismo musical: Gilardi, Gianneo, López Buchardo, Aguirre, y luego Guastavino y Ginastera, entre otros; o los arreglos de Silvia Eisenstein), y no a las manifestaciones que, no mucho después de la presentación de Chazarreta en el Politeama, comenzaban a diseminarse por los recreos bailables y los centros de residentes provincianos, donde la industria del folclore musical estaba dando sus primeros pasos¹⁸. No se trata tan solo, por cierto, de un problema de definición científica, en el sentido de que estas manifestaciones se realizaban en ambientes urbanos, en un contexto de comercialización, con escritura y hasta derechos de autor incluidos, totalmente alejado del ritual colectivo y supuestamente natural de las prácticas originales. También se trataba de que este proceso se desarrollaba fuera de su control directo.

¹⁷ Kaliman: *Alhajita...*

¹⁸ El propio Chazarreta se presentó en las peñas de las Asociaciones de Residentes Provincianos, actuaciones por las que había cobrado algunos pesos que lo ayudaron a solventar su expedición. Quizá corresponda, en relación con estas presentaciones, y no con la del Politeama, incluirlo entre los precursores de la industria del folclore musical argentino.

Pero no, por cierto, de un relativo control indirecto. En efecto, el peso simbólico de la identidad ilustrada incidió en el desarrollo de la industria del folklore, ya en esas décadas iniciales. Eso puede apreciarse probablemente ante un examen detenido del curso de las transformaciones que en el proceso de formación de la industria acaecieron sobre las formas originarias, muchas de las cuales, no todas por cierto, pueden explicarse por esa influencia. Pero incluso ese análisis se vuelve más convincente si se consideran algunos aspectos de la configuración social en la que esa industria iba desarrollándose, los cuales, en alguna medida, permiten al mismo tiempo comprender algunas facetas del estado actual de esa industria.

En primer lugar, hay que subrayar que las claras fronteras marcadas por los intelectuales citados no impidió el establecimiento de una cierta alianza de clases en la conformación inicial del mercado. Como señalaba arriba, no todos los miembros de las clases más acomodadas se adscriben plenamente a la identidad ilustrada, aunque, de manera más o menos laxa, son capaces de reconocer algunos de sus signos, ya no tanto en calidad de lenguaje artístico superior sino más bien como un signo de distinción de clase. Las prácticas populares de origen campesino, por otra parte, estaban cargadas ya, en virtud de la influencia del discurso citado, de la connotación de la vinculación con la tierra que legitimaba su preeminencia social. Hasta el día de hoy, el lazo afectivo y la tendencia a la práctica con las formas que sienten más tradicionales del folklore sigue reproduciéndose entre muchas familias que se identifican con una especie de aristocracia terrateniente. Estos hábitos fueron mucho más comunes y generalizados, aparentemente, en las décadas que estamos considerando. Varios de los artistas que se involucraron en aquellos tiempos en el circuito del folklore relatan que parte de sus ingresos provenía de las clases de guitarra, canto y danza que dictaban en las mansiones del patriciado porteño¹⁹.

Más importante aún es que muchos de esos mismos artistas provenían de ese sector social, algunos de posición económica elevada, otros provenientes de familias “venidas a menos”, aunque manteniendo el lazo identitario con ese sector, e incluso reflotándolo precisamente a través de la práctica folklórica. Por cierto, el capital social que portaban les facilitaba en buena medida el acceso al circuito, al menos a través de contactos importantes en los tramos iniciales de la carrera²⁰. En todos estos casos, la incorporación de signos aprobados por la identidad ilustrada significaba una señal de elevación del arte que los aproximaba a las formas legitimadas en el seno de su extracción social. Un rápido ejemplo es la incorporación del piano en la sonoridad del folklore.

Claro está que no podríamos hablar de alianza de clases si los artistas provenientes de sectores más humildes, identitariamente ligados al campesinado, aunque ya en calidad de migrantes a la ciudad, no hubieran negociado efectivamente y

¹⁹ Por ejemplo, Eduardo Falú y, en particular, los Hermanos Ábalos, que instalaron una academia que funcionaba durante el día en el mismo local que se convertía por las noches en una peña de lujo, *Achalay*, destinada precisamente al público de la oligarquía porteña.

²⁰ Juan Carlos Saravia: *Memorias de un Chalchalero* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).

sacado ventaja en este proceso. Y, ciertamente, tenían muchas ventajas que sacar. El discurso subyacente a la identidad ilustrada, aunque cuestionaba sus proyectos urbanos y mercantiles, ofrecía una ponderación positiva de su arte, como representante genuino de la nacionalidad. De hecho, ellos mismos se hicieron cargo de ese discurso, en oposición a las otras ofertas con las que competían en el gusto popular. Decía Julio Argentino Jerez, en la chacarera “Añoranzas”:

Santiagoño no ha de ser
El que obre de esa manera:
Despreciar la chacarera
Por otra danza importada.
Eso es verla mancillada
A nuestra raza campera.

O los hermanos Giménez, en su chamamé “La Tere”:

Que nos importa que ahora la Changa
Cante boleros, rumbas también,
Si está la Tere, que es correntina
Con voz divina, canta chamamé...

Podemos intuir, por otra parte, que en ese contexto histórico, toda vez que se cruzaban con alguna voz institucionalmente autorizada, se encontrarían con las prerrogativas ilustradas que invitarían constantemente a la adopción de signos del lenguaje artístico prestigioso, que prometería, tácitamente, enaltecer más su figura. El particular estilo de Atahualpa Yupanqui, cuidadoso cultor por otra parte de una imagen de la más pura autenticidad campesina, incorporó rasgos, en el toque de su guitarra, de indudable tinte clásico, lo cual le abrió sin duda muchas puertas en Argentina y otros lugares del mundo.

Segunda actitud ilustrada: la representación

La segunda forma de la identidad ilustrada aparece claramente articulada en el “Manifiesto del Nuevo Cancionero”, escrito por Armando Tejada Gómez, y firmado y presentado “oficialmente” por un grupo de artistas mendocinos o radicados en Mendoza, en 1963. En ese texto, que se ha reproducido en varias ocasiones posteriormente, y que luego fue suscripto por otros artistas, los autores se proclaman voceros de una vertiente generacional, al mismo tiempo tradicionalista y renovadora. Entre sus objetivos, declaran que el Nuevo Cancionero

[...] intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular [...]. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. El Nuevo Cancionero

no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa. Por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones²¹.

En los años que separan esta declaración de la presentación de Chazarreta en el Politeama y la consecuente salutación de Rojas, la industria del folklore musical argentino había pasado por varias transformaciones, pero también lo había hecho, claro está, la sociedad argentina; y la extracción social e ideológica de los intelectuales en ella se había diversificado. En realidad, los lenguajes artísticos, e incluso la orientación política, que caracteriza a esta nueva versión de identidad ilustrada, habían comenzado a emerger por lo menos diez años antes de esta manifestación pública. De hecho, la adscripción a esta identidad ilustrada no se reduce a los signatarios de este documento, sino que se extiende bastante más allá, incluyendo, por ejemplo, a toda una generación de salteños, entre los que se cuentan Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Manuel J. Castilla, Ariel Petrocelli y José Juan Botelli²².

El esquema de la distinción (por una parte, la expresión auténtica pero necesariamente sencilla y conservadora del pueblo; por otra, la versión superadora de esas formas de expresión a cargo del artista creador, con la capacidad de administrar las formas más elevadas de belleza) guarda ciertas similitudes en esta versión de la identidad ilustrada con la que hemos examinado antes. Pero esta semejanza no oculta las diferencias entre los dos planteos implícitos y los proyectos creadores que pregonan, que pueden al mismo tiempo correlacionarse con la posición social e ideológica desde la cual se enuncian. Frente a la imagen esencializada de la cultura popular y un canon de belleza que se supone “universal”, aunque en verdad dictado por los criterios de la tradición que suele llamarse “clásica”, los “neocancioneristas” dibujan una historización explícita de la belleza, en correspondencia con la perspectiva historicista con la que en el mismo texto se concibe al pueblo mismo. Las “formas modernas de expresión”, en los hechos, resultaron muy variadas, aunque cabría señalar al jazz, con sus séptimas y sextas agregadas y su culto a la síncope y, en general, a la sorpresa rítmica, melódica e incluso armónica, como el marco principal de esta nueva ilustración que también en esto apuntaba hacia las diferencias políticas de las que hablaré inmediatamente²³. El contexto estético de

²¹ De la versión publicada en <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html> [Última consulta: 28-02-2017].

²² Irene Noemí López: “Discursos identitarios en las letras del folklore moderno en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli” (tesis doctoral. Doctorado en Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 2013). Véase también Claudio Díaz: *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino* (Córdoba: Recovecos, 2009).

²³ Sin embargo, como discuto en Ricardo Kaliman: *Toda vida y llena de alma. Cancionero del Pato Gentilini* (Tucumán: Edunt, 2010), este proceso de “ilustración” de lo popular encierra complejidades identitarias de las que los lenguajes del jazz son un conspicuo emergente, pero sin duda no las agotan. Recordemos, por ejemplo, el rechazo de los protagonistas de la bossa nova a ser leídos como

estas “innovaciones” parece corresponderse con el que Fischerman ha llamado el “efecto Beethoven”, aunque este nombre resulta equívoco para mi posición, en la medida en que Beethoven parece más un emblema de la ilustración clásica, de la que las innovaciones sesentistas intentaron tomar cierta distancia²⁴. Particularmente significativa es la apreciación de Fischerman en torno a que un rasgo común a los distintos contextos internacionales que examina es el afán de producir “música para escuchar” –y no solo para bailar o como mero entretenimiento–. En efecto, los artistas enrolados en la actitud ilustrada que aquí examino se esmeran en el detalle literario o musical original y sutil, tanto en las piezas que componen como, a menudo, en la performance.

Estas opciones de lenguaje artístico de esta ilustración que podríamos llamar “progresista”, se articulan en una posición política más general, que los separa nítidamente de la ilustración “romántica”. Los artistas del Nuevo Cancionero apuntaban no a la sala de concierto o de cámara como el espacio de mayor significatividad para las mayores formas de su arte, sino al más ambiguo contexto de la peña y al mismo tiempo, en ese momento, a la multitudinaria aceptación del festival, aun sabiendo que, de hecho, allí sus renovaciones estéticas compartirían el espacio con otras manifestaciones que desde su perspectiva, resultaban menos “avanzadas”. Podríamos decir que es una puesta en curso de una particular inflexión de la ideología del valor estético implícita en el concepto de la distinción, bastante característica de los artistas “progresistas” de la época, quienes no intentan –como los del otro circuito– consolidar una diferencia social sino erigirse en iluminadores avanzados de los grupos más desfavorecidos de la sociedad, a cuyo crecimiento intelectual y espiritual aspiran contribuir a través de su arte²⁵. El culto de los nuevos lenguajes artísticos está en la mayoría de los casos inextricablemente ligado a una concepción política muy diferente del paternalismo promulgado por la versión anterior (que se acomodara a regañadientes dentro de lo que llamé arriba una especie de alianza de clases). El pueblo, en sus letras, no es ya el idílico habitante de una naturaleza con la que comulga,

una mera recreación del bebop, o las menciones del Cuchi Leguizamón o Tito Francia a las innovaciones armónicas del impresionismo francés como fuente de inspiración.

²⁴ Por cierto, esto no implica que cuestione la posición de Fischerman en general sobre la renovación históricamente localizada de la música popular en diversos contextos simultáneos (y, según su interpretación, no por simple coincidencia), sobre la base de ciertos principios “ilustrados”. Por el contrario, entiendo que la renovación de la que él habla se corresponde con la que yo estoy identificando como la segunda actitud ilustrada que incide en la industria del folclore musical argentino. Simplemente señalo que su opción por el nombre “Beethoven” no resultaría apropiada en el contexto de mi análisis, ya que, por su vinculación con la tradición clásica, ese nombre remitiría mejor a la otra actitud ilustrada que he caracterizado antes. Véase Diego Fischerman: *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Buenos Aires: Paidós, 2004).

²⁵ De hecho, la referencia al jazz probablemente podría interpretarse no solo por su influencia musical, sino, sobre todo, por las características identitarias que implicaba, en la medida en que el jazz resaltaba como una emergencia de expresiones propias de sectores populares marginados (la cultura afroestadounidense).

sino en todo caso el sufriente peón semiproletarizado, o los héroes silenciosos de una lucha de clases a través de los cuales se clama por el cambio social²⁶.

Durante cerca de década y media, este proyecto alcanzará cierta buena fortuna en el circuito del folklore moderno. En algunas historias del folklore moderno argentino, hay una tendencia a asimilar esta emergencia y, por momentos, fuerte predominancia, con lo que se suele conocer como “boom de los 60”. Creo, sin embargo, que esta generalización debe matizarse, si no revisarse cuidadosamente. El notable crecimiento en ventas del folklore argentino durante ese período parece que se debe, en efecto, a la incorporación a ese circuito de un importante sector de la clase media, la cual puede explicarse por motivos diversos, entre los que se cuentan, por ejemplo, la implementación de la enseñanza continua del folklore en los establecimientos educativos durante más de diez años, con la consiguiente organización de recitales, festivales y certámenes de distinto nivel, con un fuerte apoyo estatal; o el atractivo en ciertos ámbitos internacionales de las expresiones populares latinoamericanas como consecuencia de cierta benevolente actitud hacia las expectativas de cambio surgidas alrededor del éxito de la revolución cubana. Sin duda, las innovaciones en los lenguajes artísticos propuestas por esta nueva ilustración expresaban en alguna medida también a esta nueva franja del público, (por las características que he mencionado arriba de la capacidad de algunos signos ilustrados de convertirse en signos de clase), lo cual los convierte en un síntoma más de la aparición de este público, antes que en su causa o su consecuencia.

De hecho, el auge de la industria del folklore musical argentino en los años 60 incluye otros fenómenos además de la ilustración progresista. Conjuntos e intérpretes tradicionales, como los Chalchaleros, y en particular los Fronterizos, mantuvieron su nivel de convocatoria. Y estos son también los años en que se producen la *Misa criolla* y la *Coronación del folklore*, en los que un conjunto de artistas, encabezados por Ariel Ramírez y Eduardo Falú, logran un éxito comercial sin precedentes con formas que más bien parecen seguir los lineamientos de la otra identidad ilustrada que he presentado antes, como puede comprobarse en el análisis de los signos de esas dos producciones que propone Claudio Díaz en su tesis doctoral²⁷.

Seguramente, una generalización más adecuada debe partir de reconocer que la emergencia de esta nueva ilustración significó una transformación y una diversificación sustancial de las redes de la industria del folklore musical argentino, pero que estas manifestaciones pasaron a convivir con otras tradiciones preexistentes, las cuales siguieron también desarrollándose y cultivando la aceptación de un público masivo. Es probablemente en esta coexistencia que surgieron los primeros roces que dieron lugar al surgimiento de la identidad popular, contrapuesta a la

²⁶ Desarrollo con más detalle estas apreciaciones en “El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en letras del folklore de los 60 y 70 en Tucumán”, en Fabiola Orquera (ed.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un campo cultural (Tucumán, 1880-1975)* (Córdoba: Alción, 2010), pp. 295-318.

²⁷ Díaz: *Variaciones sobre el “ser nacional”*.

ilustrada, de la que hablé antes, aunque también hubo confluencias productivas de ambas direcciones, como en los casos de Horacio Guarany y Jorge Cafrune, intérpretes de estéticas claramente no ilustradas que, sin embargo, no vacilaron en incorporar a su repertorio piezas de autores ilustrados y que, dicho sea de paso, sobre todo en el caso de Guarany, compartían los lineamientos políticos de los sectores más radicalizados de esta ilustración. Por cierto, corresponde agregar que la representante más paradigmática de esta modalidad de la ilustración, Mercedes Sosa, alcanzó una extendida aceptación en amplios sectores sociales populares, aun cuando su público mayoritario se asentara en los jóvenes progresistas de clase media, ávidos de articulación con tradiciones populares.

El auge de esta ilustración fue truncado de raíz por la cruenta reacción de la derecha argentina, primero a través de los atentados y amenazas terroristas de la triple A, como preludio a la censura y la persecución directa durante el período de la dictadura militar, en el marco del sistemático terrorismo de estado que se canalizó a través de secuestros, torturas y asesinatos sistemáticos de miles de disidentes o potenciales disidentes. La importancia que había alcanzado en la industria del folclore musical argentino esta identidad ilustrada, o al menos sus elementos políticos, parece confirmarse en el hecho de que una de las primeras medidas de esta reacción fue la prohibición de los festivales folklóricos, luego reemplazada por una obligación de someter a consideración previa los nombres de los artistas participantes y de los temas que se iban a interpretar²⁸. Tras el retorno de la democracia, esta identidad no volvió nunca a recuperar el lugar que tuvo durante esos años, aunque ha mantenido su vigencia, sobre todo en circuitos de menor envergadura.

Observación final

El reconocimiento de estas dos actitudes, a grandes rasgos, no debe llevar a pensar que cada uno de los protagonistas que se articulan en la industria del folclore musical argentino se encuadra en una u otra de ellas nítidamente. Las presento como caracterizaciones operativas, o, en todo caso, como lo que para mí suelen ser las generalizaciones sociológicas: descripciones epifenoménicas que dan cuenta de un complejo conjunto de subjetividades, cada una de las cuales, cuando considerada particularmente, las actualiza de manera diferente, en función, muchas veces, de cruces con otros condicionamientos sociales y no solo de aleatorias idiosincrasias personales. Insisto, sin embargo, en sostener, sobre todo a partir de las recurrentes emergencias de sus principales motivos discursivos, que dan cuenta de puntos de referencia significativos en la reproducción y transformación de esta práctica cultural, no solo en el pasado, sino hasta el día de hoy.

²⁸ M. Darío Marchini: *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad. De la utopía a la persecución y las listas negras en Argentina 1960-1983* (Buenos Aires: Catálogos, 2008).

Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional

Octavio Sánchez

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 57-82. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional

El propósito de este artículo es profundizar en el análisis del campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional, focalizando en algunos aspectos de las temáticas que aparecen en los textos literarios de las canciones. Es parte de un trabajo de mayores proporciones que tiene como uno de sus objetivos desentrañar los mecanismos y factores de legitimación existentes entre los cultores de estas músicas y de sus implicaciones en la construcción de la identidad sociocultural cuyana.

El sustento teórico es la sociología de Peter Berger y Thomas Luckmann, especialmente la manera en que trabajaron el concepto de legitimación. El heterogéneo material que contiene el corpus ha sido categorizado siguiendo la propuesta teórico metodológica de Gerard Genette. Incorporo algunos procedimientos metodológicos del Análisis Crítico del Discurso de Teun Van Dijk, construyendo ejes que atraviesan las producciones y los discursos relativos a las músicas populares cuyanas.

Desde este marco y con las herramientas mencionadas me he propuesto recorrer en el presente texto uno de los ejes del análisis, que he denominado “autorreferencialidad”, estudiando en esta ocasión la porción del corpus referida a las letras de cuecas y tonadas.

Palabras clave: músicas populares, legitimación, identidades, autorreferencialidad.

Self-reference and Legitimization in Popular Musics of Traditional Base from Cuyo

The purpose of this article is to gain depth in the analysis of popular musics of traditional base from Cuyo, focusing on some aspects of the themes that appear in the song's literary texts. This is part of a bigger work that aims to unravel the mechanisms and factors of legitimization present among the cultivators of these musics and their implications in constructing the Cuyoan sociocultural identity. Peter Berger's and Thomas Luckmann's sociologies are the theoretical basis, especially for the way in which they worked with the concept of legitimization. The heterogeneous material contained in the corpus has been categorized following Gerard Genette's theoretical and methodological approach. I incorporate some methodological procedures from Teun Van Dijk's Critical Discourse Analysis, building axes through the productions and discourses relative to popular musics from Cuyo.

With this framework and these tools, I intend to follow one analysis axis that I have called “self-reference”, studying the part of the corpus that refers to the lyrics of cuecas and tonadas.

Keywords: popular musics, legitimization, identities, self-reference.

1.

El propósito de este artículo es profundizar en el análisis del campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional, focalizando en algunos aspectos de las temáticas que aparecen en los textos literarios de las canciones. Es parte de un trabajo que vengo realizando desde hace muchos años y que tiene como uno de sus objetivos desentrañar los mecanismos y factores de legitimación existentes entre los cultores de estas músicas y sus implicaciones en la construcción de la identidad sociocultural cuyana.

El sustento teórico es la sociología de Berger y Luckmann¹, especialmente la manera en que trabajaron el concepto de legitimación. No es este el espacio adecuado para profundizar en esta teoría. Sin embargo, en función de lograr una mejor comprensión del texto, me parece oportuno clarificar dos aspectos de esta perspectiva, uno referido a cómo se compone el proceso de legitimación y otro relativo a cuán complejo o profundo es el grado de institucionalización de un colectivo social.

Por un lado, según estos teóricos, en los procesos de legitimación podemos distinguir dos componentes: uno es cognoscitivo y el otro normativo. En cuanto al primero, un sujeto está legitimado si se ha apropiado de conocimientos significativos referidos a la contemporaneidad y a la profundidad histórica de su colectivo social. Y, en cuanto al segundo componente, un miembro del colectivo está legitimado si se comporta según las normas y valores correspondientes al rol que esté desempeñando. En síntesis, la legitimación de ese sujeto se refiere a cuánto sabe del presente y pasado de su colectivo social y cuán respetuoso es en el cumplimiento de las normas relativas a su rol, reglas que se han ido construyendo a lo largo del tiempo.

Y por otro lado, es importante aclarar que el mecanismo descripto obedece en cierta manera al grado de objetivación e integración de significados que haya alcanzado un colectivo social en los procesos de institucionalización. Dependiendo de esa graduación es posible distinguir distintos niveles de legitimación. Dicho de manera sencilla, mientras más conocimientos y normas haya acumulado un colectivo social, más complejo será el proceso de legitimación y más sólida será la posición del sujeto legitimado.

El corpus de mis investigaciones está conformado por los textos, paratextos y metatextos que se relacionan en el campo de las músicas populares cuyanas, producidos en diferentes contextos. El heterogéneo material que contiene ha sido categorizado siguiendo la propuesta teórico metodológica de Gerard Genette². Consideraré texto a la canción en cuanto sonido (grabada o en vivo), incluyendo

¹ Peter Berger y Thomas Luckmann: *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968).

² Gerard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989 [1982]); y *Umbrales* (Buenos Aires/México: Siglo XXI, 2001 [1987]).

tanto las estructuras musicales como la letra, junto con las representaciones primarias que den cuenta de aquella, es decir, las transcripciones de música y palabra; en el presente trabajo me focalizaré en textos literarios de las canciones. Siguiendo con esta lógica, son paratextos todos los elementos que acompañan al texto y que mantienen cierta dependencia como: títulos, dedicatorias, glosas introductorias, coreografías y otros elementos de la danza, carátulas de producciones discográficas, afiches promocionales de diversos eventos referidos a presentaciones en vivo, entre otros. Y son metatextos otras producciones que comentan o se refieren al texto, en este caso: entrevistas a cultores y sus transcripciones y procesamientos, notas de trabajos de campo, artículos periodísticos y textos académicos. Es preciso aclarar que el mismo Genette reconoce que con frecuencia los límites dentro de las relaciones textuales que dan lugar a esta clasificación, pueden ser endebles, relativos y provisorios.

Finalmente, incorporo algunos procedimientos metodológicos del Análisis Crítico del Discurso³. En este sentido he construido ejes que, desde mi perspectiva, atraviesan las producciones y los discursos relativos a las músicas populares cuyanas, y de esta forma recorrer la diversidad de fuentes que contiene el corpus de mi trabajo. En síntesis, desde este marco y con las herramientas mencionadas me he propuesto estudiar los factores y procesos de legitimación en el universo de estas músicas, considerando que son elementos definitorios en la construcción de la identidad sociocultural cuyana, objeto complejo que es el que quiero investigar en última instancia. Propongo recorrer en el presente texto uno de esos ejes, que he denominado: «autorreferencialidad», analizando en esta ocasión la porción del corpus referida a las letras de cuecas y tonadas⁴. Con este objetivo incluiré algunas transcripciones parciales de los textos literarios.

Parto de una situación que he constatado en trabajos de campo a lo largo de quince años acerca de los espacios de producción, circulación y recepción de las músicas populares cuyanas actuales y que es consistente con lo que desde la teoría de Berger y Luckmann podría evaluarse como un colectivo social con un avanzado grado de institucionalización: entre los cultores más tradicionalistas todo es explicado en relación con sus propias prácticas; escuchan prioritariamente un solo tipo de música por radio o en grabaciones; las demás músicas son juzgadas frente a esta; los máximos referentes de estos géneros son objeto de devoción; todos los miembros del colectivo son músicos o tienen alguna práctica de interpretación musical, como cantantes, guitarristas o bailarines, diluyéndose los límites entre producción y recepción, y entre profesionalismo y diletantismo; entre otras particularidades.

³ Teun Van Dijk: *El discurso como interacción social* (Barcelona: Gedisa, 2000).

⁴ El fenómeno de la “autorreferencialidad” fue esbozado en el artículo Octavio Sánchez: “Legitimación e identidad sociocultural en el campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional”, *Música. Revista del Instituto Superior de Música*, número especial 15, (2016), pp. 134-159. Los dos párrafos en los que allí menciono este eje (pp. 150-151) dieron origen al presente texto. En aquella publicación aparece también una explicación más profunda de la teoría de Berger y Luckmann.

Como veremos, es un espacio fuertemente autorreferencial, es decir que permanentemente hace referencia a sí mismo e incluso los cultores lo emplean como contraste cuando se valoran elementos externos a su universo. Esta característica puede verse en distintos aspectos de la producción y con diferentes grados de profundidad.

2.

En el campo de las músicas cuyanas existen numerosas composiciones donde el tema central de la letra pasa por resaltar la trascendencia de algún músico referente de estos géneros, hecho que obviamente refuerza la integración diacrónica de conocimientos, es decir, la relación con el pasado. Esto es consistente con el grado de institucionalización alcanzado por el campo que, a lo largo de noventa años, ha generado sus “héroes” y necesita referirse a ellos como parte del mecanismo de legitimación. No son simples dedicatorias de tal composición a cierto artista, como las que aparecen habitualmente en algunos paratextos, por ejemplo los subtítulos en una partitura o las glosas introductorias en una grabación⁵. Son homenajes y reconocimientos al interior de la canción y con frecuencia involucran la totalidad del texto. Dentro de estas obras resaltan las dedicadas a Hilario Cuadros, músico protagonista de la cristalización de los lenguajes cuyanos, período⁶ que se extiende desde la década de 1930 hasta mediados de los 50. Se destacan entre muchas composiciones: “Trovador del rocío” (tonada de Francia/Tejada Gómez), “Mi padre cantor” (tonada de Cuadros⁷), “Hilario viejito lindo” (cueca de Marziali/Ortiz Ponce), “Abuelo de los cuyanos” (cueca de Palacios⁸) y “Para un cuyano” (cueca de David/ Loforte).

En “Abuelo de los cuyanos”, Cuadros es señalado como serenatero, guitarrero y tonadero; también es reconocido explícitamente como iniciador en la frase “fuiste pionero del canto”; en los versos “ahora ya es más fácil / tu vida no ha sido en vano” se muestra el mismo reconocimiento pero de una forma indirecta. Obviamente el rótulo de “abuelo de los cuyanos” implica encolumnarse en una genealogía, reconocerse en una tradición. Además, en “Para un cuyano”, Hilario Cuadros adquiere trascendencia en el pareado final “Te nombro con orgullo: Gloria de Cuyo”.

⁵ Con frecuencia en las partituras editadas suelen leerse paratextos como “Dedico esta tonada a mi buen amigo Alfredo Sierra”.

⁶ Acerca de la periodización de la historia de estos géneros musicales sugiero ver: Octavio Sánchez: “Músicas populares cuyanas de base tradicional: desde la refundación contemporánea hasta la pérdida de visibilidad nacional”, en *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza. Colección: Artes y partes* (Mendoza: EDIUNC, 2013), pp. 63-78; y “La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural” (tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo, 2009 [2004]). Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/2764>).

⁷ Marta Cuadros, hija de Hilario.

⁸ Carlos Palacios.

Este músico es reverenciado no solo por el núcleo tradicionalista; inclusive es reconocido por creadores que no adscribieron a las maneras estandarizadas de componer y que hasta sufrieron las tensiones existentes en la frontera entre tradición e innovación. Me refiero especialmente al Movimiento Nuevo Cancionero, iniciado en Mendoza a principios de la década de 1960. Una de las composiciones emblemáticas de ese colectivo artístico, la tonada “Trovador del rocío” está dedicada a Hilario Cuadros. Aquí este músico es: “trovador del rocío”, “tonadero de Cuyo”, “juglar de Guaymallén”, serenatero; pero también, desde las imágenes de Tejada Gómez, es “profeta”, “aroma”, “sombra”, “sangre a tierra” y es señalado como fundacional en la frase de cierre “Tonadero, alzo del polvo tu voz y me voy a cantar”. Este reconocimiento es consistente con la afirmación de que los artistas del Nuevo Cancionero no produjeron una ruptura con la tradición, sino que fueron continuadores críticos de las maneras tradicionales.

“Trovador del rocío” (tonada, Francia/Tejada Gómez)	“Abuelo de los cuyanos” (cueca, Palacios)	“Para un cuyano” (cueca, David/Loforte)
[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
Tonadero, sangre a tierra, desentierra tu canción. Que es Mendoza, guitarra y memoria que va por la luna de La media luna con la cueca incendiada de grillos. Tonadero, alzo del polvo tu voz y me voy a cantar.	Viejo tonadero, ahora ya es más fácil tu vida no ha sido en vano. Guitarrero Hilario Cuadros, Los trovadores de Cuyo se hacen recuerdo en mi canto.	La voz de un ángel quisiera Hilario para cantarte, y la inspiración del Dante dedicarte si pudiera. Te nombro con orgullo: Gloria de Cuyo.

Junto con las dedicadas a Hilario Cuadros, existen numerosas obras destinadas a homenajear a otros músicos referentes como las consagradas a Buenaventura Luna: “A Buenaventura Luna” (tonada de Vega Pereda/Solá); a Santiago Bértiz: “A don Santiago Bértiz” (tonada de Navarro/Núñez); a Raúl Oro: “A don Raúl Oro” (cueca de Quiroga⁹); a Manuel Nolo Tejón: “La de Tejón” (cueca de Marziali/Martí); a Roberto Mujica: “Homenaje al trovador” (tonada de Muñoz); a Félix Dardo Palorma: “La de Palorma” (cueca de Tejada Gómez/Aragón), “Al maestro de los maestros” (tonada de De Mendoza¹⁰), “Para Palorma” (cueca de Marziali); a Ernesto Villavicencio: “Tonadero mayor” (tonada de Arce/Torres), “Al cuyano Negro Villa” (tonada de Dávila¹¹), “Villavicencio” (tonada de de la Torre¹²), “Abuelo de la

⁹ Saúl Quiroga.

¹⁰ Anselmo de Mendoza, nombre artístico de Anselmo Bustos.

¹¹ Ángel Dávila.

¹² Raúl de la Torre.

montaña” (tonada de Morán), “Maestros que se nos fueron” (tonada de Flores¹³); entre muchas otras.

“La de Tejón”
(cueca, Marziali/Martí)

[Estribillo 2]
Si te toca pisar mi tierra
de arenilla y de mugrón
preparate pa'l silencio
y aguantate la emoción
que en las tonadas del viento
cantará el Nolo Tejón.

“A Buenaventura Luna”
(tonada, Vega Pereda/Solá)

[Tercera]
Qué triste canta el zorzal,
cómo llora la calandria.
La rosa blanca se fue
cuando la noche llegaba.
Viejo rosál, de tus rosas,
se fue la más perfumada.

“A don Raúl Oro”
(cueca, Quiroga)

[Estribillo 2]
Su casa que es historia y verdad
sabe a lo que se fue de San Juan.
Antiguas tradiciones
que siempre añoro
y que están en su casa
Don Raúl Oro.

En estas obras se refuerza también la integración de conocimientos desde el eje sincrónico ya que varios de los compositores fueron contemporáneos de los homenajeados, e inclusive algunas de estas canciones fueron compuestas en vida de los referentes. En los siguientes ejemplos destaco las dedicadas al mendocino Félix Dardo Palorma y al sanjuanino Ernesto Villavicencio, ambos señalados como bisagras en la composición e interpretación de cuecas y tonadas, el primero desde fines de la década de 1940 y el segundo con fuerte protagonismo desde principios de los 80.

“Para Palorma”
(cueca, Marziali)

[Estro2 P1¹⁴ y Estribillo 1]
Desde Palorma
viene la cueca
Como paloma,
como bandera.
Desde Palorma
sangre paceña.
(...)
En la voz, la intención.
¡Corazón cuyano!
Viñador y cantor
como regresando.
Desde Palorma ¡ay!
vamos andando.

“La de Palorma”
(cueca, Tejada Gómez/
Aragón)

[Estribillo]
Félix Dardo Palorma,
casi en la esquina
afinan las palomas
sus melodías.
Tonadas son tonadas
toda la vida.

“Al maestro de los maestros”
(tonada, de Mendoza)

[Estribillo]
Para usted gran paladín
de mi bella tierra huarpe,
quiero alzar un estandarte
e izarlo con cuerda y canto,
y en el patio de mi rancho
unir las sombras con sombras,
guitarrear a la redonda
convocar mi culta gente,
y entre todos los presentes
usted maestro Palorma.

¹³ Santos Flores.

¹⁴ Estro2 P1 significa “Estrofa 2 de la Parte 1”. Mantendré esta lógica de abreviación a lo largo del texto.

La obra de Palorma es recuperada “como bandera” que merece ser “izada como estandarte”, como se afirma en dos de las letras transcritas. Cabe recordar que este compositor es el creador de la cueca “Póngale por las hileras”, una de las piezas de mayor circulación desde 1950 hasta la actualidad, hoy parte del repertorio canónico cuyano y con una marcada función icónica. La figura del artista es resaltada por los cultores como un nuevo punto de partida dentro de la música tradicional cuyana. Implicó una renovación pero cuando el proceso de cristalización aún no estaba terminado. En este sentido puede señalarse su obra como parte de una etapa de consolidación¹⁵ de estos géneros. Para Marziali “Desde Palorma viene la cueca [...] desde Palorma vamos andando”, al menos esta manera de interpretar el género. Justamente, Palorma es reconocido como uno de los primeros en alejarse del fraseo y de la tímbrica vocal estandarizadas décadas antes por Hilario Cuadros. Además, otro de elementos de cambio notables en su interpretación de la cueca es el tempo, sensiblemente más lento. Velocidad, fraseo y timbre configuran “el decir de Palorma”, sugerido en el verso “en la voz, la intención”. Todos esos factores en conjunto marcaron un punto de inflexión en la composición y la interpretación, motivando la percepción de Palorma por parte de los cultores como un recomenzar¹⁶.

Por su parte, Ernesto Villavicencio es reconocido como prolífico compositor y como virtuoso guitarrista, señalado como renovador aunque sin romper con las estructuras tradicionales: “le puso acordes nuevos a su añejo sabor, siguió siendo tonada desde tu diapasón”. Y al igual que Palorma (“maestro de los maestros”) es sindicado como un modelo (“sigo la senda indicada”, “maestro querido”), y como un militante que llevó la música cuyana al circuito argentino (“por levantar la bandera de cuyanos tonaderos”; “te recuerda todo, todo tu país”). La sensación de desamparo, de orfandad, que produce la tonada de Raúl de la Torre, revela el peso que tuvo Villavicencio en la comunidad musical cuyana.

¹⁵ Sánchez: “Músicas populares cuyanas...” y “La Cueca Cuyana Contemporánea”.

¹⁶ Palorma también es reconocido en el entorno cuyano como un poeta de gran sensibilidad y profundidad.

“Tonadero mayor”
(tonada, Arce/Torres)

[Estribillo]
Le puso acordes nuevos
a su añejo sabor.
Siguió siendo tonada
desde tu diapasón
Aquí te doy mis coplas
como se da una flor
Negro Villavencio
Tonadero mayor.

“Abuelo de la montaña”
(tonada, Morán)

[Segunda]
Sigo la senda indicada
la que me diera Ernestito
y llegar a la montaña
para encontrarme contigo
Así despiertas la musa
que me ronda los oídos.
El Negro nunca se ha ido.

Abuelo de la montaña
Ernesto Villavencio
aquí te dejo el cogollo
impregnado de recuerdos
por levantar la bandera
de cuyanos tonaderos.
Cincuenta y cien por el Negro.

“Villavencio”
(tonada, de la Torre)

[Primera]
¿Dónde poner el alma de los cogollos
y la guitarra en gris de los que se fueron?
¿Dónde irán los cuyanos a echarse un trago,
sin lagrimear un poco por los recuerdos?
¿Qué será del perfume de las tonadas,
que divulga nostalgias del guitarrero?
¿En qué ventana aflojan las serenatas,
con cada valsecito, querido Negro?

En San Juan, una luna morena y mansa
recupera tus manos en los arpegios,
y nos vuelven de pena las madrugadas,
un verano de sombras con tus silencios.
Quedate amaneciendo con tu guitarra.
Que no nos falten soles, Villavencio.

El reconocimiento que los cultores le hacen a Villavencio, de ser renovador pero manteniendo el anclaje en los géneros, tiene su correlato en la misma obra del artista sanjuanino. En la siguiente composición de su autoría, sin nombrar a ningún referente en especial, el “Negro Villa” se encolumna explícitamente en la tradición reivindicando en el texto literario la “herencia” recibida de “aquellos cantores”, sus “antepasados”; sin embargo, la armonía del estribillo está basada en una progresión modulante descendente poco frecuente en la tonada tradicional de los cristalizadores.

“Acento cuyano”
(tonada, Villavencio)

[Primera]
Si usted me pregunta, compadre por qué
me da por cantar y tocar la guitarra;
si usted me permite, le contestaré
lo mejor que pueda con una tonada.

Porque debe saber que yo llevo en la sangre
la herencia de todos mis antepasados,
aquellos cantores que supieron darme
esta voz que tengo de acento cuyano.

3.

Otro tipo de autorreferencialidad puede apreciarse en la gran cantidad de composiciones donde se mencionan géneros propios del universo cuyano, es decir, canciones en cuya letra aparecen nombradas la cueca y la tonada. Con frecuencia esta mención es solo un elemento más en la construcción del texto. Por ejemplo la frase “Bailaremos unas cuecas / y cantaremos tonadas...” en la cueca “Cochero e Plaza” (Cuadros), o en varias de las composiciones antes citadas, como “Trovador del rocío”, en el verso “con la cueca incendiada de grillos”, o en la cueca “La de Palorma”, cuyo pareado final es “Tonadas son tonadas / toda la vida”.

Sin embargo, quiero poner en evidencia que existen tonadas donde el tema literario central de la composición es el mismo género tonada, su práctica y sus significaciones de identidad sociocultural. Entre muchas tonadas autorreferenciales, representativas de distintos momentos de la historia de estas músicas, se encuentran: “La tonadita cuyana” (Cuadros/Lucero), “Las tonadas” (Palorma), “La tonada y el cogollo” (Asís), “Entre tonada y tonada” (Tejón), “Regreso a la tonada” (Francia/Tejada Gómez), “Yo soy la tonada” y “Nada más que una tonada” (Villavicencio), “La tonada jamás morirá” (Valles/Villavicencio), “Tonadas y más tonadas” (Zabala), “Ándale tonada” y “La tonada es así” (Viñas¹⁷), “Que no nos falten tonadas” (Viñas/Guerrero), “Por vivir entre tonadas” (Rubilar), “Canción para una vieja tonada” (de Mendoza), “Señora tonada” (Cortez/Vallejos¹⁸), “Por nombrarte tonada” (Morán), “Así es mi tonada” (Muñoz), “La tonada himno de Cuyo” (Coria), “He nacido entre tonadas” (Cantos), “Predicando la tonada” (Alcaraz/Hnos. Coria), “Pinceladas de mi Cuyo” (Flores), entre muchas otras.

“Regreso a la tonada”
(tonada, Francia/Tejada
Gómez)¹⁹

[Estro1]

Regreso a cantar tonadas
de sol a sol por la sangre,
como cantaba la vida
en la raíz de mi padre.
Cogollo de vida nueva,
la vida es una tonada.

“La tonada es así”
(tonada, Viñas)

[Estro2]

La emoción le florece al paisano
espontánea con una tonada.
Y qué hablar si lo nombra el
cogollo
es capaz de empañar su mirada
y pegar ese grito cuyano
que le nace del pecho y lo larga.

“Señora tonada”
(tonada, Cortez/Vallejos)

[Tema B de Estro1 y remate]

Cuando te nombran
unos ríen, otros lloran,
otros se embriagan
de alegría con razón,
y yo te siento
muy cerquita de mi alma
y te llevo
dentro de mi corazón.
Voy a nombrar a mi amada,
es la señora tonada.

¹⁷ Jorge Viñas es el nombre artístico de Jorge Berchessi.

¹⁸ Jorge Cortez y Víctor Vallejos.

¹⁹ También en esta tonada de Francia y Tejada Gómez puede percibirse la intención de los artistas del Nuevo Cancionero de inscribirse como continuadores de la cultura pasada (“sangre”, “raíz”, “padre”). Obviamente, en este “regreso” hay un reconocimiento de haberse alejado.

Estas canciones, en general, describen los sentimientos que giran en torno a la práctica de cantar tonadas (“unos ríen, otros lloran”; “se embriagan de alegría”; “la emoción le florece”, “empaña su mirada”, “pega ese grito que nace del pecho”), la reconocen como central en la vida del cuyano (“cogollo de vida nueva, la vida es una tonada”) y muy frecuentemente le hablan a la misma tonada en primera persona (“yo te siento muy cerquita de mi alma y te llevo dentro de mi corazón”).

En el discurso de los cultores cuyanos la tonada es reconocida como el género más representativo y central en cuanto a su identidad colectiva. Las tensiones entre tradición y renovación, que atraviesan los procesos de construcciones identitarias, han sido evidenciadas en algunas composiciones. Por un lado, suele darse un tono prescriptivo en la misma letra de una obra; tal el caso de “La tonadita cuyana” (Cuadros/Lucero), “Predicando la tonada” (Alcaraz/Hnos. Coria) o “Así es mi tonada” (Muñoz). La primera, clausura toda posibilidad de cambio con “las tonadas son tonadas y se cantan como son”; la segunda, adopta un tono tradicionalista y militante; y la tercera, es más flexible asociando la práctica del género a la identidad en la frase “y si es bien cuyano, cante una tonada”²⁰. De esta forma, el componente normativo de la legitimación se hace evidente en las propias obras que indican cómo se toca y canta, con qué propósitos y en cuáles ocasiones.

“La tonadita cuyana”
(tonada, Cuadros/Lucero)

[Estro2]

Las tonadas son tonadas
y se cantan como son.
Se cantan cuando hay motivo
o lo pide el corazón.

“Predicando la tonada”
(tonada, Alcaraz/Hnos. Coria)

[Estro2]

Enseñemos a los niños
el canto de los mayores
para que en ellos perdure
el amor por mi folklore.
Entonemos las tonadas
cuando guste donde quiera.
Sigamos la tradición
pa’ que lo nuestro no muera.

“Así es mi tonada”
(tonada, Muñoz)

[Estribillo]

Porque mi tonada
es sangre cuyana.
Yo le doy la vida,
usted dele el alma.
Nunca la desprecie,
cántela con ganas.
Y si es bien cuyano,
cante una tonada.

Por otro lado, la relación entre el género tonada y la construcción de identidad está presente en otras composiciones que ponen en evidencia la continuidad entre lo nuevo y lo viejo intentando superar la tensión tradición/renovación, tal el caso de “Mendoza, madre de vendimias” (Viñas). El compositor e intérprete Jorge Viñas se reconoce como uno de los herederos del Nuevo Cancionero y su obra implicó una renovación desde mediados de la década de 1970 a partir de que fuera premiado por su composición “Ándale tonada” en el 2° Festival de la Tonada en 1973.

²⁰ En Sánchez: “La Cueva Cuyana Contemporánea”, he tratado el tema de la pérdida del significado de “cuyano” como gentilicio. En el contexto de estas músicas, “cuyano” es el cultor que realiza la práctica musical (como músico, bailarín u oyente experto) y no necesariamente el que nació en Mendoza, San Luis o San Juan.

“Mendoza madre de vendimias”
(tonada, Viñas)

[Estro1]

Tengo una tonada nueva.
Tengo una tonada vieja.
Se pelean por ser bellas
porque me hablan de mi tierra.

Tengo una tonada añosa.
Tengo una tonada de esas
que se nombran por sí solas,
mendocina su conciencia,
que se nombran por sí solas,
muy cuyana su conciencia.

“Ándale tonada”
(tonada, Viñas)

[Segunda]

Racimo de cogollos
me siembra el alma
que va dando el aroma
de mi guitarra.
Lo de adentro que me crece
como al niño su niñez
y tonadas que me queman
dejaré.

Ándale tonada y ándale,
bésala con mi canción.

Algunas tonadas, junto con la autorreferencialidad al género, tematizan uno de los rituales cuyanos más característicos de estas músicas: la dedicatoria final o cogollo. El concepto que con mayor frecuencia atraviesa todas estas menciones es “la amistad”.

“Para cantarle un cogollo”
(tonada, Villavicencio/Rubilar)

[Primera]

Para cantarle un cogollo
hasta su casa he venido
porque yo encontré el motivo
para honrar a la amistad.
Hoy es un día especial
mi corazón me ha pedido
que por ser tan buen amigo
lo viniera a saludar.
Y porque hoy es su cumpleaños
tonada le he de cantar.

“Hablándoles del cogollo”
(tonada, Santi/Machado)

[Estribillo]

Para cantar un cogollo
hay que liberar el alma
darse entero en cada verso
brindarse en cada palabra
y jugarse el corazón
al fin de cada tonada.

“Por nombrarte tonada”
(tonada, Morán)

[Estribillo]

En un vaso de vino
recuerdo la mesa
donde siempre partimos el
pan.
En el aro la cueca
o en cogollos tonadas
un amigo te quiere cantar.

Como mencioné párrafos más arriba, el seguimiento de normas es un factor importante en la legitimación de un individuo dentro de su colectivo. También la práctica del cogollo invade los textos desde lo normativo, como puede verse en algunas tonadas donde se indica cómo ejecutarlo. Por ejemplo, Palorma en su tonada “Las tonadas” describe este ritual desde la perspectiva del músico, haciendo mención al momento en que los intérpretes pactan a quién le van a dedicar el tema y a la consecuencia de recibir como pago un trago de vino. Esta tonada también se vuelve prescriptiva en el estribillo, introduciendo la sentencia “Que nadie cante

tonadas/si no ha de ser con cogollo”. En el mismo sentido, en la tercera parte de “Nada más que una tonada” (Villavicencio) se señala esta práctica descalificando a las tonadas que no tienen esta dedicatoria: “Que sería la tonada/si no tuviera cogollo... no tendría gusto a nada...”. El mensaje sigue siendo, en consecuencia: la tonada debe tener cogollo. Y de una manera muy directa aparece esta prescripción en “La tonada y el cogollo” (Asís), articulando esta práctica con la identidad regional: “La tonada es de aquí de Cuyo/San Luis, Mendoza y San Juan/en ella el criollo cuyano/un cogollo ha de cantar”.

“La tonada y el cogollo” (tonada, Asís)	“Nada más que una tonada” (tonada, Villavicencio),	“Las tonadas” (tonada, Palorma)
[Segunda]	[Inicio de Tercera]	[Segunda]
El cogollo se le dedica al amigo dueño ‘e casa o a los ojos de una moza dueña de un tierno mirar.	Que sería la tonada si no tuviera cogollo Parecería un pan criollo de harina mal amasada No tendría gusto a nada lo que tengo para darle...	Tras del secreto al oído viene un cogollo enancado, sacando trago seguido a la usanza de mi pago. [Estribillo] Que nadie cante tonadas si no ha de ser con cogollos. El que no tenga picana (picada), más bien no se meta a pollo. Reciban este pimpanillo.
La tonada es de aquí de Cuyo San Luis, Mendoza y San Juan.		

La modalidad de hablarle a la tonada en primera persona, como en las ya tratadas “Señora tonada” y “Ándale tonada”, también es empleada en varias composiciones, como “Canción para una vieja tonada” (de Mendoza) y “Pinceladas de mi Cuyo” (Flores²¹). Con este título el oyente podría esperar que el intérprete se refiriera al paisaje y de una forma descriptiva; sin embargo el cantor se dirige a la tonada de una manera directa, tratándola de “duende del vino”, “copa”, “niña trasnochada”, “sincera, compañera, gaucha” y “dueña de la madrugada”. Por su parte, Anselmo de Mendoza también apela a la asociación con el vino y la vitivinicultura. Junto con estas composiciones, transcribo en el cuadro siguiente una tonada del citado Ernesto Villavicencio, con una manera de enunciación muy particular ya que es el mismo género el que habla de sí mismo dirigiéndose a los cultores.

²¹ Santos Flores.

“Pinceladas de mi
Cuyo”
(tonada, Flores)

[Primera]
Sos duende del vino
tonada cuyana
la copa que besa
el vendimiador.
Niña trasnochada
que en cada ventana
te quedás prendida
del verso la flor.

Tonada que siempre
sos la más sincera.
En todo momento
sos mi compañera.
Porque sos la dueña
de la madrugada
te duermes conmigo
mi gaucha tonada.

“Canción para una vieja
tonada”
(tonada, de Mendoza)

[Primera]
Tonada, tonada cuyana,
duende de aquel vino
que llora la parra.
Tonada, tonada cuyana,
eres novia y tiempo
de mil serenatas.

Tus notas surco vendimial.
Maduro racimo
en tarde estival.

Tonada cuyana,
romancera andina
eres tú mi viña
mi viejo parral.

“Yo soy la tonada”
(tonada, Villavicencio)

[Primera]
Si señores, yo soy la tonada
mi cuna fue Cuyo, lugar que nació.
Y mis padres fueron esos criollos
que tiene Mendoza, San Juan y San Luis.

He vivido, un poco olvidada
tal vez por canciones,
que no son de aquí.
Antes Cuyo solo me cantaba,
ahora me canta todo mi país.

Me cantaba, Don Buena allá en Huaco
Alfonso y Zavala, me cantó en San Luis
Don Hilario Cuadros, me cantó en
Mendoza.
Yo soy la tonada, y en Cuyo nació.

El género tonada toma la palabra en “Yo soy la tonada”. Entre otros elementos, hay en esta canción un reconocimiento a su procedencia regional y a la poca vigencia que tuvo durante muchos años, marcada como cosa del pasado. Muestra también cierta esperanza militante en retomar una circulación nacional. Se verifica aquí una síntesis en cuanto a las dos modalidades de autorreferencialidad estudiadas, ya que también se invoca a varios de los artistas señeros de estas músicas. Sin embargo, Buenaventura Luna, el dúo Alfonso y Zabala, e Hilario Cuadros son nombrados en asociación con las tres provincias cuyanas. Esta mención a la región y a sus componentes me permite abrir el análisis en el siguiente parágrafo a otra modalidad de autorreferencialidad.

4.

La autorreferencialidad se hace evidente también en la gran cantidad de composiciones donde se mencionan lugares geográficos de significación para los cultores, con frecuencia estableciendo en la canción alguna relación con sus bienes culturales, su paisaje, su historia o con el mundo económico laboral de la vitivinicultura. En ocasiones los textos tienen un tono que implica militancia, trascendencia, idealización e inclusive sacralidad. Entre otros se destacan los que nombran la región de Cuyo.

“Voy llegando a Cuyo” (cueca, Palorma)	“Predicando la tonada” (tonada, Alcaraz/Hnos. Coria)	“Sabores cuyanos” (cueca, Valles/Villavicencio)
[Estribillo]	[Estribillo]	[Estro1]
Vengase a Cuyo, compadre que es tierra de miel purita. Como he resuelto quedarme ya tengo unas hileritas. De Dios y tierra, no hay dueño aunque el hombre ponga empeño.	Hay que luchar hay que sentir Para decir lo que queremos Que de nuestro Cuyo surjan valores Guitarras, cantores, porque los tenemos.	Cuyo es la miel de la vida y el gran tonel de mi tierra donde nace la bebida que lleva el criollo en sus venas.

En especial, quiero hacer énfasis en las obras donde aparecen nombradas las tres provincias cuyanas. En las prácticas y en el discurso de los cultores se superan las ocasionales diferencias locales²². Uno de los ámbitos de superación son las propias composiciones donde se nombra en la misma canción a “San Luis, San Juan y Mendoza” (en distinto orden, según las necesidades de métrica y rima), con cierta voluntad de equidad o equilibrio en las menciones. Estos textos colaboran a la construcción de la identidad regional por sobre la provincial, priorizando de esta forma los espacios culturales por sobre los límites geopolíticos. En este sentido, algunas obras son: “Las tres donosas (cueca de Cuadros/Blanco), “Glorias andinas” (tonada de Cuadros), “Voy llegando a Cuyo” (cueca de Palorma), “Cuando media un juramento” (tonada de Palorma), “Tonadas y más tonadas” (tonada de Zabala), “La tonada es así” (tonada de Viñas), “Yo soy la tonada” (tonada de Villavicencio), “La tonada y el cogollo”(tonada de Asís), “La tonada jamás morirá” (tonada de Valles/Villavicencio), “Maestros que se nos fueron” (tonada de Flores), “A mis hermanos de Cuyo” (cueca de Valles), “Hablándoles de mi Cuyo” (cueca de Viñas/Gartegui), “Tres novias” (tonada de Robles/Basurto), “Sabores cuyanos” (cueca de Valles/Villavicencio), “Cómo no cantarte así” (tonada de Santi/Rodríguez), muchas de estas canciones ya mencionadas en los párrafos anteriores. Transcribo en la tabla siguiente algunos fragmentos significativos de artistas de diferentes épocas y lugares de origen.

²² Me permito realizar esta afirmación apoyándome en el resultado de entrevistas a cultores, estudio de repertorio, análisis de carátulas de producciones discográficas, revisión de publicaciones y trabajo de campo en peñas, conciertos y festivales, entre otros procedimientos metodológicos.

“Yo soy la tonada”
(tonada, Villavicencio)

[Primera]

Si señores, yo soy la tonada
mi cuna fue Cuyo, lugar que
nací.
Y mis padres fueron esos
criollos
que tiene Mendoza, San Juan y
San Luis.

“Hablándoles de mi Cuyo”
(cueca, Viñas/Garteguiz)

[Estribillo]

Y ya me voy para Cuyo
Mendoza vergel de amores
de guitarreros puntanos
de sanjuaninos cantores.
Tierra y amigos que añoro
si no les canto los lloro.

“La tonada y el cogollo”
(tonada, Asís)

[Primera]

La tonada es de aquí de Cuyo
San Luis, Mendoza y San Juan
En ella el criollo cuyano
un cogollo ha de brindar
La tonada es de aquí de Cuyo
San Luis, Mendoza y San Juan.

“Cómo no cantarte así”
(tonada, Santi/Rodríguez)

[Estribillo]

Cómo no cantarte así.
Vengo de Cuyo a pedir
que dejés entrar en ti
versos que yo canto aquí.
Cruzar tu cielo diciendo
San Juan, Mendoza y
San Luis.

“Las tres donosas”
(cueca, Cuadros/Blanco)

[Estribillo]

Cuyanita
eterno es mi cantar
Porque como Mendoza,
San Luis te endiosa
como San Juan.
Así son tus donosas,
nobles preciosas
de mi ensoñar.

“La tonada jamás morirá”
(tonada, Valles/Villavicencio)

[Primera]

Hay en Cuyo una luna distinta
color de jazmines, azahar
y magnolias.
Y pasa las noches besando las viñas
que adornan San Juan, a San Luis
y Mendoza.

“Voy llegando a Cuyo”
(cueca, Palorma)

[Estro1 P1]

San Luis es puerta de Cuyo.
San Juan al fondo, sus
ventanales.
Mendoza es como un
mangrullo
en medio de sus parrales.

“Tonadas y más tonadas”
(tonada, Zabala)

[Estro2 P1]

San Luis, Mendoza y San
Juan
Son tres provincias cuyanas
Que al pie de la cordillera,
A sus valientes cantaban.

“A mis hermanos de Cuyo”
(cueca, Valles)

[Estribillo]

Que viva viva Mendoza
viva San Juan y San Luis
todo se viste rosa
desde el principio hasta el fin
Mi tierra es la más hermosa
San Juan, Mendoza y San Luis.

En estas canciones Cuyo y sus provincias son la patria, en el sentido de “la tierra de mis padres” y “lugar donde nací”; con frecuencia es el lugar donde sus “valientes cantaban” en alusión al pasado heroico de la gesta sanmartiniana. También es presente con parrales, viñas, vendimia, vino, luna, amanecer, cielo y montañas; con “guitarreros, cantores y amigos”; con “serenata, cueca y tonada”. Y además es futuro, destino, la tierra prometida, “la miel de la vida” y “tierra de miel purita”, “tierra y amigos que añoro”, donde “he resuelto quedarme”.

Con mucha frecuencia la mención a Cuyo o a las provincias no está relacionada con el tema central de la composición; aparece prácticamente fuera de

contexto, o con mayor precisión, tiene funciones de paratexto. Por ejemplo, la tonada del mendocino Félix Dardo Palorma “Cuando media un juramento”, es una canción de amor que habla de un reencuentro amoroso y de la firmeza de los sentimientos, cuya conclusión es “el amor todo lo puede” “cuando media un juramento”. Sin embargo, la parte tercera, correspondiente al cogollo, es empleada para citar y homenajear a las provincias cuyanas; según la procedencia de cada intérprete variará sutilmente su contenido. En el siguiente cuadro aparece la versión cantada por su autor, en ocasión de participar de la grabación de un disco producido por la asociación “Encuentro de los cuyanos”. Junto a esta versión incluimos la del cantante sanjuanino Gabriel Astudillo, donde también este intérprete homenaja al compositor.

“Cuando media un juramento”
(tonada, Palorma; versión del autor)

[Tercera]
De un vivero de Mendoza
traigo flores hasta aquí,
que son claveles y rosas
para San Juan y San Luis.
Y convocados así
como cuadra a los hermanos
los tres unidos cantamos
con un mismo sentimiento
que es la razón de este encuentro
encuentro de los cuyanos.

“Cuando media un juramento”
(tonada, Palorma; versión de Astudillo)

[Tercera]
De un vivero de San Juan
traigo flores hasta aquí,
que son claveles y rosas
para Mendoza y San Luis.
Y convocados así
todo Cuyo ya se asoma
los tres unidos cantando
entre arrullos de palomas
brindando en este homenaje
a Félix Dardo Palorma.

Por el contrario, algunas composiciones van más allá de la simple mención de las tres provincias y estas se convierten en el tema central de la canción. En “Tres novias” (tonada de Robles/Basurto) se manifiesta metafóricamente la relación del cuyano con las provincias de Cuyo, en el contexto del amor, el parral, la cueca y la tonada.

“Tres novias”
(tonada, Robles/Basurto)

Tres novias tengo señores,
de las tres me enamoré.
Una me dio su calor
las otras dos el placer.
No sé cuál es más hermosa:
San Luis, San Juan o
Mendoza.
Tres novias tengo señor.

A San Juan la conocí
cantando bajo un parral
una tonada tal vez
con una cueca quizás.
Mientras que Mendoza
espiaba,
San Luis estaba enojada.
Tres novias tengo señor.

Cuando anoche me dormí
a Mendoza la soñé.
Con San Luis me desperté
y luego la vi a San Juan.
¡Ay compadre que problema!
¿Con cuál yo me he de quedar?
¡Con las tres me quedaré!

Como mostré al final del párrafo anterior, en “Yo soy la tonada” se invoca a los referentes Buenaventura Luna, el dúo Alfonso y Zabala, e Hilario Cuadros en asociación con sus lugares de origen, convirtiendo a los artistas en íconos de sus provincias. Lo mismo sucede en el texto de “Sabores cuyanos” (cueca de Valles/Villavicencio), aunque la referencia a San Luis se concreta citando a Ricardo Arancibia Rodríguez. Una estrategia similar de asociación aparece en “Glorias andinas”, tonada de Hilario Cuadros, pero las articulaciones están dadas con protagonistas de la Independencia argentina.

“Sabores cuyanos”
(cueca, Valles/Villavicencio)

[Estro2 P2]

Don Arancibia Rodríguez
abrazado a Hilario Cuadros
con don Buenaventura Luna
tres nombres que son sagrados
tres estrellas, tres provincias
y un solo lazo trenzado.

“Glorias andinas”
(tonada, Cuadros)

[Segunda]

Por San Luis, Pringles héroe de Chancay.
A Mendoza dio gloria Fray Luis Beltrán.
Y por San Juan, Laprida fue el gran cuyano
que presidió a sus hermanos
en el Congreso de Tucumán.

Mendoza, San Luis, San Juan
Que vivan los cuyanos
Gloria al Congreso de Tucumán.

Aunque con menor frecuencia, también existen numerosas composiciones con referencias a espacios más restringidos, como una provincia, un departamento o un distrito. Las siguientes transcripciones dan cuenta de cuecas asociadas a Mendoza (citando el valle de Huentota, dominio huarpe donde el español fundó la capital mendocina), a San Luis (mencionando la sierra Punta de los Venados, que da origen al gentilicio “puntano”, y al viento Chorrillero) y a San Juan (nombrando a Ullum, uno de sus departamentos donde se realiza la fiesta popular en la época del carnaval).

“Huentota”
(cueca, Palorma)

[Estro2 P1]

Mi querido suelo
preciso evocarte,
decirte puerta del cielo
¡oh! Huentota de los huarpes.

“Punta de los Venados”
(cueca, Arancibia Laborda)

[Estribillo]

Desde lejos
hay que ver cómo se extraña.
Han pasado tantas lunas
sin volver a mis montañas.
Bien haiga, viento altanero
había sido el Chorrillero.

“En Ullum están chayando”
(cueca, Montbrun Ocampo)

[Estro1 P1]

En Ullum están chayando
ha llegado el carnaval.
Llenen todas las tinas de agua
agua fresca del manantial.

Otro de los espacios percibidos como propios para el cultor cuyano, tienen que ver con el mundo laboral y económico que gira en torno a la vitivinicultura. Resal-

tan como íconos las cuecas de Palorma “Póngale por las hileras” y “La viña nueva”. Entre una gran cantidad de obras de este género, y con esta modo de autorreferencialidad, podemos citar: “Cueca de los regadores” (Tejón), “Vendimiadora es mi cueca” (de Mendoza), “Cueca del regador” y “Vendimia de dos” (Navarro²³); “La parralera” (Santi/Machado), “El sueño de la vendimia” (Viñas/Guerrero), “De alpargatas y chupalla” (Viñas/Riverol), “Cuyana cosechadora” (Flores²⁴). En esta modalidad el momento de la cosecha de la uva o vendimia ocupa un lugar privilegiado.

“Póngale por las hileras” (cueca, Palorma)	“El sueño de la vendimia” (cueca, Viñas/Guerrero)	“Cuyana cosechadora” (cueca, Flores)
[Primera]	[Primera]	[Primera]
Para el tiempo de cosecha qué lindo se pone el pago. Hay un brillo de chapecas en los ojos del paisano.	De las altas cumbres desciende el agua abrazando el rumbo de las acequias.	Vas luciendo tu elegancia de la melga al callejón cuyana cosechadora, pocitana de mi amor, fresca flor de la mañana, que entibias mi corazón.
Yendo y viniendo en el carro de la viña a la bodega siempre un racimo de encargo de la blanca o de la negra.	Río de amor, vendimiador padre de las cosechas.	
Póngale por las hileras sin dejar ningún racimo. Hay que llenar la bodega ya se está acabando el vino.	Madre de las uvas, gredosa y tierna es la tierra mía gestando el vino. Rayo de sol, su corazón canta por el racimo.	Parecen que bailan cuecas, tus piecitos al cortar dándole vuelta a la cepa, los racimos al bajar, esta vuelta a tu gamela, tres fichas le voy a echar.
	Mientras el sonido de las guitarras despereza cuecas en su alegría, ebria de luz, pinta la vida el viento de la vida.	Te acuerdas la mañanita, de julio para la atada, entre mis manos temblabas, tus manitas tan heladas, y yo te robaba un beso en la ñata colorada.

Debido a sus connotaciones de “festiva”, la cueca es el género frecuentemente elegido por los compositores para referirse a la vendimia en especial y al mundo agrícola en general²⁵. La viña, el parral, el surco, la melga, las hileras, las acequias, los canales, el callejón, los caminos y la bodega son los espacios citados, entreteji-

²³ Ambas cuecas de Fabiano Navarro.

²⁴ Bebe Flores.

²⁵ Estas significaciones se han visto reforzadas desde 1936 con la intervención de la industria, los medios masivos y las políticas culturales, actuando sinérgicamente. Desde ese año se realiza una fiesta masiva en Mendoza, la Fiesta Nacional de Vendimia, donde se promociona turísticamente a la provincia; durante estos festejos, que empiezan en los departamentos en diciembre y terminan en marzo con la fiesta central, la circulación de cuecas y tonadas, asociadas a la industria del vino, llega a su clímax.

dos con algunas de las autorreferencialidades ya estudiadas, especialmente las que implican las menciones a los mismos géneros. Es tan fuerte la relación de estas músicas con la vitivinicultura que el aspecto normativo de la legitimación se desliza hacia ese ámbito. En este sentido, el cultor de cuecas y tonadas no puede desconocer algunos términos técnicos y que además, aparecen en algunas composiciones²⁶. Por ejemplo, “envero”: coloración de la uva al empezar a madurar y por extensión la época de maduración, presente en “La refranera” (Palorma); “mugrón”: rama de la vid que, sin separarse de la cepa principal, se entierra para desde allí generar una nueva planta, citado en “La viña nueva” (Palorma); y “melesca”: los racimos que quedaron sin cortar, ya casi en estado de pasa, y su recolección; sinónimo de finalización de la cosecha, presente en “Melesca y despedida” (Cortez²⁷) y en la citada “La refranera”.

“La refranera”
(cueca, Palorma)

Tengo un vino de tres hojas
y otro de orujo y melesca,
que hacen dar vuelta la cuja
en subiendo a la cabeza.
Buen vino hace buena sangre
me dijo una viñadora.
Yo tomo pa’ ahogar las penas;
mis penas son nadadoras.

Qué es eso que llaman agua
descolorida y sin gusto.
Dicen que es para las guaguas
y las mujeres con susto.
La amistad es vino nuevo,
ser amigo es vino viejo.
Para sentirles el gusto
hay que esperar algún tiempo.

Canta mi refranera, coplera
de tu rimero el envero.
Esa musa vinera pueblera
de troveros viñateros.
La canción de los juglares,
de los cuyanos viñales.

5.

Como puede apreciarse en las últimas composiciones analizadas, las frecuentes menciones a la vitivinicultura llevan implícito otro de los temas de fuerte presencia en los géneros cuyanos: el vino y su relación con la práctica musical. Esta

²⁶ Se evidencia aquí cierta subordinación de San Luis en relación con San Juan y Mendoza. San Luis no tiene el desarrollo de la vitivinicultura como las otras dos provincias cuyanas; su paisaje no está plagado de viñedos ni de bodegas. A pesar de esto, el repertorio mencionado es sentido como propio y es incluido muy frecuentemente por los conjuntos puntanos y mercedinos, en grabaciones y presentaciones en vivo.

²⁷ Víctor Hugo Cortez.

vinculación puede rastrearse desde el período de la cristalización. Transcribo algunos fragmentos de las cuecas “El encuentro” (Rodríguez/Álvarez), “Entre San Juan y Mendoza” (Montbrun Ocampo/Videla Flores) y “Pal comesario” (Ortiz Araya).

“El encuentro”
(cueca, Rodríguez/Álvarez)

“Entre San Juan y Mendoza”
(cueca, Montbrun Ocampo/
Videla Flores)

“Pal comesario”
(cueca, Ortiz Araya)

[Segunda]
Le acaricié su cuello
su lindo cuerpo
temblando tantíe.
Y en un envión sediento
mirando al cielo
su boca besé.

Le diré que la dama
de aquel encuentro
por el cañadón,
era una damajuana
con diez litritos
de buen semillón.

Cuando voy y cuando vengo
desde Jáchal a San Juan
con mi burro me entretengo
siempre con el mismo afán
de encontrar un tonel bien lleno
con vino bueno
del viejo San Juan.

[Primera]
Yo no sé qué es lo que tengo
para ser tan disgraciao'.
Me i' tomao más de tres litros,
y apenas si estoy chispeao'.

Eche otro litro i' vino
don Ceferino por caridad.
Quiero curarme al todo
y de ese modo olvidar.
Para olvidar le juro
yo no me apuro jamás.

[Segunda]
Yo no sé lo que me pasa
que no puedo caminar.
Pensarán, que estoy borracho,
y hai de ser debilidá'.

[Segunda]
Los que elaboran vino
son productores.
y los que lo chupamos
admiradores.

Cuando sea comisario
haré que multen
a los que le echen agua
y no al que chupe.

Tomemos un trago de vino
y enseguida viene otro litro
de ese que toman los curas
comisario y gobernador.
Y si ellos no pagan multa,
tampoco la pago yo.

Las canciones anteriores narran experiencias de “borrachos”, “curdas” o “cu-raos” en tono picaresco y en primera persona, aunque no necesariamente asociadas a la práctica musical. La modalidad de autorreferencialidad en la que quiero profundizar surge cuando en una composición se hace mención a la performance en asociación con el consumo de alcohol. En este sentido existen numerosas obras donde se mencionan “la farra” o “la serenata” como espacios de circulación ineludibles para el músico cuyano y donde el vino está presente de manera explícita; por ejemplo en “La farrita cuyana” (Cuadros/Arancibia Laborda²⁸), más recientemente “Allá por San Rafael” (Viñas/Lareu), “La Pancha Alfaro” (Tejada Gómez/Matus), “La del jamón” y “Sabores cuyanos” (Valles/Villavicencio), solo por citar algunas obras de distintas épocas y de diferentes distancias en relación con el núcleo tradicional.

²⁸ Rafael Arancibia Laborda, el Chocho.

“Allá por San Rafael”
(cueca, Viñas/Lereu)

[Estribillo]
El sol bajó despacio,
la luna se fue asomando
pero en el patio de tierra
la cueca siguen bailando
porque la farra seguía
allá por San Rafael.

“La Pancha Alfaro”
(cueca, Tejada Gómez/Matus)

[Estro2 P1 y Estribillo]
La farra es
en lo de la Pancha Alfaro
y el vino está
emпинándose en el patio.

Ardiendo está
la voz de los tonaderos.
La Pancha va
con un cogollo en el pelo.

[Estro2 P2]
Sube la luz
en el canto de los gallos
y al alba está
bailando la Pancha Alfaro.

“Sabores cuyanos”
(cueca, Valles/Villavicencio)

[Estro2 P1 y Estribillo]
Siempre existe algún motivo
para inventar una farra
entre parientes y amigos
improvisar serenatas
y aunque sea un sacrificio
todos van de buenas ganas.

Cantores y guitarreros hay
como pa’ hacer dulce.
Damajuanas de pateros hay
pa’ llenar el buche.
Hágame un aro en la cueca
que tengo la boca seca.
(Pa’ cantar hay que ser mago
aquí nadie pasa un trago).

La presencia de estos temas en las composiciones ha servido para reforzar el estigma “borrachos”, otras de las significaciones que cruzan el campo pero en sentido peyorativo²⁹; por ejemplo, en la tonada “Una farrita cuyana” (Cuadros/Arancibia Laborda). Esta composición tiene una sección recitada donde nombra a Alfredo Pelaia (ya un referente por entonces³⁰), que si no está “con unas copitas de más” “no puede cantar ni cuecas ni tonadas”. Menciona diferentes comidas y bebidas, obviamente el vino. Y refuerza decididamente el estigma “borrachos”, ya que la canción termina con un recitado, donde se narra secuencialmente la culminación de la farra: con el vino llegó la modorra, cantaron el último tema, luego se fueron todos “haciendo zetas”, y entre esos “iba yo”, dice el recitador pronunciando hasta con tono de borracho. Imagino los que no han sido parte de la farra y ven esa sa-

²⁹ Estigma en el sentido asignado en Erving Goffman: *Estigma. La identidad deteriorada* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993 [1ª, 1963]), es decir, características o adscripciones identitarias de una persona o de un grupo, pero empleadas por otros con el objeto de desacreditar socialmente a los que poseen los atributos señalados. En trabajos anteriores he profundizado sobre el estigma “nacionalistas” y “viejos”, en Octavio Sánchez: “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX”, *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2005), pp. 61-98; y en Octavio Sánchez: “Entre el texto y el metatexto: construcciones del concepto ‘moderno’ en el campo de músicas populares cuyanas de base tradicional”, en Carolina Santamaría-Delgado y otros (eds.): *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso Latinoamericano de la IASPM-AL. Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010* (Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011), pp. 146-157.

³⁰ Alfredo Pelaia es de una generación anterior a la de los cristalizadores; nació en Italia en 1888 y falleció en Buenos Aires en 1942.

lida, lo que pueden pensar de los cuyanos farreros. En el mismo sentido, la citada cueca “La del jamón” narra durante todo el texto una situación de serenata y farra; el estribillo final es la explicación que le da el protagonista farrero a su mujer al regresar al día siguiente con “los ojos rojizos”, “los labios morados” y trayendo “pesada la lengua”.

“La del jamón”
(cueca, Valles/Villavicencio)

[Estribillo P2]
Y aquí me tiene mi negra de vuelta
los ojos rojizos, los labios morados
disculpe si traigo pesada la lengua
culpa del compadre también me he curado.
De tanto vaciar los vidrios
he perdido el equilibrio.

“Una farrita cuyana”
(tonada, Cuadros/ Arancibia Laborda)

[Fin del recitado]
Empezaron los convites
salud, le pago señor
y llegaron las picudas
picantes y de mi flor,
la ensalada e beterrabas
acompañando al lechón
y entre platos una tonada
que Pelayita cantó
acompañado en primera
por don José Luis Muñoz
Luego una cueca con aro,
un gato sin relación
Traguito va, trago viene
y la modorra empezó
cantaron la del estribo
y la farra terminó
Salieron haciendo zetas (ja!)
y entre todos iba yo.

En general, las menciones a la serenata, al vino y a la farra en asociación con los géneros³¹ cuyanos se realizan de manera más sutil que en los temas anteriores. Con frecuencia se deja ver la contracara del estigma, es decir la emblemización de la marca originalmente negativa³².

³¹ Otro tema frecuente en la vinculación del vino con los géneros cuyanos, especialmente en las cuecas, es el ritual del “aro” y su mención en algunas composiciones. Su desarrollo queda pendiente para futuros trabajos.

³² El fenómeno de la emblemización aparece esbozado en Goffman: *Estigma*, p. 135. El autor sugiere que el individuo estigmatizado termina asumiendo como propias las características del grupo al que pertenece por portar el estigma. Se naturaliza la pertenencia. Con esto inclusive nace una actitud militante y chauvinista, y hasta una cierta “inversión” en la actitud, pasando a ostentar los atributos estereotípicos que podría enmascarar, preconizando los supuestos valores de su grupo.

“Si no conoce Cuyo”
(tonada, Palacios³³)

[Estribillo]
Porque en Cuyo
la tonada anda en el aire,
por entre los viñedos
y en la montaña,
en el cálido afecto
de los compadres.
En el sabor del vino
todo es tonada.

“Hablándoles de mi Cuyo”
(cueca, Viñas/Garteguiz)

[Estro1 P1]
Vamos a brindar compadre
que un vinito no hace daño
usted brinde por lo suyo
yo por lo que quiero tanto.

[Segunda]
De tonadas con cogollos
es hasta la madrugada
y de cuequitas con aro
de eso no le digo nada.
Viera que cosa compadre
lo ahogan en vino si canta
dirán que es mala costumbre
yo digo que a mí me encanta.

“Carta a un cuyano”
(tonada, Villavicencio/
Palacios³⁴)

[Segunda]
He viajado como un barrilete
remontado a los cielos cuyanos
Con un tiempo de sol
De cantor en cantor
Con sabor a vendimia
en los labios.
Compadre en estas líneas
va mi cariño,
por eso las ensobro en
una guitarra.
Si se acuerda de mí
cánteme por ahí.
Discúlpeme la letra
vuelvo de farra.

6.

La autorreferencialidad que se refleja en las composiciones estudiadas es parte del mecanismo de legitimación. Por un lado, refuerza los vínculos con el pasado, especialmente con los “héroes” del colectivo; consolida las funciones icónicas de géneros más representativos para sus cultores; establece conexiones con los ámbitos geográficos de circulación y producción solidificando el universo simbólico desde lo temporal y lo espacial. Y por otro, las modalidades de referirse al propio campo ya han cristalizado como normas de producción; estas citas a las propias prácticas, referentes, géneros y espacios, son parte de los códigos de composición. Las relaciones autorreferenciales, entre músicos, géneros y prácticas se retroalimentan circularmente, como en un laberinto de espejos, favoreciendo los mecanismos de integración de significaciones en cuanto a conocimientos y normas, siendo indicadores de un elaborado desarrollo de los procesos de legitimación y, en consecuencia, de un alto grado de institucionalización.

En síntesis, en el corpus analizado la autorreferencialidad se manifiesta en los siguientes ámbitos³⁵:

³³ Carlos Palacios.

³⁴ Carlos Palacios.

³⁵ He encontrado otras temáticas presentes en varias composiciones donde también se hace evidente la autorreferencialidad, pero que todavía no he desarrollado lo suficiente como para incluirlas en esta publicación. Por ejemplo, existen varias obras, especialmente cuecas, cuyo tema central es la

- Músicos referentes del campo (en especial Hilario Cuadros, Félix Dardo Palorma y Ernesto Villavicencio).
- Géneros del propio campo (en especial tonadas que se refieren al mismo género).
- Espacios y prácticas de producción y circulación donde esos mismos géneros y obras están insertas (especialmente la región y las tres provincias; la farra cuyana y la serenata; el entorno de la vitivinicultura y del vino).

En otros géneros de músicas populares también se encuentran composiciones autorreferenciales. Incluyo algunos ejemplos como una forma de dejar planteado el tema y profundizarlo en futuras investigaciones.

Músicos referentes del campo

“El gordo triste” (tango, Piazzolla/Ferrer)	“Padre del carnaval” (zamba, Guarany/Isella)	“La dicha mía” (salsa, Pacheco)
Del brazo de un arcángel y un malandra se van con sus anteojos de dos charcos, a ver por quién se afligen las glicinas, Pichuco de los puentes en silencio.	Vino hermano, si lo ves al Cuchi Leguizamón, pégale el grito: Vamos pa'l Norte, quemando el corazón. Alza tus pilchas, vamos pa'l Norte, ¡Cuchi Leguizamón!	Salí de Cuba rumbo a Nueva York en busca de otro ambiente. Y al llegar, al llegar tuve la dicha de grabar con Tito Puente.

Géneros del propio campo

“Yo me llamo cumbia” (cumbia, Gareña)	“It’s only rock ‘n roll (But I Like It)” (rock, Jagger/Richards)	“La vieja” (chacarera, Hnos Díaz)
Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy. No hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy.	I know, it’s only rock ‘n roll but I like it. I know, it’s only rock’n roll but I like it, like it, yes I do.	Esta chacarera trunca ha nacido en Salavina, se ha criado en las guitarras del Soco y Cachilo Díaz.

danza, es decir, “cuecas, en cuanto canción” que hablan de la “cueca, en cuanto danza”. En el análisis textual de estas obras aparecen funciones muy complejas, ya que estas canciones son metatextos que se refieren a su paratexto. Algo similar sucede con las cuecas en las que se menciona el rito del “aro, aro”. Otro ámbito de autorreferencialidad, que está en proceso de estudio y que no he incluido en este artículo, es la guitarra como ícono de la música cuyana, instrumento mencionado en innumerable composiciones, algunas enteramente dedicadas al cordófono.

Espacios y prácticas de producción y circulación

“Corrientes y Esmeralda”
(tango, Flores/Pracánico)

“Balderrama”
(zamba, Leguizamón/
Castilla)

“El cantor de Fonseca”
(vallenato, Huertas)

Esquina porteña,
este milonguero
te ofrece su afecto
más hondo y cordial.

Zamba del amanecer,
arrullo de Balderrama,
llora por la medianoche;
canta por la madrugada.

Yo le dije si a usted le inspira
saber la tierra de donde soy
con mucho gusto y a mucho honor
Yo soy del centro de la Guajira.

Con frecuencia se afirma que el tema central de cuecas y tonadas es el amor³⁶. Esto es cierto; pero si leemos más en profundidad podemos encontrar mucho más debajo de las letras de las canciones, y la respuesta a la pregunta ¿de qué habla la música cuyana? puede ser más compleja: la música cuyana habla, con mucha fuerza, de sí misma.

³⁶ La cualidad de “amatoria” ha sido empleada por Vega, Rodríguez y Draghi Lucero para definir el carácter de las cuecas y como el tema más frecuente en la clasificación de las tonadas. Véase Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956); Alberto Rodríguez: *Cancionero Cuyano* (Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 1989 [1ª. 1938]) y Juan Draghi Lucero: *Cancionero Popular Cuyano. 2ª edición. Dos Tomos* (Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo y Ediciones Culturales de Mendoza, 1992 [1ª. 1938]).

Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical

Alejandro Martínez

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 83-112. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical¹

En este trabajo estudiamos la organización formal en el género zamba recurriendo a la teoría de las funciones formales, tal como es presentada por William Caplin y otros autores. Se trata de un modelo formal-funcional *modular* de la zamba inspirado también en la Teoría de la Sonata de James Hepokoski y Warren Darcy y se analizan diferentes ejemplos ilustrando las varias posibilidades *intra-temáticas* que exhiben las zambas. Finalmente se analizan en detalle las primeras estrofas de dos zambas, *Debajo de la morera* y *Zamba del riego*, incorporando los gráficos prolongacionales propuestos por Lerdahl y Jackendoff.

Palabras clave: zamba, análisis musical, función formal, forma modular, William Caplin.

Zamba and *Formelehre*: a Formal Approach of the Zamba in Dialogue with Some Recent Trends in Music Theory

In this paper we study the formal organization in the zamba genre, using a formal-functional approach as presented by William Caplin and other authors. We present a modular formal-functional model of the zamba also inspired by James Hepokoski and Warren Darcy's Sonata Theory. We analyze and discuss several musical examples that show various intra-thematic formal alternatives of the zamba. Finally, the first stanza of two well known zambas, *Debajo de la morera* and *Zamba del riego* are analyzed in detail, incorporating the prolongational graphs proposed by Lerdahl and Jackendoff.

Keywords: zamba, music analysis, formal function, modular-form, William Caplin.

¹ Una versión previa de este trabajo fue presentada en la XXII Conferencia de la AAM y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología, Santa Fe, agosto de 2016. Agradezco los comentarios, críticas y mejoras sugeridas.

Introducción

Cuando se abordan cuestiones formales en música popular encontramos un uso frecuente de ciertos términos como “antecedente”, “consecuente”, “pregunta”, “respuesta”, “oración”, “período”, etc. Aunque muchos de estos términos forman parte del vocabulario habitual utilizado por los músicos, su uso cotidiano y aparentemente no problemático, esconde frecuentemente una falta de especificidad y definición clara. Por ejemplo, al identificar una organización musical que presenta dos sub-unidades formales, es frecuente encontrar que la primera será casi invariablemente caracterizada como *antecedente* y la segunda como *consecuente*, sin mayores indagaciones con respecto a su constitución interna. En la zamba –el objeto del presente trabajo–, cuyas dos secciones con texto (la estrofa y el estribillo) contienen cada una tres sub-unidades, encontraríamos –siguiendo esa lógica– un “antecedente” con dos “consecuentes”². Por su parte, “pregunta” y “respuesta” constituyen términos genéricos, que trascienden lo estrictamente musical y que remiten al mismo sentido de complementariedad que sugiere el par antecedente-consecuente. Finalmente, “oración” suele definirse como un “enunciado con sentido completo” y su uso proviene de la tradición de análisis musical impulsada por Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar. La noción de oración es aquí equivalente a “unidad formal”³. Sin embargo, es la expresión “sentido completo” la que presenta problemas, ya que no se suele especificar con claridad qué propiedades o rasgos compositivos lo definen con respecto a una unidad formal. Además, tanto oración (en la propuesta de Kröpfl/Aguilar), como período⁴, son términos que se prestan a equívoco, pues su definición no coincide con el sentido específico que “oración” y “período” como *tipos formales* poseen dentro de la tradición de la *Formenlehre* que vamos a utilizar en este trabajo. Por ello, creemos que un enfoque basado en la noción de “función formal” aporta una terminología más precisa y diferenciada para abordar las cuestiones formales, especialmente en relación con lo que llamaremos la configuración *intra-temática* de una zamba, es decir, la constitución formal interna de sus dos secciones principales, la estrofa y el estribillo. Aspiramos a desarrollar un vocabulario formal más rico, específico, y que permita una descripción detallada de los diferentes procedimientos y situaciones formales en el género zamba.

² Por el contrario y como veremos más adelante, dentro del marco teórico que presentaremos en este trabajo, la presencia de una frase caracterizada como “consecuente” raramente tiene lugar en una zamba.

³ Véase María del Carmen Aguilar: *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes* (Buenos Aires: la autora, 2015). De la misma autora: *Folclore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991).

⁴ Por ejemplo, tal como es usado por Juan Falú en *Cajita de música*, (libro digital) (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].

La teoría de las funciones formales y el análisis musical

En los últimos años, el enfoque formal-funcional ha sido conocido principalmente a través los escritos de William Caplin⁵ sobre la música instrumental del período clásico, heredero y continuador de los planteos de la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg y Erwin Ratz⁶. Más recientemente, otros autores⁷, han continuado y expandido la teoría de las funciones formales a otros repertorios y épocas, incluyendo géneros vocales de la música popular⁸. Varios de los autores mencionados han hecho aportes al campo de la discusión formal sin plantear una dicotomía u oposición absoluta en las problemáticas formales/estructurales entre músicas populares y la música académica⁹. Sabemos que esta es una cuestión muy

⁵ Véase William Caplin: “Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types”, *Beethoven Forum* 3 (1994), pp. 151-165. También: *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998) y el volumen colectivo (editado por Pieter Bergé), junto a James Hepokoski y James Webster: *Musical Form, Forms, Formenlehre. Three Methodological Reflections* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

⁶ De Arnold Schoenberg, véase: *Models for Beginners in Composition* (New York: Schirmer, 1942) y *Fundamentals of Musical Composition* (New York: Norton, 1967). De Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre* (Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1951).

⁷ Véase Matthew Bailey Shea: “The Wagnerian Satz: The Rethoric of the Sentence in Wagner’s post-Lohengrin Operas” (tesis doctoral, Yale University, 2003); también, del mismo autor: “Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits”, *Current Musicology* 77 (2004), pp. 5-32. Otros trabajos importantes son los de Avo Somer: “Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function”, *Music Theory Spectrum*, 27 (1) (2005), pp. 67-95; Per Broman: “In Beethoven’s and Wagner’s Footsteps: Phrase Structures and Satzketten in the Instrumental Music of Béla Bartók”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 48 (2007), pp. 113-131; Steven Vande Moortele: “Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication: Intra-and Inter-thematic Formal Functions in Liszt’s Weimar Symphonic Poems”, *Intégral* 25 (2011), pp. 121-158; Mark Richards: “Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm”, *Theory and Practice* 36 (2011), pp. 179-224; Trevor de Clercq: “Sections and successions in successful songs: a prototype approach to form in rock music” (tesis doctoral, University of Rochester, 2012); David Forrest y Matthew Santa: “A Taxonomy of Sentence Structures”, *College Music Symposium* 54 (2014). Disponible en: http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=10629:a-taxonomy-of-sentence-structures&Itemid=124 [Última consulta: 23/01/2017]; Jason Summach: *Form in Top-20 Rock Music, 1955-89* (tesis doctoral, Yale University, 2012).

⁸ Véase Michael Callahan: “Sentential Lyric-Types in the Great American Songbook”, *Music Theory Online* 19 (3) (2013). Disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.3/mto.13.19.3.callahan.html> [Última consulta: 23-01-2017]. También, Edgardo Rodríguez y Alejandro Martínez: “Contribuciones al análisis formal del tango”, en Herom Vargas y otros (eds.) *Enfoques interdisciplinarios sobre las músicas populares en América Latina: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012* (Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013), pp. 710-729. Disponible en: https://jazzycultura.files.wordpress.com/2014/02/actas_x_congreso_iaspm-al_2012.pdf [Última consulta: 23-01-2017].

⁹ Los trabajos mencionados de De Clercq, Summach y Callahan son ejemplos en este sentido.

debatida y que ha originado fuertes controversias en el campo disciplinario de los estudios sobre música popular¹⁰. En este trabajo intentaremos demostrar la aplicabilidad al género zamba de las herramientas analíticas que presentaremos en los párrafos siguientes. Estas herramientas –aunque originadas en la música académica o erudita–, aportan una nueva perspectiva sobre la organización formal en músicas populares o folklóricas. Se trata –a nuestro juicio–, de un enriquecimiento mutuo, un diálogo en el que los conceptos y herramientas se reformulan, flexibilizan o expanden de modo de ampliar su poder explicativo al aplicarse a repertorios diversos¹¹. Otros enfoques a los que recurriremos en este “diálogo”, incorporando algunos conceptos y técnicas de análisis, son la Teoría de la Sonata (popularmente llamada “Sonata Theory”) de Hepokoski y Darcy¹² y la representación armónica propuesta por Lerdahl y Jackendoff¹³.

Antes de continuar, es importante señalar qué cuestiones no serán abordadas en este trabajo. En primer lugar, y a pesar de analizar zambas cantadas, solo abordaremos tangencialmente la cuestión textual; nuestro foco será la organización musical (como si se tratara de música absoluta)¹⁴. Por ello, tampoco analizaremos la conexión con la danza, a pesar de que la zamba es un género bailable. Asimismo, y aunque analicemos ejemplos musicales de diferentes épocas, no intentaremos abordar una evolución histórica de la estructura formal de la zamba así como tampoco analizaremos diferencias entre estilos regionales o estilos compositivos de autores particulares. Nuestra elección de los ejemplos que mostraremos a continuación es decididamente heterogénea y está guiada, tanto porque éstos ilustran

¹⁰ Dos trabajos de John Covach abordan lúcidamente esta cuestión: “We Can Work It Out: Musical Analysis and Rock Music”, en Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan y Paul Friedlander (eds.): *Popular Music: Style and Identity* (Montreal: Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995), pp. 69-71; “We Won’t Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis”, en David Schwarz, Anahid Kassabian y Lawrence Siegel (eds.): *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1997), pp. 75-89.

¹¹ En última instancia, los lectores podrán evaluar la pertinencia o no de esta propuesta de análisis formal al tocar o escuchar los ejemplos que mostraremos.

¹² James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006).

¹³ Fred Lerdahl y Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983); Fred Lerdahl: *Tonal Pitch Space* (New York: Oxford University Press, 2001).

¹⁴ Resta para una etapa posterior estudiar con mayor detalle la relación entre texto y música en la zamba (por ejemplo, en la línea de Diego Madoery, Daniel Sorocho y Sebastián Rividdi: “El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folclore” en Heron Vargas y otros (eds.) *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASMP, Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012* (Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013) Disponible en: https://jazzycultura.files.wordpress.com/2014/02/actas_x_congreso_iaspm-al_2012.pdf [Última consulta: 23-01-2017]. También, en el mismo sentido, puede verse el trabajo de Stephen Rodgers: “Sentences with Words: Text and Theme-Type in *Die schöne Müllerin*”, *Music Theory Spectrum* 36 (1) (2014), pp. 58-85.

de manera más clara las cuestiones formales abordadas, como por ser –a nuestro juicio– representativos del género zamba en términos generales. Finalmente, ante la presencia de varias partituras y transcripciones disponibles (tanto del aspecto melódico como del armónico), hemos optado por una transcripción simplificada, a la manera de las *Lead Sheets* de la tradición del jazz, que alcanza para representar los rasgos más generales y característicos de cada zamba¹⁵. En relación con el aspecto armónico, en muchos casos, y aunque exista una partitura publicada por el autor, es frecuente comprobar que las versiones grabadas por el mismo autor y las disponibles en Internet (de ese autor y de otros intérpretes) suelen evidenciar variaciones notables. Este es un fenómeno común en música popular, donde es habitual que cada músico aporte una “rearmonización” personal de una zamba. La armonías que mostraremos en los ejemplos que daremos intentan ser un término medio entre las armonías más sencillas que suelen aparecer en los cancioneros y otras, más sofisticadas u originales, que encontramos en ciertas interpretaciones.

Funciones formales

Caplin define “función formal” como “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de una obra musical”¹⁶. La constitución rítmico/melódica, armónica, de agrupamiento y textural de un pasaje musical, así como su relación con pasajes anteriores y posteriores son factores que proporcionan a este una determinada cualidad temporal¹⁷. De este modo, cada pasaje presente en una obra musical es capaz de comunicar su función formal, de expresar “por dónde vamos”¹⁸ en el discurso musical como resultado de la interacción de varios aspectos musicales.

Algunas distinciones conceptuales importantes de la teoría son la diferencia entre *función* formal y *tipo* formal, así como el concepto de *proceso* formal:

¹⁵ Para facilitar la comparación, hemos transpuesto los ejemplos musicales a Do Mayor y La menor (para zambas en modo mayor y menor, respectivamente). También agregamos una interpretación armónica funcional. Todas las citas musicales se incluyen bajo la doctrina del “uso justo”, solo con fines académicos y educativos.

¹⁶ Caplin: *Classical Form*, pp. 254-255.

¹⁷ “La forma musical involucra directamente nuestra experiencia temporal de una obra musical ya que sus segmentos temporales tienen la capacidad de expresar su propia ubicación dentro del tiempo musical”. Caplin: *Musical Form*, p. 23. La traducción es nuestra.

¹⁸ Según la expresión de María del Carmen Aguilar: *Formas en el tiempo*, p. 23. La propuesta de análisis formal de Aguilar/Kröpfl incluye conceptos de funcionalidad formal. Se habla de funciones “introdutoria”, “expositiva”, “elaborativa”, etc. Sin embargo, tal como están planteadas, estas funciones formales son demasiado generales; actúan –podríamos decir–, en un nivel *inter-temático* y no detallan cómo operan las funciones formales en otros niveles jerárquicos (e.g. el análisis *intra-temático* del presente trabajo).

Función formal: se refiere –como ya se ha afirmado anteriormente–, al rol de un determinado segmento musical dentro de la organización formal de una obra musical. Términos como “idea básica”, “antecedente”, “continuación”, “tema principal”, “introducción”, “codetta”, etc., aluden –en distintos niveles jerárquicos– a una determinada función formal. Una función formal, entonces, implica siempre una cierta ubicación temporal en el discurso musical.

Proceso formal: se refiere a los mecanismos o técnicas compositivas que permiten comunicar o proyectar determinada función formal. Entre estos pueden mencionarse procesos de *fragmentación*, *secuenciación*, *liquidación*, *compresión*, *extensión*, *expansión*, y los diferentes tipos de progresiones armónicas incluyendo las *cadenciales*¹⁹.

Tipo formal: se refiere a combinaciones generalizables constituidas por la relación entre funciones y procesos formales, a varios niveles en la jerarquía formal. Esto abarca desde los tipos formales “clásicos” de Schoenberg, como la *oración*, el *período* o las “formas híbridas”, propuestas por Caplin, hasta piezas enteras como un rondó, minué o sonata. Un tipo formal es independiente de una ubicación temporal específica. Por ejemplo, la oración es un *tipo* formal constituido por tres *funciones* formales, *Presentación*, *Continuación* y *Cadencia*²⁰, caracterizables, cada una de ellas, por ciertos *procesos* formales típicos (en la *Presentación*, la repetición de una idea básica; en la *Continuación*, el aumento de la actividad rítmica, la reducción de la extensión temporal de las unidades formales [fragmentación], la aceleración del ritmo armónico y la utilización de progresiones secuenciales; finalmente, en la *Cadencia*, la presencia de una progresión cadencial marca el cierre formal). Una oración, como *tipo* formal, puede desempeñar tanto la *función* formal de tema principal como la de tema subordinado en una sonata o ser la organización que presenta cualquiera de las secciones temáticas de un tango²¹ o –como veremos–, sus dos componentes funcionales, pueden iniciar tanto la estrofa como el estribillo en una zamba.

Otra distinción importante en el enfoque funcional, sugerida en los párrafos anteriores, es la diferencia entre la funcionalidad *intrínseca* y la funcionalidad

¹⁹ Una función formal cadencial está determinada fuertemente por la armonía, pero también por factores melódicos y rítmicos.

²⁰ La frase de Continuación (que expresa una ubicación temporal *media*) incluye habitualmente en su porción final algún tipo de progresión armónica de cierre. Caplin habla de “fusión” formal entre función de Continuación y función Cadencial (ejemplificado por la representación “Continuación→Cadencia”). Para simplificar, en este estudio llamamos simplemente “Continuación” a toda frase que exhibe la característica de *aceleración* con respecto a la frase precedente (debido a procesos de fragmentación, incremento de la actividad rítmica, etc.), asumiendo cierto cierre melódico/armónico en el final.

²¹ Como ejemplos de oración cumpliendo diferentes funciones formales en el tango, entre numerosos casos podríamos citar: el tango “Nada”, que exhibe una oración en su sección inicial (“He llegado hasta tu casa...”); el segundo tema de “Pígmalión”, de Piazzolla (“Vieja historia repetida...”). Para otros ejemplos véase Rodríguez y Martínez: “Contribuciones al análisis formal del tango”.

contextual. En efecto, la caracterización funcional de un pasaje musical depende, no solo de su ubicación temporal en la obra, es decir de su relación con otros componentes formales que lo preceden y con otros que le siguen, sino también de sus propias características internas. En la zamba, por ejemplo, el estribillo no es meramente la unidad formal que sigue a las dos estrofas, que se reconoce por poseer un texto invariable y que finaliza una “vuelta”, sino además porque aquello que marca habitualmente su inicio es la presencia del momento de mayor diferenciación armónica y/o motivica. La inestabilidad armónica (expresada por medio de ciertas progresiones armónicas) es una marca formal estructural *intrínseca* que contribuye a distinguir la ubicación temporal del comienzo del estribillo. La diferenciación motivica, por su parte, solo puede ser reconocida en relación con la organización motivica de la sección precedente (y es, por ello, definida *contextualmente*).

Zamba y *Formenlehre*

Normalmente, una zamba consta de una introducción (generalmente de ocho compases, aunque puede llegar a diez, omitirse o acortarse en ciertos casos), una primera sección (la *estrofa*) de doce compases que se repite y una segunda sección (el *estribillo*) de doce compases. Estos cuarenta y cuatro compases componen una “vuelta”. Una zamba completa comprende dos vueltas. Tanto la estrofa como el estribillo constituyen unidades formales completas. El agregado de compases (tanto como *expansión* o *extensión*²²) a los doce de la estrofa y el estribillo no es frecuente; y en estos casos se suele hablar de “aire de zamba” para resaltar la diferencia con la forma arquetípica o estándar.

La zamba plantea entonces un desafío interesante para la *Formenlehre*, puesto que a diferencia de la habitual división binaria de las estructuras musicales clásicas, esta presenta, tanto en la estrofa como el estribillo, una división de frases claramente tripartita (es decir, la estructura *intra-temática* de la estrofa y el estribillo consta de doce compases divididos en tres frases de cuatro compases cada una)²³.

En nuestro abordaje formal de la zamba, cada una de las tres frases de la estrofa y el estribillo, será concebida como un *módulo* que posee una determinada caracterización funcional y constitución interna. Los módulos de la zamba se vinculan entre sí con diferentes conexiones funcionales y pueden plantear diferentes asociaciones entre ellos basadas en el contenido motivico-melódico, los aspectos rítmicos, de agrupamiento y armónico (especialmente la armonía final del módulo)²⁴.

²² Véase la diferencia entre *expansión* y *extensión* en el Glosario de Caplin: *Classical Form*, p. 254.

²³ El término “frase”, designa aquí una unidad de cuatro compases, muchas veces (aunque no siempre) divisible en dos unidades menores o “ideas musicales” de dos compases.

²⁴ La elección del término módulo no es caprichosa sino que surge en el análisis formal reciente como un concepto central en la *Teoría de la Sonata* de Hepokoski y Darcy (*Elements of Sonata*

En términos generales, podemos definir que los módulos (cada uno de 4 compases) de la estrofa y el estribillo deben satisfacer los siguientes roles en la organización formal de una zamba:

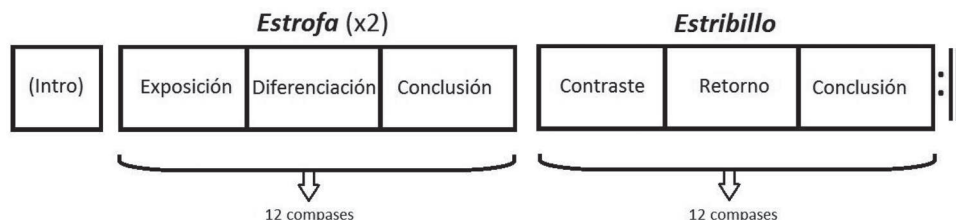


Figura 1. Roles funcionales de los módulos en la zamba

Después de la Introducción, el módulo que inicia la estrofa presenta el material temático inicial en un contexto armónico de relativa estabilidad. Su armonía final suele ser un acorde de tónica, de dominante, una inflexión hacia el III grado (para zambas en modo menor), o –más raramente–, un acorde subdominante. El segundo módulo, presenta, –de algún modo (como veremos más adelante)–, una *diferencia*, un apartamiento de la relativa estabilidad del módulo inicial²⁵. El tercer módulo de la estrofa, cumple la función de concluir esta primera unidad temática. En muchos casos se trata de una repetición del módulo anterior, tal vez con algunas diferencias armónicas/rítmicas/melódicas que acentúan su función conclusiva. Armónicamente la estrofa concluye siempre en una armonía de tónica (a excepción de algunas zambas en modo menor, que finalizan en el relativo mayor).

El módulo inicial del estribillo inicia un proceso de contraste armónico y/o motivico²⁶. Habitualmente, el contenido armónico de este módulo exhibe una clara desestabilización del contexto armónico/tonal de la estrofa precedente. Si el contraste es en la dimensión melódica, ello se manifiesta en la aparición de formas motivicas nuevas, no vinculadas a las presentes en la estrofa. Cuando ambos factores tienen lugar, el contraste y desestabilización marcan notoriamente el comienzo del estribillo. El contraste armónico generalmente finaliza con un retorno a la tónica en algún punto del segundo módulo. Finalmente, el tercer módulo concluye la vuelta en la zamba con una cadencia conclusiva sobre la tónica. Es frecuente la re-utilización de los módulos 2 y/o 3 de la estrofa en la misma posición en el estribillo, recapitulación que acentúa la sensación de retorno y finalización²⁷.

Theory) y ha sido utilizado también por otros estudios de la forma en música popular (e.g., Summach: *Form in Top-20*).

²⁵ Por ello, el segundo módulo no puede ser una repetición del primero.

²⁶ La excepción, son las zambas llamadas “monotemáticas”, en las que la estrofa y el estribillo comparten el mismo contenido musical.

²⁷ La diferencia formal entre el comienzo de la estrofa y el estribillo, remite a una distinción primordial en la *Formenlehre* de Schoenberg/Caplin: la oposición entre formas más estrictas y estables

El primer módulo. Estrategias de apertura en la zamba

Después de la introducción la gran mayoría de las zambas comienza la estrofa con un primer módulo que exhibe claramente dos agrupamientos de dos compases cada uno²⁸. El agrupamiento inicial coincide generalmente con la primera línea del texto y expresa la función formal de *idea básica*, presentando el material motivico/melódico más característico de la estrofa (y, con frecuencia, constituye también el pasaje más memorable en una zamba, aquél que la hace fácilmente reconocible²⁹). Para caracterizar adecuadamente la constitución formal de este módulo debemos redefinir algunos conceptos de la *Formenlehre* de Schoenberg/Caplin. Como es sabido, en sus dos formas prototípicas (el período y la oración), la idea musical inicial (*la idea básica*) es seguida por una repetición de la misma en la oración (formando la *Presentación*), y por una idea contrastante en el período (formando el *Antecedente*). Repetición y contraste se ubican en una oposición binaria que no contempla otras variantes que frecuentemente encontramos en el módulo inicial de las zambas. En este trabajo reformulamos esta oposición incluyendo las siguientes situaciones: la segunda idea melódica puede ser una variación de la idea básica o la segunda idea puede expresar una elaboración, desarrollo o expansión de la idea básica inicial. Si bien la idea de expansión o desarrollo de un material melódico en una escala temporal tan breve (dos compases) puede ser problemática, estas dos nuevas opciones aportan una flexibilidad mayor para caracterizar ciertas situaciones que suelen darse en la organización formal de algunas zambas. Ello nos lleva a postular tres formas diferentes de expresar una función formal de *Presentación*:

y otras más inestables o laxas. Dentro de la organización formal completa de la zamba, y exceptuando las zambas “monotemáticas”, el estribillo será siempre menos estable en términos formales que la estrofa.

²⁸ No todas las zambas presentan esta organización formal en el módulo inicial. En algunos casos se observa un claro agrupamiento de cuatro compases no segmentable fácilmente, como en “Zamba del chaguanco” (Nella Castro/Herrera). En otros casos, un segmento melódico se repite con variaciones o se secuencia (un ejemplo podría ser “La tempranera” (Benarós/Guastavino). En otro trabajo abordaremos estas estrategias compositivas de apertura.

²⁹ En la *Formenlehre* de Caplin, la *idea básica* es la función formal inicial de nivel jerárquico más bajo. La extensión habitual de dos compases permite su desagregación en los motivos rítmico/melódicos que la constituyen, a la vez que su integración en agrupamientos más amplios.

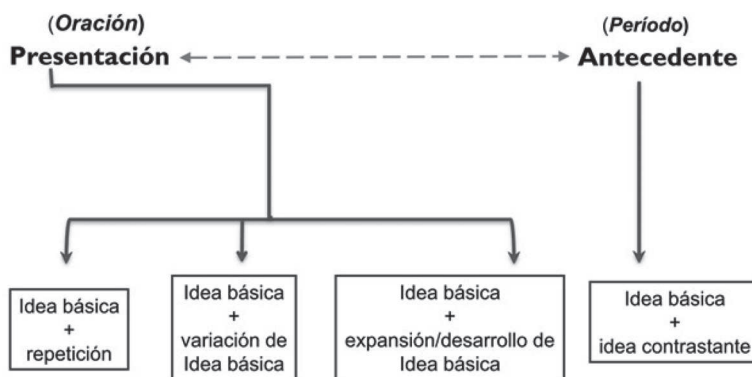


Figura 2. Estrategias de apertura

Veamos ejemplos de estas cuatro estrategias de comienzo:

1) Idea básica + idea básica (Presentación) [A A]

El primer caso [Ejemplo 1], ilustrado por los comienzos de la primera estrofa de las zambas “La viajera”, “Alfonsina y el mar” y “Zamba del laurel” muestran una típica función de *Presentación* (un segmento musical de dos compases [idea básica] conformado por varios elementos motivicos que es repetido inmediatamente). Cada uno de estos tres casos ilustra también los patrones típicos de repetición planteados por Caplin: repetición exacta, repetición secuencial y repetición complementaria³⁰, respectivamente.

Ejemplo 1. Frase de Presentación con tres formas de repetición en módulo inicial de la estrofa. 1a: repetición exacta, “La viajera” (Yupanqui); 1b: repetición secuencial, “Alfonsina y el mar” (Luna/Ramírez); 1c: repetición complementaria, “Zamba del laurel” (Tejada Gómez/Leguizamón).

Presentación

a

Des - de los ce... rros, ... vie - ne_es-ta zam - bi - ta. ...

I IV I I IV I

³⁰ “Repetición complementaria” equivale a la repetición del tipo “pregunta-respuesta” de Caplin. Implica un movimiento de alejamiento y retorno a la tónica entre ambas ideas básicas (por ejemplo I—V, V—I; I—II, V—I, etc.).

Presentación

b

idea básica

Por la blan-da_a - re-na que la-me_el mar su pe-que-ña hue-lla no vuel-ve más

$\text{III}^7 \quad \text{V}^7/\text{IV} \quad \text{IV}^7 \quad \text{II}^7 \quad \text{V}^7 \quad \text{I}^7$

Presentación

c

idea básica

Si lo ver - de tu-vie-ra_o-tro nom-bre De-be-ri - a lla-mar-se ro - cí - o

$\text{I}^7 \quad \text{III}^7 \quad \text{V}^7/\text{II} \quad \text{II}^7 \quad \text{V}^7 \quad \text{I}^7$

2) Idea básica + idea básica variada (*Presentación*) [A A']

El segundo caso [Ejemplo 2] muestra situaciones musicales donde la segunda idea puede pensarse como una variación de la idea básica inicial. En el caso anterior, la segunda idea no siempre era idéntica a la idea básica inicial, pero su semejanza era mayor. En este caso se admite un grado mayor de diferencia con la idea original. Aunque difícil de definir con precisión, esta opción permite un grado mayor de variación de la segunda idea con respecto de la inicial.

Ejemplo 2. *Presentación* con variación de la idea básica inicial en módulo inicial de la estrofa. 2a: variación rítmica, “Zamba para olvidar” (Fontana/Toro); 2b: variación melódica, “Zamba para no morir” (Lima Quintana/Ambros y Rosales).

Presentación

a

idea básica

idea básica (variada)

No sé pa-ra qué vol-vis - te, — si ya_em-pe za - ba_a_ol - vi - dar —

$\text{I} \quad \text{VII} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{VII} \quad \text{I}$

Presentación

b

idea básica *idea básica (variada)*

A m D m G 7 C Maj 7

Rom - pe - rá la tar - de mi voz has - ta _ el e - co de _ a - yer.

VI II V⁷ I⁷

3) Idea básica + expansión de idea básica (*Presentación desarrollante*) [A A¹]

El tercer caso [Ejemplo 3] está dado por aquellas situaciones en las que la segunda idea musical parece constituirse como una expansión o elaboración de la idea inicial (que llamaremos *idea básica fragmentada*). La situación típica es la de una idea formada por un pequeño segmento que se repite en los dos compases iniciales, ambos seguidos por un segmento musical más extenso que abarca los dos compases restantes (generalmente estableciendo una proporción 1-1-2 entre sí) que muestra el carácter de una derivación o expansión motivica de la idea básica fragmentada inicial. Puesto que no se expone una idea contrastante, el par *idea básica fragmentada-expansión de idea básica* se caracteriza como *Presentación desarrollante*.

Ejemplo 3. *Presentación desarrollante*. 3a: módulo inicial de la estrofa de “Zamba de Juan Panadero” (Castilla/Leguizamón); 3b: módulo inicial del estribillo de “Zamba del laurel” (Tejada Gómez/Leguizamón); 3c: módulo inicial de la estrofa de “Mi luna Cautiva” (Rodríguez).

Presentación (desarrollante)

a

idea básica (fragmentada) *idea básica (expansión de idea anterior)*

D m7 G 7 C Maj 7 A m7 D m7 G 7 C Maj 7

Qué lin - do que yo me _ a - cuer - de de don Juan Rie - ra can - tan - do.

II⁷ V⁷ I⁷ VI⁷ II⁷ V⁷ I⁷

Presentación (desarrollante)

b

De-ja-me_en lo ver - de ce - le - brar el di - a por - que por lo ver - de re - gre - so_a la vi - da:

III⁷ V⁷/III III⁷ IV V⁷/VI VI⁷

Presentación (desarrollante)

c

De nue-vo_es-toy de vuel-ta des-pués de tan-ta_au-sen-cia i-gual que la ca - lan-dría que_a-zo-ta-el ven-da - val

V⁷ I IV I

4) Idea básica + idea contrastante [A B] (*Antecedente*)

El último caso [Ejemplo 4] es la típica disposición del *Antecedente* con una idea básica seguida por una idea contrastante.

Ejemplo 4. Antecedente. 4a: módulo inicial de la estrofa de “La mirada” (Fandermole); 4b: módulo inicial del estribillo de “La nochera” (Dávalos/Cabeza).

Antecedente

a

A - pe - nas te vi bai - lan - do su - pe que no_al - za - bas pa - ra mí.

I₆₄ V₆₅/V V₂ I₆ IV V₂ I

Antecedente

b

idea básica

C7 F Dm

v⁷/IV IV II

idea contrastante

G7 C

v⁷ I

Mo - ja - da de luz en mi gui - ta - rra no - che - ra.

El segundo módulo

Después del módulo inicial, el segundo módulo comienza un proceso de diferenciación, definido por tres operaciones formales: *aceleración*, *contraste* o *variación*:

- **Aceleración:** es la cualidad principal de un módulo que expresa la función formal de Continuación por medio de ciertos procesos compositivos típicos: fragmentación, aumento de la actividad rítmica, aceleración armónica y el uso de progresiones secuenciales. No todos estos procesos formales necesitan estar presentes para expresar esta función aunque, en forma individual, todos ellos contribuyen a la cualidad de aceleración e intensificación. La Continuación en el segundo módulo es la opción más frecuente para los módulos que comienzan como una Presentación, tanto la forma [A A] del cuadro, así como los del tipo [A A'] (variación de la idea básica) o [A A'] (expansión de la idea básica fragmentada).
- **Variación/Contraste:** Si el módulo 2 no expresa Continuación, las opciones formales disponibles deben satisfacer la idea de diferenciación con respecto al módulo 1. Por ello no puede darse el caso de un Consecuente, porque ello implicaría el retorno de la idea básica inicial en su contexto armónico original³¹. Llamaremos *Respuesta (media)* a la función formal media (por pertenecer al módulo 2) constituida por dos ideas musicales, que difieren en algún aspecto de las ideas musicales del módulo inicial o presentan un contraste³².

³¹ Si bien es cierto que Caplin permite que el Consecuente presente el retorno de la idea básica original con un armonía diferente, nosotros mantenemos aquí la idea de que es necesario el retorno, tanto del contenido melódico original, como del armónico para caracterizar una frase como Consecuente (así como la función formal Continuación se asocia a la experiencia de aceleración, Consecuente se asocia a la experiencia de *retorno* y *conclusión*).

³² Variación implica algún tipo de *diferencia* entre componentes pero que conserva ciertos rasgos reconocibles (rítmicos, melódicos o armónicos). En algunos casos se trata de una *recontextualización* armónica de los componentes del módulo inicial. Un ejemplo de esta situación se aprecia en la estrofa de "Zamba de mi esperanza" [Ejemplo 12].

El tercer módulo

El módulo final posee las mismas opciones formales intra-temáticas que el módulo 2 (Continuación y Respuesta), pero presenta también la posibilidad de un Consecuente, es decir, el retorno, de la idea básica inicial del módulo 1 de la estrofa (tanto en su aspecto melódico como armónico)³³. Como señalamos más arriba, es común que este módulo sea la repetición (a veces con ligeras variantes) del módulo anterior. La única condición es que finalice con una cadencia auténtica³⁴.

Una representación de las combinatorias formales intra-temáticas de la estrofa presentadas hasta aquí puede verse en la Figura 3:

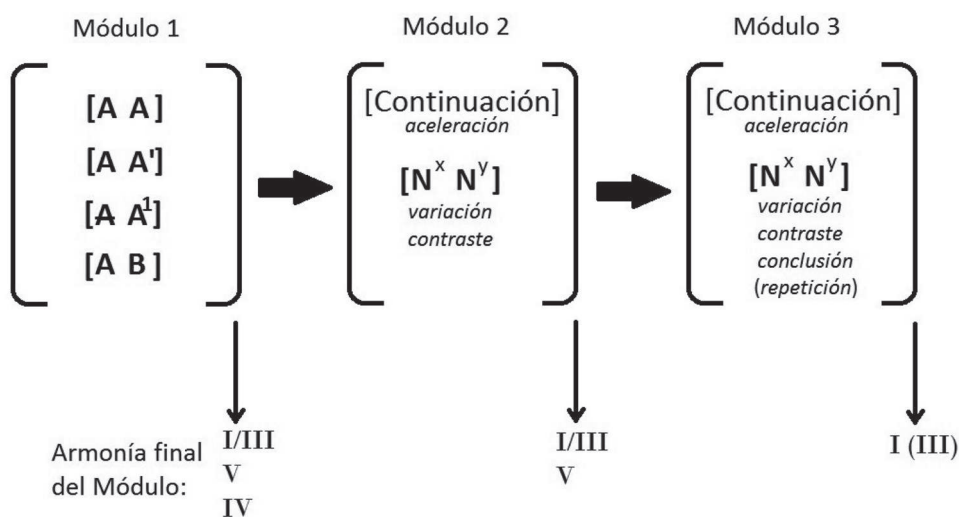


Figura 3. Esquema de la combinatoria de los componentes intra-temáticos en la estrofa. A=idea básica, A'= variación de idea básica, A= idea básica fragmentada, A¹= expansión de idea básica fragmentada, B= idea contrastante.

Se indican las armonías finales más frecuentes de cada módulo.

Rasgos particulares del estribillo

La organización formal del estribillo no es diferente a la de la estrofa, con la excepción del módulo inicial que –como hemos dicho antes–, debe presentar una desesta-

³³ A pesar de su posibilidad lógica en cuanto a lo formal, la opción de la función Consecuente para el módulo 3 es rara en los ejemplos que hemos estudiado.

³⁴ En términos generales –como sucede en mucha música popular o folklórica–, observamos una mayor libertad en el manejo de los patrones armónico/melódicos en los finales de frase (los módulos 3 de la estrofa y el estribillo). Por ejemplo, no es necesario un cierre con la tónica en la melodía, aunque sí es requisito una progresión final V-I (o equivalente, debido a sustituciones armónicas).

bilización del contexto armónico y/o motivico precedente³⁵. En relación con el aspecto armónico, encontramos varias opciones típicas en el módulo inicial del estribillo:

- inflexión a la subdominante,
- inflexión al relativo mayor (para zambas en modo menor),
- las dos opciones anteriores en sucesión.

Los módulos 2 y 3 suelen enunciar nuevamente los mismos módulos de la estrofa pero también hay casos de módulos diferentes. En estos últimos, se mantienen los requerimientos formales ejemplificados en la Figura 1 (es decir, el módulo 2 como retorno armónico y el módulo 3 como conclusión).

Formas de la Continuación

Nos detendremos ahora en estudiar con más detalle los modos usuales en que se manifiesta compositivamente una frase de Continuación. Como hemos visto, un módulo que expresa Continuación, lo hace por medio de varios procesos formales, que pueden actuar conjuntamente o presentarse solo alguno de ellos. La cualidad formal más saliente de una Continuación es la sensación de *aceleración*, de mayor actividad (melódica, rítmica o armónica) y de *intensificación* con respecto a un módulo anterior (que no sea otra Continuación). Las opciones típicas, para una frase de Continuación, son las siguientes:

- a) con fragmentación: $1/2 n - 1/2 n - n$ [véase la Figura 4]. Esta es la Continuación clásica, en la que se comienza por dos segmentos que expresan fragmentación con respecto a la extensión de las ideas básicas de la Presentación precedente para terminar con un segmento mayor (lo que produce una doble proporción 1-1-2: internamente, dentro de la Continuación y entre las dos ideas básicas de la Presentación y esta. Véase Ejemplo 5).

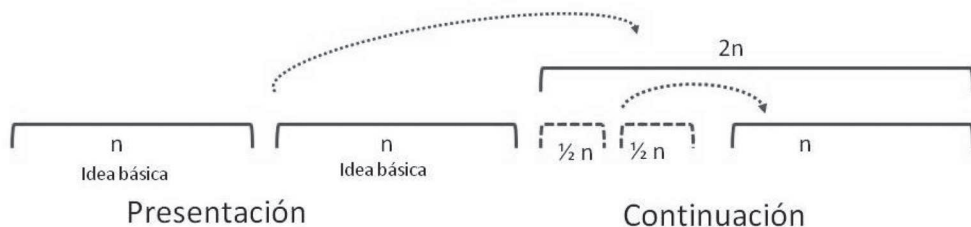


Figura 4. Proporciones temporales entre Presentación y Continuación con fragmentación

³⁵ Véase los ejemplos 3b y 4b.

Ejemplo 5. Continuación con fragmentación: primera estrofa de “Zamba Azul”
(Tejada Gómez/Francia)³⁶

Presentación

idea básica

C/E Ebdim7 Dm7 G7 F6 G7 C Gm6

Co - mo_un lim - pio_a - ma - ne - cer e - ra tu po - lle - ra_a - zul

I₆ bIII^{°7} II⁷ V⁷ IV V⁷ I IIIV

Continuación (media)

frag. frag.

A7(b9) Dm7 G9 Gm7 C7(b9)

cie - lo por la zam - ba duen - de_an - da - ba_el ai - re en - re - dán - do - se_en mi voz ____

V⁷/II II⁷ V⁷ II⁷ V⁷/IV

Continuación (final)

frag. frag.

F Maj7 Bb13 C F#dim7 G7 Db13(#11) C Maj7

mien - tras mi gui - ta - rra bus - ca - ba_en el al - ba co - plas que can - ta - ran nues - tro_a - mor.

IV⁷ bVII⁷ I #IV^{°7} V⁷ sust V⁷ I⁷

³⁶ En este y en los restantes ejemplos, llamaremos *Continuación (media)* a toda frase que expresa Continuación en un módulo 2 y *Continuación (final)* a toda Continuación en un módulo 3, tanto de la estrofa como del estribillo.

- b) sin fragmentación [Ejemplo 6]. En este caso se produce un segmento continuo que no presenta interrupciones rítmico/melódicas o lo hace débilmente, pero que alcanza para expresar la sensación de aceleración típica de una Continuación.

Ejemplo 6. Continuación ininterrumpida: primera estrofa de “Zamba del grillo” (Yupanqui).

Presentación

idea básica

C G7 C C D7 G

A los ce-rrros tu-cu-ma - nos me lle - va-ron los ca-mi - nos

I V⁷ I I V⁷/V V

Continuación (media)

F C G7 C C⁷

y me tra-je - ron de vuel - ta sen - ti - res que nun - ca se_ha - rán ol - vi - do.____

IV I V⁷ I V⁷/IV

Continuación (final)

F F^{#dim7} C A^m D^m G⁷ C

y me tra-je - ron de vuel - ta sen - ti - res que nun - ca se_ha - rán ol - vi - do.____

IV #IV^{°7} I VI II V⁷ I

- c) con tercera idea básica que se disuelve [Ejemplo 7] Aquí la Continuación comienza con lo que aparenta ser una tercera enunciación de la idea básica, pero que se abandona para disolverse en una Continuación de tipo b.

Ejemplo 7. Continuación con disolución de idea básica. 7a: primera estrofa de “El Paraná en una zamba” (Dávalos/Ramírez); 7b: “Sapo cancionero” (Chagra/Toledo), estribillo.

Presentación

a

idea básica

Bra-zo de la lu-na que, ba-jo_el sol, el cie-lo y_el a-gua re-jun-ta-rá. Hi-jo de las

I #IV^o7 V⁷ V⁷ I

Continuación (media)

frag.

cum-bres y de las sel-vas, que_ex-ten-so_y dul-ce re-ci-be_el mar. Hi-jo de las

I₆ #IV^o7 V⁷ IV I V⁷ I

Continuación (final)

(Ídem.)

cum-bres y de las sel-vas, que_ex-ten-so_y dul-ce re-ci-be_el mar.

I₆ #IV^o7 V⁷ IV I V⁷ I

Presentación

b

idea básica

Sa-po can-cio-ne-ro can-ta tu can-ción

I V⁷/II V⁷/IV V⁷ I

Continuación (media)

que la vi - da_es tris - te si no la vi - vi - mos con u - na_i - lu - sión.

I V_{6/5}/II II V V⁷ I

Continuación (final)

que la vi - da_es tris - te si no la vi - vi - mos con u - na_i - lu - sión.

I V_{6/5}/II II V V⁷ I

Otros ejemplos musicales

Veamos, en los ejemplos siguientes, algunas secciones completas (estrofa o estribillo) que presentan otras situaciones formales interesantes.

Ejemplo 8. “Paisajes de Catamarca” (Giménez), primera estrofa.

Presentación *Cont. (media)*

idea básica /

Des-de la Cues-ta del Por-te-zue___ lo mi-ran-do_a-ba___ jo pa-re-ce_un-sue___ ño___ Un pue-bli-to_a-

I V⁷ I

Continuación (media) *Cont. (final)*

frag. /

quí, o-tro más a - llá y_un ca-mi-no lar - go que ba-ja_y se pier - de. Un pue-bli-to_a-

I IV V⁷ I

(Ídem.)

C F G7 C

quí, o - tro más a - llá y_un ca - mi - no lar - go que ba - ja_y se pier - de.

I IV V⁷ I

En “Paisajes de Catamarca”, la Continuación exhibe fragmentación, pero el contenido melódico de los segmentos de esta no se deriva de las ideas básicas de la Presentación. Por ello, se percibe cierta cualidad de “comienzo” en el módulo 2 (una Continuación con fragmentación presenta las mismas proporciones entre segmentos que la oración³⁷. Si el material melódico de la parte fragmentada se repite –como en este caso–, el resultado es una suerte de “mini-Presentación”, con la consiguiente cualidad temporal de inicio formal).

Ejemplo 9. “La nostálgica” (Dávalos/Falú), estribillo.

Presentación

idea básica

E7 Am Gm7 C7 F

La mon - ta ña_a - li - men - ta mi voz, co - mo_el rí - o que co - rre_ha - cia_el mar. Al - ma

V⁷/VI VI III⁷ V⁷/IV IV

Continuación (media)

frag. frag.

Fm C Dm7 G7 C

mí - a, fu - gi - ti - va; go - lon - dri - nas de mi co - ra - zón. Bus - co_al -

IVm I II⁷ V⁷ I

Continuación (final)

C A7 D7 G7 C

fon - do de la ca - lle_un ce - rro; pe - ro_en - cuen - tro_el cie - lo_y na - da más.

I V⁷/II V⁷/IV V⁷ I

³⁷ Ver Figura 4.

El estribillo de “La nostálgica” comienza, como es de esperar, desestabilizando la tónica por medio de dominantes auxiliares (primero se acentúa el VI grado, luego –más enfáticamente, al incluir una subdominante– el IV grado). El módulo 2 presenta claramente una Continuación con fragmentación mientras que el módulo 3 expresa más débilmente otra Continuación. Ello se debe a que –ante la ausencia de fragmentación o un aumento apreciable de la actividad rítmica– es la presencia de dos dominantes auxiliares sucesivas, A7 y D7, lo que establece principalmente un contexto armónico inestable, propio de una Continuación. Es interesante observar que este módulo final del estribillo reexpone el módulo 2 de la estrofa³⁸ y que su cierre armónico/melódico es menos conclusivo que el módulo 2 (del estribillo) ya que finaliza en la 3ra de la tónica, mientras que aquél lo hace en la tónica (precedida por un descenso $\wedge 3 \rightarrow \wedge 2$) con una progresión cadencial más enfática. Es como si el módulo 2 fuera el “verdadero” final musical del estribillo y el módulo 3 un final “retórico” cuyo cierre se realiza citando la música que concluyó anteriormente las estrofas³⁹.

Ejemplo 10. Primera estrofa de “Zamba del ángel” (Petrocelli/Díaz).

Presentación (desarrollante)

idea básica (fragmentada) idea básica (expansión de idea anterior)

Dí - jo mi ma - dre que cuan - do me lle - ve la vi - da_a la ru - ta del pan

I bII⁷ I bII⁷ I VI V⁷ V⁷/IV

Continuación (media)

frag. frag.

Y_e-lla fal - te_a cui - dar - me y no_es - té su con - se - jo ni_e - sa luz que la san - gre sa - be dar,

IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ IV⁷ VII⁷/IV V⁷

³⁸ Que a su vez se había repetido en el módulo final de esta.

³⁹ “La nostálgica” es un buen ejemplo, entonces, de las posibilidades combinatorias *intra-temáticas* que pueden presentar las zambas.

Continuación (final)

ha-brá_un ser que_a mi_es-pal-da - con mi for-ma_y con a-las - y que án-gel se lla-ma, y_es mi bien.

IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ IV⁷ V⁷ I

En la estrofa de “Zamba del ángel” [Ejemplo 10] observamos la contribución de una progresión secuencial de quintas para la expresión de la función de Continuación. Como es frecuente (tanto en música popular como académica) a esta progresión se le asocia frecuentemente una *secuenciación melódica* que aporta también fragmentación.

Una progresión armónica secuencial es, de este modo, una *marca formal* saliente de una frase que expresa Continuación, aún en la ausencia de otros atributos compositivos frecuentes (fragmentación, aumento de la actividad rítmica). En “Agosto en Tucumán” [Ejemplo 11] el módulo 2 de la estrofa presenta una clara disminución en la actividad rítmica de la melodía y ausencia de fragmentación con respecto al módulo inicial. Sin embargo, es la presencia de una progresión armónica secuencial (sumada a la aceleración del ritmo armónico y al hecho de que esté planteada en la tonalidad paralela –que aumenta la desestabilización armónica–), lo que permite caracterizar esta frase como Continuación a pesar de todo⁴⁰.

Ejemplo 11. “Agosto en Tucumán” (Costello), primera estrofa.

Antecedente

Cuan-do por Tu - cu mán se_a-sien-ta_el cuer - po de_a-gos - to.

II⁷ II₂ V₆₅ I⁷ V₂/IV

Continuación + cadencia (media)

Y_el sol por los ta - blo - nes.

IVm⁷ bVII⁷ bIII⁷ bVI⁷ V⁷ I⁷

⁴⁰ Aquí (módulos 2 y 3), la Continuación presenta claramente dos agrupamientos, el primero es la Continuación propiamente dicha, el segundo es la porción cadencial de esta.

Continuación + cadencia (final)

Su res-plan-dor se_a-no-che-ce en las que-ma-zo-nes.

IVm⁷ bVII⁷ bIII⁷ bVI⁷ V⁷ I⁷

Ejemplo 12. “Zamba de mi esperanza” (Profili), primera estrofa.

Presentación (desarrollante)

Zam-ba de mi_es-pe-ran-za a-ma-ne-ci-da co-mo_un que-rer.

I V

Presentación (desarrollante) 2

Sue-ño, sue-ño del al-ma que_a ve-ces mue-re sin flo-re-cer.

IV I V⁷ I V⁷/IV

Continuación (final)

Sue-ño, sue-ño del al-ma que_a ve-ces mue-re sin flo-re-cer.

IV I V⁷ I

En “Zamba de mi esperanza” [Ejemplo 12] encontramos una situación formal interesante: el segundo módulo repite el contenido rítmico/melódico de la Presentación del módulo inicial (si bien con algunos cambios debido a la diferente armonía). En el módulo 2, tanto la idea básica fragmentada como la evidente aceleración del ritmo armónico podrían ser indicadores de una Continuación. Sin embargo, al

repetir el contenido melódico/rítmico del primer módulo (aunque transpuesto o adaptado a los cambios armónicos), el segundo módulo produce el efecto de una nueva Presentación y, por ello, ambos módulos –a modo de ideas básicas ampliadas– sugieren una función de *Presentación a mayor escala* que concluye cuando el tercer módulo exhibe claramente una Continuación ininterrumpida (con la consiguiente aceleración e intensificación).

Dos análisis finales: análisis micro-formal y efecto estético

En esta parte final del trabajo, intentaremos aplicar el enfoque formal-funcional a las estrofas de dos zambas conocidas, “Debajo de la morera” y “Zamba del riego” con el fin de resaltar y apreciar el modo en que el análisis intra-temático puede iluminar también la contribución de la organización formal al efecto estético y expresivo de la música, en otras palabras, mostrar cómo los compositores trabajan el *diseño formal* como uno de los aspectos que contribuye al significado musical, más allá de la cuestión textual o los aspectos interpretativos. En los ejemplos siguientes, además de la discusión y caracterización de los componentes formales, agregamos un análisis de la estructura armónica siguiendo la representación de Lerdahl y Jackendoff⁴¹ que permite visualizar más claramente los patrones de tensión/resolución armónica dentro de la estrofa.

“Debajo de la morera”

Una frase que expresa una Presentación se ubica normalmente en el módulo inicial, puesto que la Continuación, más inestable y activa, resulta más adecuada para ocupar el segundo módulo, cuya función es establecer una diferenciación/destabilización con respecto al módulo 1 (recordemos que una frase de Continuación también suele ocupar el tercer módulo). Sin embargo, en “Debajo de la morera” es el módulo 2 de la estrofa el que enuncia una Presentación, dejando para el módulo final la frase de Continuación como conclusión (véase Ejemplo 13, en p. 112). En efecto, luego de la introducción, el módulo inicial de la estrofa exhibe una idea básica seguida de otra idea diferente, a la manera de un Antecedente, en un contexto armónico

⁴¹ Recurrimos a la “Reducción Prolongacional” de Lerdahl y Jackendoff aplicada sobre el componente armónico. Como es sabido, esta representación se construye a partir de los datos que proporciona la “Reducción de la Extensión Temporal”, que omitimos en los ejemplos. Asimismo, en el caso de “Zamba de la morera”, adaptamos ciertas premisas del análisis prolongacional, ya que –en nuestra interpretación– tanto Lam como DoM constituyen “la tónica”. A ello se deben los paréntesis que se observan en los círculos oscuros de los nodos indicando las “prolongaciones débiles”. Para ver una representación prolongacional de los tipos formales período y oración, así como de otros “esquemas galantes” (planteados por Robert Gjerdingen en *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press [2007]), véase Fred Lerdahl: *Tonal Pitch Space*. Carlos Almada, en “O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal”, *Revista Brasileira de Música* 25 (1) (2012), pp. 61-78, aplica la teoría de Lerdahl y Jackendoff al análisis de un choro de Pixinguinha.

que comienza en modo menor pero que cierra en el relativo mayor. Sin embargo, contrariamente a lo esperado, y planteando una suerte de “disonancia formal”⁴², el módulo 2 enuncia claramente una Presentación al exponer dos ideas básicas nuevas. Lo interesante aquí es que la armonía del pasaje no es estable porque esta Presentación se produce en el contexto de una prolongación de Mi7, la dominante de La menor (ver la indicación en el gráfico prolongacional). Ello reactualiza la ambigüedad tonal entre La menor/Do Mayor esbozada en el módulo 1. De este modo, las dos ideas básicas idénticas (siguiendo una repetición literal), con un contenido motivico no derivable directamente de las ideas del módulo inicial, parecen plantear un nuevo comienzo, pero en un contexto armónico inestable. Esta sensación de nuevo comienzo parece confirmarse porque el módulo 3 se inicia formulando una nueva repetición de la idea básica, que finalmente se disuelve en una Continuación (típicamente, con un movimiento melódico/rítmico ininterrumpido) y concluye decidiéndose por la tonalidad de Do Mayor. Existe un doble conflicto entonces, que parece impartir una particular cualidad musical a la estrofa: un conflicto tonal (entre La menor y Do Mayor) y un conflicto formal (un ambiguo encadenamiento de funciones formales).

“Zamba del riego”

La “Zamba del riego” es uno de los ejemplos de la colaboración entre Oscar Matus y Armando Tejada Gómez y fue grabada por Mercedes Sosa en sus inicios como cantante. En la literatura sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero⁴³, “Zamba del riego” ha recibido un amplio tratamiento en relación con el texto de Tejada Gómez pero poco se ha dicho sobre el aspecto estrictamente musical. Sin embargo, gran parte del efecto expresivo, la cualidad de “canción militante” –mencionada por Molinero y Vila– de esta zamba tiene que ver también con la constitución formal que presenta la música compuesta por Matus. Mercedes Sosa grabó “Zamba del riego” en dos discos tempranos sucesivos (*Canciones con fundamento* de 1965 y *Yo no canto por cantar* de 1966)⁴⁴. En este trabajo analizaremos la transcripción de la primera versión.

⁴² Véase Caplin: *Classical Form*, p. 111.

⁴³ Véase Carlos Molinero: *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross, 2011); Pablo Vila (ed.): *The Militant Song Movement in Latin America, Chile, Uruguay, and Argentina* (Lanham: Lexington Books, 2014). Sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero, véase María Inés García: “El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza”, en *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (Mendoza: EDIUNC, 2013), pp. 79-98; María Inés García, María Emilia Greco y Nazareno Bravo: “Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”, *Resonancias. Revista de Investigación musical* 18 (34) (2014), pp. 89-110. Disponible en: http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/N_34.pdf [Última consulta: 23-01-2017].

⁴⁴ La versión de “Zamba del riego” del disco *Yo no canto por cantar*, difiere en varios aspectos de la primera versión (por ejemplo, el tempo es más lento y la guitarra interpreta una textura y armonías más complejas).

“Zamba del riego” comienza con una introducción de solo cuatro compases (véase Ejemplo 14, en p. 113). Si bien una introducción reducida a la mitad de su extensión genérica no es un rasgo raro, en este caso, la elección compositiva aporta una intensidad notable, en concordancia con la música que sigue a continuación.

El módulo inicial de la estrofa muestra una Presentación desarrollante, que establece una funcionalidad formal activa e inestable tanto por su contenido motivico como armónico (el módulo finaliza en tensión, acentuando el IV grado por medio de su dominante auxiliar, véase el gráfico prolongacional). La Continuación del módulo medio que sigue a esta Presentación está construida con el modelo de fragmentación $\frac{1}{2} n - \frac{1}{2} n - n$, que imparte una clara cualidad de aceleración e intensificación, a la que contribuye el efecto insistente y dramático que produce la repetición literal del fragmento inicial de la Continuación (como hemos visto antes en el ejemplo 8), una Continuación con fragmentación sugiere una “mini oración” en sus proporciones; la *repetición* de un mismo fragmento –a la manera de una “mini Presentación”–, sumado al contexto armónico inestable [VI, luego VII°/V], incrementa el efecto dramático). A esta frase le sigue una nueva Continuación que también está organizada con el modelo de fragmentación anterior, pero la sensación de urgencia se acentúa, ya que la música repite ahora obsesivamente un motivo compuesto por una única nota, la tónica mi, que –nuevamente en el mismo contexto armónico inestable que la Continuación (media) anterior–, parece apresurarse, anticipándose insistentemente como una declamación crispada a su ubicación esperada como meta melódica del tercer módulo. Por último, la música de Matus concluye enfáticamente la estrofa con un pasaje que comienza con un salto melódico de octava, el salto más grande que haya ocurrido en la pieza hasta aquí, para finalmente descender a la tónica, ahora sí en su ubicación formal/temporal esperada.

Aunque nos hemos limitado a analizar solo los aspectos armónicos y formales de la estrofa, la interpretación anterior permite apreciar un sutil y logrado manejo micro-formal por parte de Matus para producir una música que promueve una funcionalidad dinámica y dramática que se combina magníficamente con las cualidades del texto de Tejada Gómez. Indudablemente, la afirmación de este sobre “Zamba del riego” como el “epicentro de lo que fue la Nueva Canción”⁴⁵, tiene sólidas bases poéticas y musicales.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado mostrar un modelo formal de la zamba, basándonos en una lectura desde la teoría de la funciones formales, tal como se presenta en la versión renovada que propuso Caplin (y otros autores posteriores), pero incorporando también aspectos de la concepción modular de Hepokoski/Darcy, así

⁴⁵ Mencionado por Molinero: *Militancia de la canción*, p. 204.

como los gráficos prolongacionales de Lerdahl para representar relaciones armónicas. Si bien resta profundizar y refinar varios aspectos, creemos que los ejemplos que hemos aportado, junto a los análisis realizados, alcanzan para apreciar la viabilidad de esta propuesta. Como se ha podido apreciar, no hemos planteado ningún *tipo formal* característico de la zamba. Por el contrario, los ejemplos muestran la rica variabilidad combinatoria de funciones formales que es posible observar en la organización de las zambas. Hemos encontrado estrategias formales previsibles (varios casos de Presentación seguida de Continuación), otra menos habitual (dos Presentaciones sucesivas en “Zamba de mi esperanza”), o la “disonancia formal” que exhibía “Zamba de la morera”, al presentar una función formal en una locación temporal no habitual. En estos dos últimos casos, sin embargo, vimos que no se contradice el supuesto de que toda Presentación es seguida finalmente por una Continuación. Por ello podemos afirmar entonces que la aplicación de un planteo formal-funcional a la zamba no solo involucra un aspecto descriptivo sino también explicativo y predictivo (del tipo *si hay una Presentación deberá venir más adelante una Continuación*). Encontramos, de este modo, “una constelación de procedimientos normativos y opcionales que son flexibles en su realización”⁴⁶, tal como postulan Hepokoski y Darcy con respecto a la forma Sonata. Si las posibilidades intra-temáticas que mostraron los ejemplos musicales presentados ilustran diferentes opciones combinatorias, algunos aspectos normativos de una zamba “estándar” serían el requerimiento de contraste y tensión que debe expresar todo comienzo del estribillo, así como la estructura de frases tripartita de la misma extensión (12 compases) en estrofa y estribillo⁴⁷, o la resolución final en tónica. Por ello creemos que es perfectamente aplicable la noción de “forma dialógica” de Hepokoski y Darcy, la idea de que cada composición individual (cada zamba, en nuestro caso) entabla un *diálogo* con las normas y expectativas del género. En este diálogo, el compositor de la música de una zamba pone en juego creativamente diferentes procedimientos particulares (formales, armónicos, melódicos, etc.) que operan contra ese fondo de normatividad, de opciones más o menos convencionales o previsibles que proporciona el género. Elucidar y detallar este marco con más precisión permitirá profundizar nuestra comprensión de la riqueza musical de las zambas.

⁴⁶ Hepokoski y Darcy: *Elementos of Sonata*, p. 15. Por supuesto, cada situación formal no habitual o idiosincrática invita a una interpretación analítica.

⁴⁷ En las zambas estudiadas no hemos encontrado casos de elisiones de frases.

Ejemplo 13. “Debajo de la morera” (Falero/Carmona), primera estrofa.
Análisis formal-funcional y análisis prolongacional.

Antecedente
idea básica
Am F G7 C
Pe - da-zo'e cie-lo, en la tie-rra re-fu-gio de ____ los paí-sa - nos

Presentación
idea básica
E7 Am E7 Am
des - can-so del ca-mi-nan - te om - bí de los tu-cu-ma - nos

Continuación
3ra. idea básica que se funde en Continuación
G7 C F Eb G7 C
des - can-so del ca-mi-nan - te om-bí de los ____ tu-ci-ma - nos

Lam: I
DoM: IV
V1
Lam: V7
I
V7
I
DoM: V7
I
IV
bIII
V7
I

Prolongación de E7

Ejemplo 14: “Zamba del riego” (Tejada Gómez/Matus), primera estrofa.
Análisis formal-funcional y análisis prolongacional.

The image displays a musical score for the first stanza of "Zamba del riego" by Tejada Gómez and Matus, along with a corresponding functional diagram. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into three sections: *Presentación (desarrollante)*, *Continuación (media)*, and *Continuación (final)*. The lyrics are: "Por el Guay-ma - llen V7 I el duende del a-gua va V7/IV IV lle - vando una flor de VI VI gre-da y de sol VII°/V I que des-pertará en el rie - go I la voz ve-ge-tal del huar-pe-que, está dor - mío, ensu voz mñe-ra-l. V7 I". The functional diagram on the right shows the harmonic structure with lines connecting the notes to their functional roles (e.g., tonic, dominant, subdominant) across the different sections.

Presentación (desarrollante)

idea básica (fragmentada) E7 B7 E^m I

idea básica (expansión) E7 A^m E^m I

Continuación (media)

frag. C A^{#dim}7 B7 E^m I

Continuación (final)

frag. C A^{#dim}7 B7 E^m I

**Reflexiones sobre el compositor
Alberto Ginastera en el centenario de su
nacimiento. Logros, retos y consideraciones
para el nuevo siglo ginasteriano**

Deborah Schwartz-Kates

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 115-130. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano

Este trabajo aprovecha la ocasión del centenario de Alberto Ginastera (1916-83) para analizar de forma crítica el estado actual de la investigación acerca del compositor. Empieza con una breve reseña de los estudios ginasterianos para evaluar los logros y retos de la investigación previa e imaginar nuevas sendas para el próximo siglo de Ginastera. Uno de los desafíos que afrontamos es que el repertorio de Ginastera está dividido en dos partes: 1) el repertorio autorizado por el compositor con números de opus y 2) el repertorio sin números que existe fuera de su producción oficial. Sostenemos que ambas facetas de la obra merecen ser consideradas ya que juntas representan dos partes interconectadas del mismo compositor. Para exponer esta postura, utilizamos un estudio de caso basado en su primera partitura cinematográfica, *Malambo* (1942). Sugeriremos que esta obra ejemplifica el mismo impulso hacia la modernidad que vemos de manera constante en las otras obras de este período del compositor. Este análisis nos permite examinar el rol del musicólogo en cuanto a sus objetos de estudio y reflexionar sobre las cuestiones éticas y estéticas que surgen de la decisión de reconstruir un repertorio suprimido por el mismo compositor.

Palabras clave: Alberto Ginastera, conmemoraciones, música para cine.

Reflections on the Composer, Alberto Ginastera in the Centenary of His Birth: Achievements, Challenges, and Considerations for the New Ginastera Century

The celebration of the centenary of Alberto Ginastera (1916-1983) offers an opportunity to examine the current state of scholarship on the composer. This study begins with a brief review of the Ginastera literature in order to evaluate the achievements and challenges of previous research and envision new paths for the next Ginastera century. One of the challenges scholars face is that the Ginastera repertoire is divided into two parts: 1) the repertoire with opus numbers authorized by the composer and 2) the unnumbered repertoire that he produced outside the space of his official works. This article claims that one should address both facets of the composer's repertoire because together they represent two interconnected parts of his creative production. To support this claim, this article presents a case study of the composer's first film score for the motion picture, *Malambo* (1942). It suggests that this composition exemplifies the same inclination toward modernity that characterizes other Ginastera works of the period. Ultimately, this analysis leads us to examine the role of musicologists in relation to their objects of study and reflect on the aesthetic and ethical issues that arise from the decision to reconstruct a repertoire that the composer himself suppressed.

Keywords: Alberto Ginastera, commemorations, film music.

En el año 2016, tenemos la oportunidad de celebrar eventos de suma importancia para la historia argentina. Uno de estos eventos es el centenario del nacimiento del compositor Alberto Ginastera, quien hizo una gran contribución para la cultura musical de este país. Es importante mencionar que el compositor tuvo una relación estrecha con algunos otros hitos que también celebramos en 2016 –conmemoraciones que Silvina Mansilla denominó “bodas de oro, de plata, de diferentes metales preciosos”¹–. Dado el significado de Ginastera dentro del marco de la cultura nacional, no es sorprendente que sostuviera conexiones con muchos de estos acontecimientos. El compositor estuvo vinculado con la articulación de la identidad de un país que ya está celebrando el bicentenario de su constitución y cuyos valores reciben una expresión paradigmática en su producción musical. Las obras tempranas del compositor son el producto de diversos elementos, incluyendo los que provienen de fuentes vernáculas que él aprendió de varias maneras, entre ellas, a través de los estudios de Carlos Vega y Lauro Ayestarán –dos musicólogos esenciales que fallecieron hace cincuenta años²–. A ello se suma el panorama político que afectó profundamente la vida, carrera, circunstancias, y la estética de Ginastera. Tres hechos específicos, todos con aniversarios en el 2016 tuvieron serias consecuencias para el compositor: 1) el comienzo de la primera presidencia de Perón (70 años atrás), 2) el inicio del régimen de Onganía (50 años atrás) y 3) el principio de la última dictadura argentina (40 años atrás). En resumen, Ginastera fue una figura cuya vida musical está estrechamente ligada con la trayectoria del país, y es importante tener en cuenta estas conexiones.

El centenario de Ginastera nos proporciona una oportunidad para celebrar el éxito notable que el compositor alcanzó. Además, ofrece un momento para reconocer los logros musicológicos que han ampliado el conocimiento acerca del compositor hasta el día de hoy. El centenario nos da la oportunidad de analizar de forma crítica el estado actual de la investigación acerca del compositor. De esta manera, podemos examinar los objetivos, métodos, logros y retos, e imaginar nuevas sendas que nos lleven al próximo siglo de Ginastera.

El canon de la investigación ginasteriana fue formulado por el mismo compositor. Con la excepción de un breve estudio del musicólogo brasileiro, Vasco Mariz³, los primeros libros sobre Ginastera fueron escritos por su ex-alumna, la Dra. Pola Suárez Urtubey, quien trabajó en estrecha colaboración con el compositor. Los dos primeros volúmenes de Suárez Urtubey son estudios tradicionales que tratan sobre la vida, la estética, y la obra del compositor⁴. Ofrecen una organización clá-

¹ Silvina Luz Mansilla: “Preparándonos para Santa Fe”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* 29 (71) (2016), p. 6. Disponible en: aamusicologia.com.ar [Última consulta: 28-02-2017]

² Un estudio relevante que trata la relación de Ginastera con estas dos figuras aparece en: Coriún Aharonián: “Lauro Ayestarán, Carlos Vega y las dos orillas del Río de la Plata”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26 (2012), pp. 214-18.

³ Vasco Mariz: *Alberto Ginastera* (Rosario: Emilio Fenner, 1955).

⁴ Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967); Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera en cinco movimientos* (Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1972).

sica de la obra ginasteriana en tres períodos que posteriormente se han ampliado, revisado, cuestionado y hasta rechazado, aunque este esquema sigue siendo reconocido como punto de partida hasta el día de hoy⁵. Suárez Urtubey también organizó los datos sobre el compositor en bibliografías, discografías y catálogos de sus obras⁶. En las décadas subsiguientes, un enfoque en el análisis estructural de la música de Ginastera prevalece en las publicaciones de la musicóloga, Dra. Malena Kuss —también ex-alumna del compositor—. Su empleo de los métodos avanzados de análisis, especialmente el sistema de simetría axial elaborado por George Pearle, ofrece perspectivas reveladoras. Además, su estudio detallado de las óperas de Ginastera y su objetivo de trazar una red intertextual que atravesase su obra e incluya los procesos de reelaboración y recomposición son contribuciones significativas⁷. Todos los investigadores de hoy están en deuda con las Dras. Suárez Urtubey y Malena Kuss por sus valiosas contribuciones, sin las cuales nuestro trabajo del presente y del futuro no sería posible.

Más allá de este marco clásico de la investigación, hay una contribución innovadora de un nuevo grupo de investigadores, la mayoría de los cuales ha empezado sus trabajos durante el comienzo del siglo XXI. Ellos se diferencian de sus antecesores por no haber tenido la oportunidad de conocer a Ginastera ni trabajar directamente con él. Sin embargo, tuvieron la posibilidad de plantear visiones alternativas y enriquecer el panorama de investigación. Este grupo aspira a abrir nuevas líneas de investigación que amplíen los discursos dominantes, que se crearon con la participación del mismo compositor. Inspirados por la historia cultural

⁵ Para obtener un resumen del debate acerca de la clasificación de la música de Ginastera por períodos, vea: Deborah Schwartz-Kates: “Ginastera, Alberto (Evaristo)”, *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2014) y Deborah Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide* (New York: Routledge, 2010), pp. 23-24. Pola Suárez Urtubey ha actualizado su propio método de clasificación, agregando un cuarto período en Pola Suárez Urtubey: *Ginastera: 20 años después* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003), p. 6.

⁶ En su primer libro acerca del compositor (*Alberto Ginastera*, 1967), Suárez Urtubey incluyó una cronología, bibliografía, discografía y un catálogo de sus composiciones. A lo largo de los años, la autora ha revisado estos materiales cuya actualización más completa se produjo en su estudio publicado en el año 2003, *Ginastera: veinte años después*, que incluye un catálogo completo de la música de Ginastera, junto con información detallada sobre las grabaciones de sus obras, compiladas en colaboración con Ana María Mondolo.

⁷ Una lista de referencias bibliográficas de la abundante producción de Kuss (hasta 2010) aparece en: Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera...* Más información aparece en Victoria Eli Rodríguez: “Kuss, Malena”, en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), tomo 6, pp. 677-78 y Malena Kuss: “Ginastera, Alberto”, en Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, 2^{da} edición actualizada (Kassel: Bärenreiter, 2002), tomo 7, columnas 974-82. El sustancial artículo de Kuss publicado recientemente que trata la red intertextual en la obra ginasteriana y analiza los procesos de reelaboración y recomposición, representa una culminación de algunas de las ideas más significativas que han caracterizado su carrera. Véase Malena Kuss: “Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método”, *Revista Argentina de Musicología* 14 (2013), pp. 15-52.

y las teorías recientes acerca del significado de la música, proponen la idea de un Ginastera multidimensional, cuya producción fue mediada por espacios complejos en los cuales trabajó y cuya imagen fue moldeada por representaciones en términos político-culturales. Algunos miembros que representan a este grupo son: Esteban Buch, Melanie Plesch, Eduardo Herrera, Hernán Vázquez, Laura Novoa, Antonieta Sottile y Carol Hess, entre otros⁸. Me considero también parte de este grupo.

A pesar de este panorama de estudios tradicionales y nuevos, todavía hay aspectos de la investigación que faltan y proyectos importantes por abordar. Como mínimo, uno de los elementos claves que necesitaríamos es un estudio musicológico completo y actualizado acerca del compositor. Es un motivo de preocupación que falte un estudio de esta índole, ya que la mayoría de los compositores iberoamericanos que están al nivel de Ginastera (como Manuel de Falla en España o Heitor Villa-Lobos en Brasil) son el foco de no solo uno, sino varios libros amplios, sistemáticos y que abarcan un panorama extenso acerca de los compositores y de sus contribuciones. En el caso de Ginastera, no contamos ni con una biografía documentada que se base en un examen minucioso de las fuentes primarias, ni con un análisis definitivo de su música que incluya su repertorio completo. Además, existe la necesidad de poner más énfasis sobre las mediaciones sociales, políticas e ideológicas que conectan al compositor con su obra.

Entre los desafíos que afrontamos para alcanzar estos objetivos se encuentra la rareza o ausencia de fuentes primarias que iluminen detalles esenciales sobre la vida, la obra y el contexto en el cual se encuentra el compositor. A pesar de que Ginastera escribía cartas constantemente y mantenía registros escritos sumamente meticulosos, la mayor parte de esta documentación está perdida. Cuando Ginastera decidió salir repentinamente de Buenos Aires hacia Ginebra, tuvo que dejar atrás la mayoría de sus papeles. Relató en sus cartas a Suárez Urtubey y a Jack Bornoff que había guardado estos papeles en la portería de su casa ubicada en la calle

⁸ Entre los escritos más significativos de estos investigadores se encuentran Esteban Buch: *The Bomarzo Affair: ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003); Esteban Buch: "L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera", *Circuit* 17(2) (2007), pp. 11-33; Eduardo Herrera: "The CLAEM and the Construction of Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music" (tesis de doctorado, University of Illinois, 2013); Carol A. Hess: *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (New York: Oxford University Press, 2013); Laura Novoa (ed.): *Ginastera en el Instituto di Tella. Correspondencia, 1958-1970* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011); Melanie Plesch: "De mozas donosas y gauchos matreros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera", *Huellas* 2 (2002), pp. 24-31; Antonieta Sottile: *Alberto Ginastera: le(s) style(s) d'un compositeur argentin* (Paris: L'Harmattan, 2007); Hernán Vázquez: "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires", *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009), pp. 137-163; Hernán Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014); Hernán Vázquez: "Innovar a partir de lo conocido y lo consensuado. La elección de Stravinsky y Villa-Lobos para la instauración musical del CLAEM", *Música e Investigación* 18-19 (2010-2011), pp. 41-58.

Suipacha. Cuando regresó para recoger su correspondencia, había desaparecido por completo⁹. A pesar de la existencia de veinte cajas de su correspondencia en la Fundación Paul Sacher de Basilea, Suiza, donde se encuentra la mayoría de sus manuscritos, esta no es una colección completa. La mayor parte de las cartas que se encuentran allí corresponden a los años 1971 a 1983 —el período durante el cual, el compositor residió en Suiza—. Fueron seleccionadas por su viuda, Aurora Nátola Ginastera, quien ejerció un control considerable sobre los contenidos. En Argentina, el archivo destacado del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (el CLAEM) en la Universidad Torcuato Di Tella contiene una colección abundante, que Hernán Vázquez, Laura Novoa y Eduardo Herrera han explorado recientemente en un número de estudios sobresalientes¹⁰. Sin embargo, tanto como en la Fundación Sacher, el Archivo del CLAEM tiene un enfoque específico. Las cartas fueron escritas durante la época en la cual Ginastera estuvo ligado al Instituto Di Tella entre 1962 y 1971, y los contenidos de la colección se centran en esos años. En los Estados Unidos, la situación en relación con las fuentes es aún más complicada, ya que en lugar de un centro específico como en Suiza o en Argentina, los materiales manuscritos se encuentran archivados en varias colecciones ubicadas en distintos lugares del país¹¹. El hecho de que los materiales estén repartidos por el mundo es un obstáculo para cualquier investigador que intente dominar toda la materia y producir dicho estudio documentado completo. Es un desafío que debemos superar, y esperamos poder lograrlo en los próximos años.

Una cuestión relacionada con este problema es que los musicólogos que trabajan en este campo de investigación están un poco apartados entre ellos. Hay investigadores en Argentina, Europa, y en los Estados Unidos que tienen distintas ideas y métodos, y que pueden trabajar relativamente aislados de lo que está pasando afuera de su propio país. Hay diferencias lingüísticas y diversas publicaciones locales, que no siempre son accesibles para toda la comunidad de investigación, por ejemplo las de la Fundación Sacher, las cuales en general son publicadas en alemán¹². Además hay perspectivas que difieren no solamente según la orientación

⁹ Alberto Ginastera: correspondencia con Jack Bornoff, 1971-84, Fundación Paul Sacher, Basilea, Suiza; Alberto Ginastera: carta dirigida a Pola Suárez Urtubey, 28/12/1980, Fundación Paul Sacher, Basilea, Suiza.

¹⁰ Herrera: "The CLAEM ..."; Novoa (ed.): *Ginastera ...*; Vázquez: "Alberto Ginastera ..."; Vázquez: *Conversaciones*; Vázquez: "La elección ...". Véanse también los ensayos de estos investigadores en conjunto con los estudios de otros autores de renombre en: José Luis Castiñeira de Dios (ed.): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50 aniversario* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

¹¹ Información sobre las colecciones argentinas, estadounidenses e internacionales donde pueden encontrarse materiales originales de Ginastera aparece en Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera*, pp. 181-86.

¹² Entre las publicaciones producidas por la Fundación Paul Sacher, se encuentra un catálogo de los manuscritos de la música de Ginastera: Malena Kuss con Lukas Handschin: *Alberto Ginastera: Musikmanuskripte* (Winterthur: Amadeus Verlag, 1990). El boletín anual de la Fundación, el *Mitteilun-*

de cada persona sino también en relación con las tradiciones de investigación de sus respectivas localidades. La Fundación Sacher de Basilea, por ejemplo, tiene más de cien colecciones de manuscritos de compositores de los siglos xx y xxi. La mayoría de estos músicos provienen de Europa y en particular de países germano parlantes¹³. Bajo estas circunstancias, es natural que el equipo de investigadores asociado con la Fundación Sacher tenga un interés particular por la época suiza del compositor y por sus conexiones con las tendencias musicales avanzadas de Europa. En contraste, los investigadores de los Estados Unidos ponen más énfasis en las relaciones que Ginastera tenía con sus colegas a través de las Américas y en sus conexiones con figuras como Aaron Copland, a quien Ginastera consideró su maestro, modelo y mentor. Otro tema de interés para los investigadores estadounidenses, entre otros, se centra en la dinámica sociopolítica y en las relaciones de poder entre el norte y el sur del continente americano que han moldeado los discursos acerca del compositor¹⁴. En resumen, entendemos que existen diferencias tanto geográficas como conceptuales en cuanto a la investigación ginasteriana. El camino ideal para el próximo centenario de Ginastera sería alcanzar un grado mayor de comunicación y de intercambio entre los académicos que incluya el desarrollo de proyectos colaborativos lo cual nos permitiría aprender los unos de los otros para avanzar en nuestro campo de conocimiento común.

Otro desafío que tenemos en la investigación ginasteriana es que el repertorio está dividido en dos partes: la autorizada y la no autorizada. La parte autorizada por el compositor tiene aproximadamente cincuenta y cinco obras (sin contar las composiciones incompletas o las que son reelaboraciones). La otra parte del repertorio, que no está autorizada por el compositor, contiene veintidós obras. Este conjunto diverso de composiciones incluye, entre otras obras, un concierto, sinfo-

gen der Paul Sacher Stiftung, incluye una serie de estudios acerca de Ginastera en varios idiomas. Además la Fundación publicará un tomo en reconocimiento al centenario de Ginastera dedicado a los años finales de su vida durante los cuales vivió en suiza. Este tomo, que será publicado tanto en inglés como en alemán, incluye capítulos individuales escritos por Esteban Buch, Angela Ida De Benedictis, Felix Meyer, Simon Obert, Matthias Schmidt y Deborah Schwartz-Kates. La referencia bibliográfica de la edición impresa en inglés es: Angela Ida De Benedictis y Felix Meyer (eds.): *Alberto Ginastera in Switzerland: Essays and Documents* (London: Boosey & Hawkes, 2016). La referencia bibliográfica de la edición impresa en alemán es: Angela Ida De Benedictis y Felix Meyer (eds.): *Alberto Ginastera in der Schweiz: Essays und Dokumente* (Mainz: Schott, 2016).

¹³ Una lista completa de estas colecciones está disponible en el sitio de internet de la Fundación: Paul Sacher Stiftung, “Collections”, <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/entire-glossary.html>.

¹⁴ Algunas obras representativas escritas por investigadores estadounidenses que se dedican a estos temas son: Carol A. Hess: “Copland in Argentina: Pan-Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music”, *Journal of the American Musicological Society* 66 (1) (2013), pp. 191-250; Carol A. Hess: “Ginastera’s *Bomarzo* in the United States and the Impotence of the Pan-American Dream”, *Opera Quarterly* 22 (3-4) (2006), pp. 459-76; Hess: *Representing the Good Neighbor ...*; y Deborah Schwartz-Kates: “The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress”, *Notes* 68 (2) (2011), pp. 284-312.

nías, música para el cine y piezas para el teatro¹⁵. Hasta hace poco tiempo, no se había estudiado este repertorio extraoficial. El dilema está en que las dos partes del repertorio provienen de la pluma del mismo compositor y no es posible entender una sin conocer la otra.

Un análisis breve de una composición extraoficial ilustra la importancia de conocer las dos partes del repertorio del compositor. Analizaremos la primera obra cinematográfica de Ginastera, la música para la película *Malambo*, completada en 1942. Sugeriremos que esta obra ejemplifica el impulso hacia la modernidad que vemos de manera constante en las obras de este período del compositor. Observaremos que el fuerte deseo de Ginastera de alinearse con las corrientes más recientes fue lo que lo llevó a componer música para el cine y específicamente para la película *Malambo*. Mostraremos cómo la música de Ginastera intensifica uno de los elementos más innovadores de *Malambo*: el *doble flashback*, una técnica considerada vanguardista en relación a las normas cinematográficas de su época¹⁶.

La música de Ginastera para *Malambo* fue mediada por las ideas de dos personajes innovadores: el compositor norteamericano, Aaron Copland y el director de cine argentino, Alberto de Zavallía. La influencia de Copland fue lo que impulsó a Ginastera a participar en el cine nacional. Copland viajó a Sudamérica en 1941 como parte de una misión diplomática con el fin de promover el intercambio cultural. En ese año, visitó nueve países sudamericanos, incluyendo Argentina, donde dirigió conciertos de su música, presentó obras de compositores norteamericanos, brindó conferencias y mantuvo reuniones con músicos locales que describió irónicamente como “sesiones espiritistas” en su diario de viaje. La música para el cine surgió como un tema central en sus interacciones tempranas con Ginastera. El compositor argentino asistió a una conferencia de Copland titulada, “La música en las películas”, que se llevó a cabo en el Conservatorio Nacional en una sala completamente colmada de personas. Copland empezó su conferencia con una imagen dinámica de la industria del cine. Describió el cine sonoro, conjuntamente con la radio y el fonógrafo “como fuerza revolucionaria en la música de hoy”¹⁷. La conferencia concluyó con una muestra del film, *La fuerza bruta*¹⁸, para la cual él compuso la música. Para

¹⁵ Una lista completa de las obras oficiales y extraoficiales del compositor, organizadas por orden cronológico, aparece en: Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, pp. 40-94. El catálogo de materiales de la Fundación Sacher (Kuss y Handschin: *Alberto Ginastera: Musikmanuskripte*) incluye la mayoría (pero no la totalidad) de estas obras, ya que no todas sobrevivieron y otras no fueron entregadas a la Fundación.

¹⁶ El siguiente análisis de *Malambo* proviene del capítulo 3 del próximo libro: Deborah Schwartz-Kates: *Revealing Screens: The Film Music of Alberto Ginastera* (New York: Oxford University Press, 2017). Para obtener información que haya sido publicada acerca de la relación del compositor con Aaron Copland y acerca de su música cinematográfica, vea: Deborah Schwartz-Kates: “The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and Their Significance”, *Latin American Music Review* 27 (2) (2006), pp. 171-195.

¹⁷ Aaron Copland: “La música en las películas”, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC, p. 1.

¹⁸ El título de la película en inglés es: *Of Mice and Men*.

el compositor, esta película tuvo un impacto más poderoso de lo que hubiese podido tener una simple conferencia –al mostrar la forma en la cual un estilo contemporáneo de las Américas en el cine puede ser alcanzado musicalmente¹⁹–.

La presentación de Copland atrajo el interés de un joven Ginastera que era un músico renovador, cautivado por tendencias estéticas recientes. Asimismo, Ginastera fue una figura que intentó comunicarse con el público y evitar los estilos extremistas de la vanguardia, que tienden a distanciar al compositor de sus oyentes. La idea de utilizar el cine para transmitir un estilo contemporáneo al público capturó su interés. Al mismo tiempo, el empleo fijo y el sueldo generoso que le ofrecía la industria del cine le brindó la estabilidad que necesitaba en ese momento. Estas ventajas fueron muy importantes para un joven compositor en ascenso, que hacía poco se había casado y estaba a punto de empezar una familia. Por todos estos motivos, le interesó involucrarse en un proyecto para el cine.

En su música para *Malambo*, Ginastera recurrió a los preceptos estéticos que Copland había exhibido en su conferencia²⁰. El compositor argentino, al igual que su mentor, aspiró a crear un sonido y estilo original propio de cada película y que construyera un sentido de lugar. Siguiendo los principios de Copland, Ginastera soslayó los clichés de Hollywood (como el leitmotiv wagneriano) y rechazó el uso de una expresión excesivamente romántica. En lugar de este convencionalismo, intentó crear un sonido musical moderno, mezclando disonancias ásperas y formas vernáculos, produciendo un lenguaje que reflejara concepciones frescas y perspectivas contemporáneas de las Américas.

Ginastera nunca hubiese podido producir su primera partitura para el cine si no hubiese contado con el apoyo de colaboradores argentinos. En esta instancia, tuvo la fortuna de conocer a Alberto de Zavalía, quien ya gozaba de una reputación como uno de los directores más innovadores de su época. Al igual que Ginastera, Zavalía intentó reconciliar una visión modernista con elementos de la cultura vernácula²¹. Su posición estética concordó con la de Ginastera, quien asimismo aspiró a proyectar imágenes del paisaje nacional a través de una perspectiva cosmopolita que desafió representaciones tradicionales de la cultura nacional de moda durante esos años. Zavalía y Ginastera formaron una colaboración armoniosa trabajando en *Malambo* –un film que mezcló elementos de leyendas y folklore con nuevas técnicas y perspectivas–. Zavalía creía que *Malambo* llegaría a representar un hito en la historia del cine nacional. En una proclamación ambiciosa, declaró: “Ahora tenemos los elementos necesarios para iniciar un cine más importante y creo con toda sinceridad que ha llegado el momento de emprender obras de más aliento”. Y continuó: “Creo con firme convicción que en producciones de este tipo hallará el cine

¹⁹ Aaron Copland y Vivian Perlis: *Copland: 1900 through 1942* (New York: St. Martin's Press, 1984), 323-324; Aaron Copland: “South American diary”, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC, (1941) pp. 34-36, 47-48.

²⁰ Copland: “La música en las películas”, pp. 5-7.

²¹ Zavalía: “¿Qué es el cine?”, archivos del Museo del Cine, Buenos Aires, 1939.

argentino la originalidad que necesita para brillar con luz propia en el concierto del cinematógrafo mundial”²². Con estas fuertes palabras, Zavalía aspiró a instalar una nueva época del cine argentino. Y Ginastera estuvo a su lado para acompañarlo.

Desde el principio, el equipo cinematográfico de *Malambo* promovió prácticas innovadoras. Zavalía y sus colegas tomaron la acción audaz de rodar los exteriores de la película en escenarios naturales. Pasaron un mes en Weisburd, una aldea remota en la provincia de Santiago del Estero, ubicada a más de mil kilómetros de Buenos Aires²³. Anteriormente, algunos directores nacionales ya habían rodado en exteriores películas que requerían espacios naturales, sentando precedentes con películas como *Prisioneros de la tierra* (1939) de Mario Soffici²⁴. Sin embargo, los requisitos técnicos y riesgos económicos limitaron esta práctica a un número reducido de películas.

Otra característica renovadora de *Malambo* es el guión escrito por Hugo Mac Dougall. La trama de la película tiene un enfoque dual cinematográfico. Por un lado, se refiere a las leyendas y al folklore local con un estilo impregnado de fantasía. Y por otro lado, presenta una denuncia en contra de la pobreza, la sequía y el hambre en la región, con un realismo agudo. De esta manera, la película pertenece a un género que Ana Laura Lusnich y otros investigadores han identificado como un *drama social folklórico*. Este género combina una orientación hacia una conciencia sociopolítica con representaciones de temas locales, regionales y nacionales. Sin embargo, *Malambo* se distingue en cierta manera de sus antecesores por emplear un guión original, que no estaba basado en la literatura clásica argentina, y por utilizar un estilo poético a través del cual Mac Dougall aspiró a elevar el nivel del cine nacional²⁵.

La colaboración de una figura de la talla de Ginastera también contribuyó a que esta película sobresaliera. Antes de la filmación de *Malambo*, no era tan común que los compositores clásicos participaran del cine, si bien están los antecedentes de *Bodas de Sangre* (1938), de Edmundo Guibourg, musicalizada por el argentino Juan José Castro, y algunas de las primeras películas en las que intervino un exi-

²² Domingo di Núbila: *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959), tomo 1, pp. 196-197. Referencia original en *Cine* 6 (1942).

²³ Comunicados de prensa, Establecimientos Filmadores Argentinos, 1942, archivos del Museo del Cine, Buenos Aires; “Sobre la tierra dura”, *Sintonía* 428 (30/09/1942); “*Malambo*: un poema campesino”, *Sintonía* 429 (28/10/1942).

²⁴ Andrea Cuarterolo: “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.): *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009), pp. 67-72; Di Núbila: *Historia ...*, tomo 1, pp. 131-133.

²⁵ Para obtener un análisis profundo de este género cinematográfico, vea: Ana Laura Lusnich: *El drama social folklórico: el universo rural en el cine argentino* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007). Lucia Rud señala el hecho de que Mac Dougall era un escritor quien, con sus guiones originales, se distinguía del resto en: “Con la pluma y la palabra: El rol de los guionistas en la promoción de un cine social”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.): *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009), pp. 233-234. Mac Dougall recibió premios por sus guiones originales de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, Comisión Nacional de Cultura y Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Di Núbila: *Historia...*, tomo 1, p. 259; tomo 2, p. 313.

liado español radicado aquí, el compositor gallego, Isidro Maiztegui, entre otros casos. Las orquestas de tango acompañaban al cine mudo como música de fondo, y las asociaciones entre el cine y el tango persistirían aún después de la llegada del sonido²⁶. En este contexto, la inclusión del nombre de Ginastera en los créditos atrajo la atención de muchos. Es evidente que el estudio, EFA, promocionó la participación del compositor, utilizándola como estrategia publicitaria.

El día del estreno, *La Prensa* anunció que *Malambo* era “una película extraordinaria, sin igual” y que resultaba “original, nueva y diferente por su sustancia y su estilo renovador” [Figura 1]²⁷. Arriba en negrita aparecían los nombres de Zavalia y de su esposa, la reconocida actriz, Delia Garcés. Abajo de la pareja Zavalia-Garcés aparecían los créditos para Mac Dougall y Ginastera. Estos cuatro nombres dominaban el espacio —lo cual resultaba perjudicial para el resto del reparto—. Una omisión notable fue la del protagonista, Oscar Valicelli, uno de los ídolos del cine de ese momento. El hecho de favorecer a un compositor de esta manera, y colocarlo en el lugar de un galán, fue una decisión curiosa que demostró la forma en la cual EFA intentó aprovechar la colaboración de un compositor con el renombre de Ginastera.



Figura 1. Aviso publicitario de *Malambo* en *La Prensa*

²⁶ Para obtener más información sobre la historia de la música del cine argentino durante sus primeras décadas, vea: Mariana de Tomaso: “La música en el cine argentino”, *Cuadernos de Cine Argentino* 6 (2005), pp. 83-96 y Di Núbila: *Historia ...*, tomo 2, pp. 75-79. Estoy agradecida con Silvina Mansilla por haberme proporcionado la información sobre la contribución de Maiztegui.

²⁷ *La Prensa*, 30 de octubre 1942, p. 10.

El músico argentino elaboró una partitura innovadora para *Malambo* que contribuyó al alto nivel de la película. Compuso la obra para una orquesta contemporánea grande que incorporó instrumentos de percusión europeos y latinoamericanos. La partitura también estaba integrada de números musicales para conjuntos tradicionales, incluyendo unas piezas para soprano, cantadas en el film por Delia Garcés. La música de Ginastera tuvo un papel crítico; se oyó durante casi la mitad de la película –aproximadamente cuarenta minutos–. Una cantidad considerable de cortes duraron más de dos minutos y se desarrollaron con un mínimo de narración. El resultado fue una partitura sustancial, con música capaz de incorporarse suavemente dentro del primer plano para realzar la trama de la película.

La música de Ginastera en esta película funcionó de varias maneras. Para construir un sentido de lugar, el compositor empleó el sonido y estilo de instrumentos folklóricos, y utilizó formas musicales criollas. Elaboró un tropo pastoral para evocar un sentido de nostalgia –una característica que posteriormente saldría a la luz como un sello definitivo en su música nacional–. A diferencia de su estilo pastoral, el compositor utilizó un lenguaje disonante y moderno, que incluyó un tema dodecafónico, para subrayar las tensiones extremas de la película. A lo largo del film, reveló una destreza para intensificar la narrativa con su música. Esta habilidad está acentuada en la música de una de las secuencias más creativas de la película: el *doble flashback*, que hasta donde sabemos, se usó por primera vez en el cine argentino en esta película²⁸.

El argumento de *Malambo* está construido como una historia dentro de una historia. Empieza con un grupo de gauchos reunidos junto al fogón, contando la historia de Malambo, la cual relatan al estilo *flashback*. Los gauchos evocan la memoria de la madre de Malambo –una persona resentida, que mandó a su hijo a matar al patrón de la industria de la madera, quien había destruido la vida de su familia–. Asimismo, la madre le había ordenado a Malambo matar a la hija ciega del patrón, Urpila la Paloma, que era inocente. Malambo parte y se prepara para cumplir la venganza. Sin embargo, se enamora de la bella Urpila. En el momento del casamiento, aparece la madre y le recrimina a su hijo esta traición. En una secuencia rápida que se desarrolla como un *flashback dentro de un flashback*, evoca los acontecimientos del pasado, como si estuvieran ocurriendo en el presente. Este *doble flashback* representa un pico de intensidad que revela los factores psicosociales que provocaron la venganza.

Ante los ojos de la madre, aparece una escena nostálgica rural. Ve un quebracho lleno de niños, con coyuyos cantando en las altas ramas. Ve las mozas recogiendo algarroba en sus mantas y en sus faldas. Y ve a su esposo, Gaspar Taboada trezando tiras de cuero de venado. Para evocar este cuadro idílico, Ginastera mu-

²⁸ Véase Abel Posadas, Mónica Landro y Marta Speroni: *Cine sonoro argentino, 1933-43* (Buenos Aires: El Calafate, 2005), tomo 1 p. 243. Esta fuente identifica el *doble flashback* y sostiene que no está presente en ninguna otra película de la época. Sin embargo, esta postura no puede ser verificada en la literatura académica sobre el cine argentino.

sicaliza la escena con una chacarera —una danza con asociaciones referenciales que jugó un rol canónico en cuanto a la construcción del imaginario rural de Argentina²⁹—. Estas referencias indiciales refuerzan las palabras de la madre, cuando dice: “Éramos felices. Humildes y felices en esta tierra nuestra. Esta tierra buena”. De pronto, la escena cambia cuando un tren se acerca e interrumpe la serenidad del campo. Es el patrón con sus hombres del sur, que intentan invadir el espacio para cosechar la madera del quebracho. Esta intervención marca un cambio agudo de la nostalgia subjetiva de la madre a una realidad externa cruel.

La historia continua unos días más tarde cuando regresan los hombres del sur. En su prisa por arrancar el quebracho, no se dan cuenta que el hermanito de Malambo estaba durmiendo debajo del árbol, en su cuna. Sus padres llegan justo a tiempo para ver al árbol caer, pero demasiado tarde para salvar a su hijo. Furioso, Taboada toma un hacha y avanza velozmente hacia el patrón, quien saca una pistola y lo mata. En solo un instante, la madre lo había perdido todo —excepto a Malambo, que era lo único que le quedaba—.

Para acentuar las diferencias entre la inocencia de los santiagueños y la corrupción de los hombres del sur, Ginastera transforma su vocabulario musical, pasando de un lenguaje diatónico y modal a un estilo cromático y modernista, alcanzando el clímax en un pasaje intenso de disonancias que culmina en el momento de la muerte del padre. En la marcha fúnebre que sigue, Ginastera representa el sufrimiento colectivo de los santiagueños con un bajo ostinato —un recurso referencial utilizado extensamente y que está codificado para señalar expresiones de lamento—. Esta segunda parte del *dobles flashback* contiene más de cuatro minutos continuos de música original de Ginastera.

Esta escena ejemplifica la habilidad del compositor para realzar la narrativa con su música. En este caso, pone a los dos elementos principales de la película —el folclore regional y el comentario social— en contraste. Sin embargo, a pesar de que el compositor le asignó a los aspectos dualistas del film estilos diferentes, al final, su música cumple el objetivo único de crear un espacio de identificación con las costumbres regionales y los problemas sociales del pueblo santiagueño. Tenemos fundadas razones para creer que Ginastera encaró este proyecto con suma seriedad. A fines de noviembre de 1942, luego de completar la partitura, le comentó a Copland en una carta: “Escribí la música para un film argentino llamado *Malambo* —si puede verlo en Nueva York, por favor envíeme sus comentarios”³⁰—. Posteriormente, Ginastera incluyó fragmentos de la partitura en otras composiciones: por ejemplo, en una suite sinfónica basada en *Malambo* que ganó el Premio Nacional

²⁹ Julius Reder Carlson: “The ‘Chacarera Imaginary’: Santiagueñan Folk Music and Folk Musicians in Argentina” (tesis de doctorado, Universidad de California en Los Ángeles, 2011).

³⁰ “I wrote the music for an Argentine film called *Malambo*. If you can see it in New York, please send me your commentary”. Alberto Ginastera: carta a Aaron Copland, 20 de noviembre 1942, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC.

(1942), y en su *Sinfonía Elegíaca* (1944) que cita pasajes de la música del funeral³¹. Su partitura para *Malambo* recibió premios cinematográficos y fue aclamada por los críticos. En 1977, durante una celebración del aniversario número treinta y cinco de la película, el periodista, Jorge Miguel Couselo anunció en el diario *Clarín*: “La música de *Malambo* de Alberto Ginastera es una de las pocas partituras de jerarquía de todo el cine argentino”³². Fue un gran logro para un músico entonces de solo 26 años.

Sin embargo, después de unos años, el compositor se desilusionó con la música cinematográfica, principalmente a causa de las condiciones cada vez más inestables y la creciente intervención del Estado durante la segunda presidencia de Perón. En 1952, cuando Ginastera perdió su posición como Director del Conservatorio de La Plata, le reveló a Copland: “La vida es muy difícil para los compositores en nuestro país. Debemos enseñar, escribir música para películas, [y] brindar conferencias... para ganarnos la vida, y así el tiempo va pasando, sin que podamos producir lo más importante: la música”³³. Aún así, después de ese año difícil, Ginastera llegó a completar partituras para seis películas más³⁴ e hizo todo lo necesario para cumplir con sus obligaciones profesionales. Sin embargo, invirtió menos esfuerzo y se alejó cada vez más de la industria del cine.

Ginastera nunca intentó retirar su música cinematográfica, ni tampoco tenía el fundamento legal para suprimir esta parte de su producción. Sin embargo, las circunstancias nos indican que pudiera haber preferido olvidar su música cinematográfica –y que los académicos hicieran lo mismo–. Esta cuestión nos dirige hacia el tema central de esta conferencia: “el poder” de los musicólogos en cuanto a sus objetos de estudio. En el caso de la música cinematográfica de Ginastera, la decisión de recuperar un repertorio suprimido por el propio compositor corre el riesgo de contradecir sus intenciones. La posibilidad de reconstruir, analizar o inclusive tocar fragmentos de estas piezas, plantea cuestiones tanto éticas como estéticas que resultan complicadas de resolver.

Para alcanzar una reconciliación de esta problemática, es fundamental encontrar un equilibrio entre la perspectiva del compositor y las metas de la investigación. Por un lado, es esencial respetar los deseos del compositor y la manera en la cual se lo representa. Es esencial incorporar sus ideas y experiencias como parte integral del análisis. Por otro lado, debemos tener en cuenta los requisitos de la investigación –las necesidades de desafiar conceptos tradicionales, de fomentar la transmisión de nuevos conocimientos y de ofrecer una representación equilibrada

³¹ Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera...*, pp. 52, 55.

³² Jorge Miguel Couselo: “A 35 años de un poema olvidado”, *Clarín*, 30 de octubre 1977, pp. 2-3.

³³ “Life is very difficult for composers in our country. We have to teach, make film music, [and] give lectures ... to earn our living, and time passes without producing the most important thing: music”. Alberto Ginastera: carta a Aaron Copland, 29 de abril 1952, Colección Copland, Biblioteca del Congreso, Washington, DC.

³⁴ *Caballito criollo* (Pappier, 1953); *Su seguro servidor* (Togni, 1954); *Los maridos de mamá* (Togni, 1956); *Enigma de mujer* (Salaberry, 1956); *Hay que bañar al nene* (1958); *Primavera de la vida* (1958).

que aclare detalles confusos y produzca una visión completa—. Para ser justos con el compositor, no debemos presentar todas sus piezas “extraoficiales” como obras maestras. De la misma forma, en relación con los académicos, no podemos aceptar los cánones tradicionales, influenciados por el propio compositor sin someterlos al mismo análisis crítico en que se centra la orientación de nuestra disciplina. Con este criterio, podemos acceder a nuevos horizontes, examinando obras hasta ahora desconocidas, resaltando nuevas relaciones musicales, y ampliando la forma de conocer a un músico sumamente admirado —viéndolo de manera completa y en todo sentido—. Le deseamos a Ginastera un estupendo cumpleaños, repleto de todo lo mejor, y éxitos aún más brillantes para el próximo siglo.

La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953)

Leslie Freitas

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 131-150. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953)

Las instituciones denominadas Sociedades Económicas fueron centros culturales durante la segunda mitad del siglo XVIII, sirviendo estas para el fomento de la educación española. En Santiago de Compostela se implementó, en 1784, una Real Sociedad Económica de Amigos del País. La cual desarrolló un significativo trabajo instructivo con la creación y promoción de diversas escuelas para la capacitación de su población. Una de estas fue la de música, la cual se creó en 1877 y estuvo vinculada a la Sociedad Económica hasta 1953, año en que la misma alcanzó el título de Conservatorio Regional de Santiago de Compostela, independizándose institucionalmente de la Real Sociedad. La presente investigación, la cual fue abordada desde una perspectiva histórica y descriptiva, se ha fundamentado en las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País conservadas actualmente en el archivo de la Ciudad de la Cultura, en periódicos de la época, así como en publicaciones históricas gallegas. La indagación bibliográfica realizada para el desarrollo de este trabajo constata la escasez de estudios y relatos sobre la escuela de música de dicha institución, que con el paso de los años fue desatendida por los investigadores, sin embargo, la misma fue una parte significativa en la historia de la música gallega durante sus setenta y seis años de existencia.

Palabras clave: Real Sociedad Económica de Santiago de Compostela, Escuela de Música, siglo XIX-XX, instrucción.

The School of Music from *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela* (1877-1953)

The institutions to call Sociedades Económicas were cultural centers during the second half of the century XVIII, serving these for the promotion of its education Spanish. In Santiago of Compostela was implemented, in 1784, a Real Sociedad Económica de Amigos del País, which developed a significant instructional work with the creation and promotion of different schools for the training of its people. One of these was the music, which was established in 1877 and was linked to the Sociedad Económica until 1953, year that it reached the title of Regional Conservatory in Santiago of Compostela, independent institutionally of the Real Sociedad. This research, which was addressed from a historical perspective and descriptive, it has grounded in the records of the Real Sociedad Económica de Amigos del País, currently preserved in the archive of the city of culture, in newspapers of the time, as well as in Galician historical publications. The bibliographic investigation carried out for the development of this paper notes the paucity of studies and stories about the school of music of this institution, which over the years was neglected by researchers, however, it was a significant part in the history of Galician music during its seventy-six years of existence.

Keywords: Real Sociedad Económica de Amigos del País, School of Music, 19th - 20th, instruction.

Introducción¹

El siglo XIX en España fue caracterizado como una centuria cambiante e inestable, dichos cambios se denotaron en la amalgama de movimientos sociales, políticos, ideológicos, económicos y culturales, que recalcaron la anterior afirmación, haciendo ver el XIX como un siglo de desarrollo cultural por, sobre todo, en la enseñanza de la música en las Reales Sociedades Económicas españolas, con especial mención a la de Santiago de Compostela.

El objetivo que se persiguió a través de esta investigación fue el de configurar la trayectoria de la escuela de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela desde un punto de vista musicológico, –histórico y descriptivo–, profundizando el conocimiento de esta institución, e integrarla en una sociedad y en una época en concreto, es decir, en el contexto de Santiago de Compostela desde el año 1877 hasta 1953. Este tema de investigación trajo consigo algunas problemáticas que dificultaron nuestro progreso, como: la insuficiencia de un punto de partida para la investigación, debido a exigua bibliografía existente; el difícil acceso y la carencia de catalogación de los documentos; la falta de digitalización y distribución en una plataforma en línea de los manuscritos.

Durante el desarrollo de nuestro trabajo, se constató la escasez de referencias bibliográficas sobre el tema, como mencionado. De los musicólogos que relataron la existencia de la academia de música de la Económica santiagouesa, podemos citar la investigadora López Cobas, que explicita, de forma resumida en su tesina, la relación y ocupación de los profesores de la escuela de música de la Real Sociedad con la Capilla de Música catedralicia². Y los dos estudios de mayor relevancia, cuyos presentan cierta carencia de detalles, que son de García Caballero y de Brage Vilela. El primero describe los inicios de la escuela de música, puntuando los nombres de los primeros profesores y, dedicando un par de líneas para nombrar a los alumnos destacados de dicho establecimiento³. Y el segundo, se centra en las distintas fases enfrentadas por la escuela de música para convertirse en Conservatorio Nacional⁴.

Las fuentes utilizadas para llevar a cabo este trabajo investigativo están divididas en cuanto a su naturaleza, pudiéndose agruparlas de modo general en fuentes primarias y secundarias. Las primarias fueron: prensa regional, archivos y biblio-

¹ La presente investigación es una síntesis de uno de los capítulos de mi tesis doctoral que está en curso, denominada José Gómez Veiga “Curros” (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano, llevada a cabo en la Universidad de Oviedo, dirigida por el Dr. José Ignacio Suárez García.

² Lorena López Cobas: *La música conservada en el archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares: catálogo de obras manuscritas*, (tesina, Universidad de Santiago de Compostela, 2003), pp. 65-67.

³ Véase María García Caballero: *María, La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX* (Santiago de Compostela: Alvarellos, 2008), pp. 341-365.

⁴ Véase Javier Brage Vilela: “A Escola de Música da Real Sociedade Económica de Amigos do País da cidade de Santiago”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1784-2006)* (Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2006), pp. 131-141.

tecas. Más distanciadas del objeto de estudio, se encuentran las fuentes secundarias: bibliografías, artículos de revistas, enciclopedias especializadas⁵, etc. Toda la documentación que remetiese al tema fue leída y analizada, enseguida extraídos los datos de mayor relevancia y redactados cronológicamente.

1. Antecedentes históricos

En el siglo XVIII, España se encontraba con una desgraciada situación de decadencia, donde el país dudaba de sí mismo. Los ilustrados deseaban diagnosticar dicha coyuntura y trazar planes de reforma, teniendo en cuenta el papel singular y fundamental que la juventud jugaba para este cambio. El ideal propuesto para esta transformación, fue el concepto de hombre útil, capaz de conocer y poner en práctica los procedimientos necesarios para una prosperidad general. Como consecuencia de esta mentalidad, surgieron las Sociedades Económicas de los Amigos del País⁶.

La primera institución de este tipo creada en España, sirviendo esta de modelo a las venideras, fue la Vascongada. Planificada por los ilustrados de las provincias vascas, más específicamente de Azcoitia, se constituyó entre 1763 y 1764⁷ e inició sus actividades el 12 de agosto de 1765⁸. Esta “nació por iniciativa privada de un noble vasco, D. Javier María Munive e Idiáquez, conde de Peñafiorida, y de un grupo de quince nobles vascos [...]. Era su intención fomentar la agricultura, el comercio, la industria, las artes y las ciencias”⁹.

⁵ “Dentro de esta búsqueda preliminar, es recomendable revisar con detenimiento diccionarios y enciclopedias especializadas, con lo cual se obtendrá una visión panorámica del tema elegido; el estudiante se ubica y el contenido le queda claro”. Dora García Fernández: *Metodología del trabajo de investigación: guía práctica* (México, Trillas: Universidad Anáhuac, vol. V, 2012), p. 16.

⁶ María del Carmen Fernández Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Vida y Actividades en el siglo XIX* (Tesina, Universidad de Santiago de Compostela, 1970), p. 5.

⁷ Inmaculada Arias de Saavedra: “Las Sociedades Económicas de Amigos del País: proyecto y realidad en la España de la Ilustración”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 21 (2012), p. 221.

⁸ Juan B. de la Salle Barreiro, María del Carmen Folgar de la Calle: “*Hac Tutante Vigeunt*, La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1784-2006)* (Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2006), p. 228.

⁹ “El conde de Peñafiorida se había formado en Francia y participó en las actividades de varias academias francesas. Retornado a España en el año 1746, siempre fue su intención fundar una institución que, a semejanza de las academias francesas, debatiera problemas teóricos e ideas, pero que, sobre todo, aplicara al país las experiencias [...]. Desde 1753 organizó tertulias en su casa, pero fue en el año 1764 cuando reunió a un grupo de nobles dispuestos a fundar una institución formada por *amigos* para trabajar por el *país*. De aquí el nombre de la sociedad de amigos del país”. Xosé R. Barreiro Fernández: “Las Primeras Sociedades Económicas de Amigos del País”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1784-2006)* (Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2006), p. 232.

En los primeros años de existencia, la Económica era un “conducto de ilustración”¹⁰, representando el espíritu reformista español¹¹. Esta institución fue una herramienta utilizada por el Estado liberal para la centralización y uniformización de la enseñanza en España. Su ideal era conseguir una situación de equilibrio de saberes, según convenía a las distintas clases sociales y a los dos sexos. Por ello, su objetivo era ayudar a los más desfavorecidos para alcanzar así un mayor progreso, es decir, “los más humildes debían ser enseñados para realizar mejor su trabajo y conseguir una mejor retribución, en tanto que la política, la ciencia en general, la economía y la filosofía se reservaban a una minoría, de la que se excluía taxativamente a las mujeres”. Esta institución llevaba consigo además de la preocupación por la formación de su gente, también el interés de transferir principios morales y religiosos como forma de salvaguardar las costumbres¹².

2. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela

Santiago de Compostela, así como las demás ciudades gallegas, inició la implementación de Sociedades de Amigos del País. En la ciudad del Apóstol, la iniciativa partió de miembros catedralicios y profesores de la Universidad, siendo ellos: Antonio Páramo y Somoza (canónigo de la Catedral), Pedro Antonio Sánchez (racionero de la misma), Luis Marcelino Pereira (catedrático de Matemáticas de la Universidad de Santiago), Benigno Gil Lemus y Antonio Gil (vecinos de la ciudad). El 13 de diciembre de 1783, se dirigieron al Rey Carlos III¹³ con el proyecto de construcción

¹⁰ Arias de Saavedra: “Las Sociedades Económicas de Amigos del País”, p. 220.

¹¹ Véase Jean Sarrailh: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* (México: FCE, 1957), pp. 230-290; Richard Herr: *España y la revolución del siglo XVIII* (Madrid: Aguilar, 1964), pp. 129-136; Ramón Carande y Thovar: “El despotismo ilustrado de los Amigos del País”, en *Siete estudios de Historia de España* (Barcelona: Ariel, 1976), pp. 143-161; Gonzalo Anes y Álvarez: “Co-yuntura económica e Ilustración. Las Sociedades Económicas de Amigos del País”, en *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII* (Barcelona: Ariel, 1981), pp. 13-41; Luis M. Enciso Recio: “Las Sociedades Económicas de Amigos del País”, en Menéndez Pidal-Jover (ed.): *La época de las Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)* (Madrid: Espasa Calpe, 1987), pp. 13-31.

¹² Carmen Fernández Casanova: “La actividad docente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX”, en Xesús Balboa López, Herminia Pernas Oroza, (eds.): *Entre nós: Estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidad de Santiago de Compostela, 2001), pp. 587-588.

¹³ María del Carmen Fernández Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio de la organización interna y de su actuación en favor de Galicia* (A Coruña: Edicións do Castro, 1981), p. 11; “Carlos III y sus ministros representaban el pleno triunfo del espíritu de la Ilustración y de las normas políticas del Despotismo Ilustrado, en la España de su época. Carlos III (1759-88), estaba dotado de un excelente buen sentido y una sincera preocupación

de “una Sociedad Económica de Amigos del País con un plan de estatutos, para contribuir por su parte a la felicidad general y a la de la provincia que habitaban en particular, fomentando en ella la industria, artes y agricultura, y concurriendo de algún modo al pronto efecto de las luces, extendidas en los últimos años por la nación”¹⁴.

Pocos días después, la aceptación fue recibida a través del Consejo de Castilla, responsable por esta gestión, ordenando que el Ayuntamiento compostelano concediese un espacio para tal fin y, así lo hizo, teniendo la apertura de la primera Real Sociedad de Amigos del País gallega, más específicamente santiaguesa, el 15 de febrero de 1784¹⁵. Dicha Corporación subsistía con las prestaciones pecuniarias de sus socios. Disfrutaba además de subvenciones anuales de 2.000 y 5.000 pesetas que, respectivamente le eran concedidas por el Excelentísimo Ayuntamiento y la Excelentísima Diputación provincial de Santiago. También contaba con el importe de las exiguas retribuciones pagadas por los jóvenes que concurrían a sus enseñanzas y que no eran pobres¹⁶, porque estos estaban exentos.

En 1809 la Institución, “por circunstancias del momento”¹⁷, interrumpió sus funciones¹⁸. En 1813, debido a los acuerdos de las Cortes, la Económica retomó sus actividades, sin embargo, nada más perduró un año¹⁹. Esta situación volvió a repetirse durante los años de 1821 a 1824²⁰, hasta que en 1833 se estabilizó definitivamente²¹.

El objetivo de la Sociedad podía resumirse en dos palabras “enseñanza y protección”, llevando a cabo el lema “socorre enseñando”²². Desde su creación, realizó innumerables actuaciones dentro del ideal educador, siendo esta una cuestión prioritaria para la Institución, que estipulaba en sus estatutos “la creación y buen

por el bienestar de sus súbditos”. Cristóbal García del Rosario: *Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1776-1900)* (Las Palmas de Gran Canaria: Excelentísima. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1981), pp. 20-21.

¹⁴ Rafael María Labra: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País. Indicaciones históricas* (Madrid: A. Alonso, 1904), p. 50.

¹⁵ Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio*, p. 11.

¹⁶ *Revista de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, 1, (31), 31-VIII-1884, p. 2.

¹⁷ “La intolerancia y el dogmatismo, el orgullo y el espíritu de secta, provocaron una continua atmósfera de guerra civil, que desde 1808 a 1876 devoró al país y paralizó su desarrollo económico”. García del Rosario: *Historia de la Real Sociedad Económica*, p. 22.

¹⁸ Véase Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Vida*, p. 4.

¹⁹ María del Carmen Folgar de la Calle, Enrique Fernández Castiñeiras: “Construir para enseñar. La particular peregrinación de la R.S.E.A.P. de Santiago de Compostela”, *Quintana* 7 (2008), p. 97.

²⁰ Joaquín Díaz de Rábago: “Reseña histórica de la Sociedad Económica de Santiago”, en *Obras completas de D. Joaquín Díaz de Rábago publicadas por la Sociedad de Amigos del País de Santiago*, (Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, vol. 6, 1900), p. 194; Manuel Murguía: “La Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Santiago”, en *El arte en Santiago en el siglo XVIII y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1888), p. 240.

²¹ Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio*, p. 12.

²² *Revista de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, 1 (31), 31-VIII-1884, p. 5.

régimen de escuelas patrióticas” con objeto de “promover la instrucción popular”²³, así como impulsar y adelantar la educación de la juventud de todas las clases²⁴, teniendo el conocimiento como “medio de perfección del trabajo”²⁵. Para fomentar este ideal, la Económica poseía una biblioteca con más de 4.000 volúmenes que se abría al público los días festivos, para instrucción de los que diariamente no podían dedicarse a la lectura. Esta también sostenía el Ateneo popular, donde “por las noches la clase obrera” recibía lecciones²⁶, además de las escuelas patrióticas, donde se impartían dibujo²⁷, música, primeras letras, inglés, francés, modelado, gimnasia, mecanografía, taquigrafía, contabilidad, aritmética, geometría, química de las artes²⁸, arquitectura, costura, etc.²⁹.

3. La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica Santiaguesa

La Económica, desde su nacimiento, proporcionó varias enseñanzas a la comunidad como ya hemos mencionado. Con todo, en la primera mitad del siglo XIX, la instrucción musical era un vacío aún existente en la institución. Por esto, en septiembre de 1877 la Comisión curadora, consciente de la importancia que la misma podría aportar a la formación de los jóvenes, propuso a la Sociedad la implantación de dicha disciplina. Y en esta misma sesión, se determinó la inmediata creación de la escuela de música³⁰: “Se acordó establecer desde luego la escuela de música

²³ RSEAPS, *Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*. Título I, “Del Instituto de la Sociedad”, p. 217.

²⁴ RSEAPS, *Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*. Título I, “Del Instituto de la Sociedad”, p. 85. Citado en Antonio Fraguas Fraguas: *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Primera Época 1784-1813-1821* (Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, 1986).

²⁵ Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio*, p. 83.

²⁶ *Revista de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago* 1 (31), 31-VIII-1884, p. 2.

²⁷ Véase Fraguas: *Real Sociedad Económica*, pp. 46-49; En 1834 esta enseñanza se reintegró a esta Institución. Enrique Fernández Castiñeiras y Juan Manuel Monterroso Montero: *Catalogo dos fondos pictóricos da Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago* (Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago, 2010), p. 5.

²⁸ Casanova: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio*, p. 83.

²⁹ José María Pose Antelo: *La Economía y la sociedad compostelana a finales del siglo XIX* (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago: Servicios de Publicación e Intercambio Científico, 1992), pp. 254-255/257; Fraguas: *Real Sociedad Económica*, p. 15; Todas estas actividades tenían por finalidad mejorar la educación popular, impulsar y fomentar la agricultura, las artes, el comercio y la industria. Castiñeiras y Montero: *Catalogo dos fondos pictóricos*, p. 5. *Revista de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago* 1 (31), 31-VIII-1884, p. 8.

³⁰ Al paso de los años, las Sociedades Económicas españolas implementaron academias de música, como: La de Sevilla, creada en 1892, subsistiendo hasta 1933; La de Palencia, creada en 1849; La de Vascongada, que dio su inicio en 1786 y la de Jaén en 1880. Véase José Ignacio Cansino González:

[...], señalando al profesor previa retribución de la cantidad de quinientas pesetas anuales”³¹. Antes mismo de la contratación del profesor para la disciplina, algunos socios “deseando contribuir a la realización de tan importante mejora”, regalaron un piano a la futura escuela³².

Al siguiente mes, se nombró al tenor catedralicio Joaquín Zuazagoitia como director de esta³³ y, profesor de solfeo y piano³⁴. Para ingresar en la academia de música era necesario realizar un examen, en el que se evaluaba a los aspirantes en la escritura y lectura³⁵. La escuela de música, así como las demás, estaba abierta a todos los sectores sociales, existía “matriculas de pago y de gracia, según los recursos económicos de los alumnos”³⁶. En este primer año de implantación de la nueva disciplina, las inscripciones de ingreso fueron numerosas, siendo necesaria la contratación de más profesores. Por esto, se empleó a dos músicos provenientes también de la Capilla catedralicia, siendo éstos Gregorio Barcia y Santiago Tafall³⁷.

Entonces, se repartió el trabajo, el director Zuazagoitia, se encargó de la enseñanza del solfeo, Barcia de piano y, por último, Tafall de los instrumentos de cuerdas y viento (madera)³⁸. En relación al espacio de impartición de las clases, estas se desarrollaban en el salón donde se realizaba las sesiones de la Comisión curadora³⁹, situado en los bajos del monasterio de San Martín Pinário. Durante el primer curso de la docencia musical (1877-1878), la asistencia fue elevadísima, totalizando 79 alumnas y 33 alumnos.

Posterior a este estupendo resultado, el director de la escuela de música remitió una solicitud a la Comisión⁴⁰ proponiendo “aumentar las enseñanzas” que se daban, incorporando “estudios de canto y armonía”. Asimismo, Zuazagoitia aclaró que para que esto funcionase, sería necesaria la contratación de otro profesor. “La

Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2011); José Rodríguez Salcedo: *Historia de los Centros Palentino de Cultura* (Palencia: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1949), p. 52; Jon Bagüés: “La música y la danza en los proyectos pedagógicos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País”, *Revista* 7 (1988), p. 122; María Rosa Martínez Anguita: *La música y los músicos en el Jaén del siglo XIX* (Jaén: Concejalía de Cultura, Servicios de Publicaciones, 2000), pp. 67-68.

³¹ Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (ARSEAPS), *Libro de actas*, sesión de 28 de septiembre de 1877.

³² ARSEAPS, *Libro de actas*, sesiones del 28 de septiembre y del 10 de noviembre de 1877.

³³ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 26 de octubre de 1877; ARSEAPS, caja 50, 1879, sig. 389.

³⁴ Caballero: *La vida musical en Santiago*, p. 343.

³⁵ Cobas: *La música conservada en el archivo del Monasterio de San Paio*, p. 67.

³⁶ Caballero: *La vida musical en Santiago*, p. 345.

³⁷ ARSEAPS, caja 46, 1876, sig. 362.

³⁸ ARSEAPS, caja 48, 1878, sig. 377.

³⁹ “Le autorizo a la Comisión para que disponga que estas lecciones se den por ahora en el salón de sesiones”. ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 26 de octubre de 1877.

⁴⁰ Los profesores de las escuelas hacían llegar sus sugerencias y demandas al presidente de la comisión curadora, normalmente a través de oficios, y esta transmitía al director de la Sociedad las comunicaciones. Brage Vilela, “A Escola de Música da Real Sociedade Económica”, p. 133.

Sociedad convencida de la importancia de estos estudios y del gran desarrollo que han tomado dichas academias, acordó aprobar en todas las partes lo que se proponía”. Así que, se “nombró profesor de las mismas con gratificación de dos mil reales, al señor D. Rafael Tafall”⁴¹.

Al siguiente año, el director emitió más un oficio a la Comisión, solicitando esta vez que se le permitiese establecer la clase de instrumentos de metal, debido al elevado número de alumnos que concurrían a esta academia. Y que, además, se aumentase el personal a ella asignado con la contratación de más un profesor, que tuviese a cargo de la nueva clase. La comisión acordó acceder a lo solicitado, designando 250 pesetas que le fue permitido conceder como gratificación al profesor que de ella se encargase. “La Sociedad Económica aprobó todo lo hecho”⁴². Y en noviembre de 1880 se realizó dicha contratación, siendo el profesor D. Bonifacio Riera el agraciado⁴³.

En 1882, la plantilla contaba con cinco profesores, y las disciplinas musicales estaban bien repartidas entre los mismos:

Profesores	Disciplinas
<i>Joaquín Zuazagoitia</i>	Solfeo
<i>Gregorio Barcia</i>	Solfeo
<i>Joaquín Zuazagoitia</i>	Piano
<i>Rafael Tafall</i>	Piano
<i>Santiago Tafall</i>	Piano
<i>Santiago Tafall</i>	Violín, Violoncelo, Contrabajo y Arpa
<i>Gregorio Barcia</i>	Flauta
<i>Bonifacio Riera</i>	Trompa y Bombardino
<i>Rafael Tafall</i>	Elementos de armonía
<i>Joaquín Zuazagoitia</i>	Canto ⁴⁴

Sin embargo, la dirección de la Económica recibió un comunicado del profesor Santiago Tafall renunciado su cargo, debido a las múltiples ocupaciones que le imponía su labor en la Catedral compostelana, y con mucho pesar se acordó aceptar dicha renuncia⁴⁵. El número de alumnado de música, así como de las demás escuelas, crecía substancialmente, por ello la Económica no podía permitirse el lujo de quedarse sin un profesor. Entonces, se nombró al músico D. José Courtier con una paga anual de setecientas cincuenta pesetas⁴⁶.

⁴¹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 11 de septiembre de 1878 y sesión ordinaria de 11 de enero de 1879.

⁴² ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 27 de octubre de 1880.

⁴³ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 23 de noviembre de 1880.

⁴⁴ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 11-XII-1882, p. 1.

⁴⁵ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 29 de enero de 1883.

⁴⁶ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 26 de enero de 1883.

A través de la revisión de los programas, ha sido posible conocer las diferencias entre la enseñanza masculina y femenina de la época, tanto de los elementos bases de la educación, como de los instrumentos musicales que se asignaban a cada sexo:

La enseñanza del hombre comprenderá la caligrafía, geometría, castellano, aritmética elemental, nociones de geometría plana, el dibujo a lápiz y colorido, solfeo, violín, instrumentos de viento, francés y teneduría de libros. Por su parte la enseñanza de la mujer incluirá solfeo, piano y cantos, corte y confección de ropa blanca, labores y flores artificiales, la gramática castellana, la aritmética, las nociones de geometría plana, el dibujo a lápiz y colorido, el modelado, el francés, la teneduría de libros y la caligrafía⁴⁷.

En 1884, la Real Sociedad Económica celebró cien años de fomento educacional y desarrollo industrial en Santiago. Por este motivo, el periódico *El Ciclón* organizó un certamen musical para conmemorar su centenario⁴⁸. El noticiero solicitó la cooperación de esta Institución para celebrar la solemnidad, y la Económica, que prontamente aceptó, aplaudió dicho proyecto, además se ofreció a otorgar dos premios a los ganadores⁴⁹.

Para la apertura del curso escolar de 1885-1886, se acordó realizar un solemne acto público de inauguración en el salón de S. Clemente, siendo este el nuevo edificio que albergaría algunas escuelas, de entre ellas la de música. La velada fue amenizada por la orquesta de alumnos de la Sociedad, formada especialmente para esta ocasión⁵⁰. A partir de este año, las celebraciones de aperturas de los cursos se convirtieron en una tradición⁵¹.

En atención al mal estado de [la] salud de Rafael Tafall, éste renunció a su cargo de profesor. La Comisión, aun sintiendo amargamente la causa que le obligaba a dejar de impartir clases, no tuvo otro remedio que admitir su renuncia⁵².

⁴⁷ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 20 de marzo de 1883; Con el paso de los años la enseñanza se modificó, abarcando las siguientes disciplinas: “Para hombre - caligrafía, gramática castellana, aritmética elemental, nociones de geometría plana, francés, teneduría de libros, dibujo, copia del antiguo, colorido, modelado, solfeo, piano, violín, violoncelo, contrabajo, flauta, clarinete, trompa y bombardino. Para la mujer - caligrafía, gramática castellana, aritmética elemental, nociones de geometría plana, labores, cortes, flores artificiales, francés, teneduría de libros, dibujo, copia del antiguo, colorido, modelado, solfeo, canto, piano y violín”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 15-IX-1887, p. 3; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 16-IX-1887, p. 3.

⁴⁸ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 29-I-1884, p. 1.

⁴⁹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 18 de enero de 1884 y sesión pública de 29 de febrero de 1884.

⁵⁰ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 28 de septiembre de 1885.

⁵¹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesiones ordinarias de 28 de diciembre de 1885 y 28 de junio de 1886.

⁵² ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 12 de diciembre de 1885 y sesión de 11 de diciembre de 1885.

Para dicha vacante, se contrató un nuevo profesor para la cátedra, siendo este Enrique Lens: “Nombrado profesor de piano con el haber anual de 750 pesetas a D. Enrique Lens y Viera”⁵³.

Las clases de música de la Real Sociedad tenían un papel destacado en la ciudad, siendo sus estudiantes los grandes beneficiados. Anualmente, la escuela celebraba exámenes para que los alumnos cambiasen de nivel en las distintas enseñanzas⁵⁴. Pronto, se realizaron también conciertos de fin de curso, que servían para demostrar los adelantos de los estudiantes. Al final de los mismos, se entregaban las calificaciones de cada escolar y se repartían los premios a los más destacados:

Brillantes han sido los exámenes y ejercicios de premios que tuvieron lugar en la escuela de música de la Sociedad Económica, en el curso que acaba de terminar. La ilustre Sociedad puede y debe estar orgullosa de los positivos adelantos que en sus escuelas alcanzan los muchos alumnos que allí concurren, y nosotros la felicitamos, como igualmente a los dignos y reputados profesores que, con un celo y entusiasmo dignos del mayor encomio, no perdonan medio de que sus alumnos alcancen el mayor grado de perfección en la enseñanza. Escuelas como las de la Sociedad Económica honran a esta Ciudad que las sostiene y a los profesores que en ellas difunden el saber. [...] Al final de los exámenes tuvo lugar un escogido concierto al que solo asistió la Comisión curadora; sentimos que el acto no haya sido público, como en años anteriores, para que el pueblo entero pudiese aplaudir a los distinguidos alumnos de la Económica que tantas muestras dan de su aprovechamiento. Nuestra enhorabuena al señor Zuazagoitia, director de la escuela de música, y a los afanados profesores señores Courtier, Lens, Riera y Villaverde⁵⁵.

Sesión extraordinaria celebrada en 26 de julio de 1891, para adjudicación de premios a los alumnos de las Escuelas que sostiene la Sociedad: Escuela de Música (alumnos) – José Orza Cojide – violín 5º año – medalla de cobre; Ángel Asorey Nogueira – piano 6º año – medalla de cobre; Francisco de Asís Piñeiro – solfeo 3º año – accésit⁵⁶.

Después de las vacaciones, la prensa anunciaba el regreso a las clases de las escuelas de la región: “En los colegios de San Luis Gonzaga, en el de Nuestra Señora del Carmen, San José, Concepción y Santo Tomás de Aquino, se inaugura-

⁵³ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesiones del 29 y 30 de diciembre de 1886 y 15 de enero de 1887; En febrero de 1887, la plantilla de profesores de música de la Real Sociedad estaba compuesta por los siguientes colaboradores: Enrique Lens Viera, Gregorio Barcia y Bonifacio Riera. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 21-II-1887, p. 1.

⁵⁴ “Hoy continuaron los exámenes en todos los establecimientos de enseñanza. En la escuela de música de la Sociedad Económica, dieron hoy principio”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 3-VI-1889, p. 3; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 31-V-1890, p. 2;

⁵⁵ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 10-VII-1891, p. 2.

⁵⁶ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión extraordinaria de 26 de julio de 1891.

ron hoy las clases de segunda enseñanza”⁵⁷. Así como de la Sociedad Económica: “Mañana darán comienzo las clases en las escuelas de música de la benemérita Sociedad Económica de Amigos del País”⁵⁸.

En 1888, la salud del profesor Gregorio Barcia estaba muy debilitada. Así que, este tomó unos días de descanso y fue reemplazado por su ex alumno, Laureano Rey Villaverde⁵⁹. En 1890 Barcia falleció⁶⁰, por consiguiente, la curadora nombró a Rey Villaverde como profesor interinamente: “Se dio cuenta del acuerdo de la Comisión curadora nombrando profesor interino de la Escuela de Música por fallecimiento del Sr. Barcia, al que fue su suplente D. Laureano Rey Villaverde. La Sociedad prestó su aprobación a dicho nombramiento”⁶¹.

Un periódico local del 26 de agosto de 1890, relató la situación musical de Santiago, subrayando la importancia de este centro en la propagación de dicho arte:

Santiago ha sido hasta hace algunos años el punto de Galicia en que mayor número de artistas músicos había. Su, en otros tiempos, célebre orquesta de capilla ha venido tan a menos, que hoy en cualquier pueblo de escasa importancia sería tenida como una vulgar orquesta.

Nada de extraño tiene el decaimiento de esta corporación, formada en otro tiempo por excelentes maestros, a quienes el Cabildo pagaba pingües sueldos, reducido hoy a una peseta diaria para cada individuo.

A la muerte de Bañeras, Coutier y Tafall, últimos de ellos del arte musical en Santiago, los amantes de la buena música tenían sus ojos fijos en los directores descendentes de aquellos maestros, pero hubieron de perder sus esperanzas porque Juan e Hilario Coutier que fallecieron hace tiempo, como Pepe, que hoy vive, tenían que hacer del arte una especulación para vivir, y en Rafael y Santiago Tafall pudo más su vocación eclesiástica que su amor al divino arte.

El establecimiento de la Academia de música en la Sociedad Económica, encomendada su dirección, a un genio tan organizado como es el del Sr. Zuazagoitia hizo concebir esperanzas de que este centro supliría la deficiencia de medios que para propagar y cultivar las aficiones musicales se notaba en la orquesta de capilla. Se pusieron al frente de las escuelas excelentes profesores acudieron a recibir la enseñanza muchísimos alumnos: se organizó una orquesta con algunos de éstos que a su ingreso tenían ya bastantes conocimientos musicales:

⁵⁷ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 1-X-1891, p. 2.

⁵⁸ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 30-IX-1891, p. 2; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 4-X-1916, p. 2.

⁵⁹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 16 de febrero de 1888; “Se leyó, asimismo, una comunicación del Presidente de la Comisión curadora de las Escuelas que participa haber sido nombrado D. Laureano Rey Villaverde para sustituir al profesor de solfeo D. Gregorio Barcia gravemente enfermo”. ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 29 de febrero de 1888.

⁶⁰ “Ha fallecido en la parroquia donde estaba su hijo de rector, nuestro amigo el inteligente músico D. Gregorio Barcia”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 15-I-1890, p. 3; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 6-II-1890, p. 2.

⁶¹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 27 de febrero de 1890.

a poco tiempo se celebraron conciertos que llamaron poderosamente la atención; todavía recordamos con gusto aquel magno espectáculo habido en San Clemente, aquel concierto vocal e instrumental en que las señoritas alumnas y los jóvenes alumnos lucieron sus adelantos y sus disposiciones en los diversos instrumentos musicales⁶².

En 1893, “se dio cuenta del fallecimiento del inteligente y celosísimo director de las Escuelas de Música D. Joaquín Zuazagoitia”⁶³. La Comisión curadora después de dejar consignado el profundo sentimiento que experimentaba, acordó proponer a la Sociedad Económica que Enrique Lens ocupara “la vacante del Sr. Zuazagoitia, quedando suprimida la plaza que aquél desempeñaba y considerando posesionado del cargo de Director el Sr. Lens”⁶⁴. La Sociedad, con mucha satisfacción, aprobó lo propuesto⁶⁵.

Debido a una fuerte enfermedad que venía asolando la salud del auxiliar de música Bonifacio Riera, cuya ausencia se dejaba sentir notablemente “para la marcha regular de la enseñanza”, la Comisión curadora se vio obligada a nombrar un sustituto para esta plaza, que no cobrase por sus servicios, es decir, trabajase gratis⁶⁶. A la vez, el profesor José Gómez Veiga “Curros”, “indicándole que teniendo noticias de la enfermedad del Riera”, se dispuso a sustituirlo gratuitamente. La curadora, por unanimidad, aceptó con gusto los servicios que le ofrecía desinteresadamente este profesor⁶⁷.

En la junta de la Comisión de 2 de octubre de 1894, el nuevo director de la escuela de música, Enrique Lens, propuso que se solicitase al Ministerio de Fomento la concesión de la prerrogativa para que pudiesen ser aceptados en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid los años que habían sido aprobados en esta escuela⁶⁸. La directiva consideró esta proposición muy positivamente, así que la aceptó: “A propuesta de la mesa se acordó elevar al Sr. Ministerio de Fomento una instancia, suplicando que a los alumnos de las escuelas de música de esta Sociedad

⁶² *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 26-VIII-1890, p. 2.

⁶³ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 28 de enero de 1893; “Se dio cuenta del fallecimiento del Director de la Escuela de Música Sr. D. Joaquín Zuazagoitia, acaecido recientemente, y la Comisión acordó por unanimidad hacer presente a la familia el sentimiento que le ha producido la desgracia indicada por la Presidencia amortizar una de las plazas de profesor de música”. ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 7 de enero de 1893; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 28-XII-1892, p. 3.

⁶⁴ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 28 de enero de 1893; ARSEAPS, caja 74, 1893, sig. 598; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 10-I-1893, p. 3.

⁶⁵ “En la de este día la Sociedad aprobó lo propuesto por la curadora, y en su consecuencia que el Sr. D. Enrique Lens ocupe la vacante del señor Zuazagoitia quedando suprimida la plaza que aquel desempeñaba, y considerándose posesionado del cargo de director el Sr. Lens desde 1º de enero corriente”. ARSEAPS, caja 74, 1893, sig. 598.

⁶⁶ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 28 de enero de 1893.

⁶⁷ ARSEAPS, caja 74, 1893, sig. 598. ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 28 de enero de 1893; *El Alcance*, 16-VI-1893, p. 3.

⁶⁸ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 2 de octubre de 1894.

se les conceda la gracia de incorporación, previo examen de sus estudios a la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid”⁶⁹.

La población santiaguesa estaba muy vinculada con el espíritu de solidaridad. Por esto, las alumnas de la Económica manifestaron a la Comisión el deseo de realizar un concierto, con objeto de allegar fondos para auxiliar a los heridos que habían regresado de la guerra de Cuba y Filipinas. La Comisión vio con gusto la proposición y se la envió a la Sociedad⁷⁰. La Institución la aprobó, y el resultado “fue bastante lisonjero, pues alcanzó la cifra de seiscientos catorce pesetas, que se remetieron a los iniciadores de la gran suscripción nacional” que estaba abierta con aquel objeto⁷¹.

A inicios del siglo xx, ocurrió el fallecimiento del profesor de música, alejado por su persistente enfermedad, Bonifacio Riera⁷². Por consiguiente, la Comisión curadora propuso a la Real Sociedad el nombramiento de José Gómez “Curros” como profesor permanente y, la misma accedió a dicha contratación⁷³.

Debido a la ilustre visita del senador don Rafael Labra a la Real Sociedad Económica, las alumnas y alumnos lo obsequiaron un concierto con un repertorio selecto:

1°. *Invitación al vals*, Weber. – A dos pianos, por las señoritas Carmen y María García.

2°. *Elixir de Amor*, Alard. – Fantasía de violín y piano, por el niño Raúl Puelles y la señorita Braulia Puelles.

3°. *Romanza melodramática*, Curros. – Para canto y piano por la señorita María Naveira y don Luis Brage.

4°. *Capricho poético*, Schubert. – Para violín y piano, por las señoritas Ermitas Martínez y Blanco Díaz.

5°. *Balada Gallega*, Lens. – Para canto y piano, por las señoritas María Naveira y Teresa Landeira.

6°. *Recuerdos de Norma*, Bartelloni. – Para violín y piano, por don Miguel Comas y don Ángel García.

⁶⁹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 17 de octubre de 1894.

⁷⁰ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 18 de noviembre de 1896.

⁷¹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 23 de diciembre de 1896; Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (ARSEAPS), caja 78, 1897, sig. 650.

⁷² ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 3 de febrero de 1900; “Ha fallecido esta madrugada a la edad de 86 años, el profesor de la Escuela de Música de la Sociedad Económica señor don Bonifacio Riera Fernández, cargo que desempeñó a satisfacción de todos durante varios años”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 30-I-1900, p. 3.

⁷³ “Se acepta la propuesta hecha en favor de D. José Gómez Curros para profesor numerario de la Escuela de Música”. ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 24 de marzo de 1900; *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 24-III-1900, p. 2.

7º. *La Estrella del Norte*, Meyerber. – A dos pianos, por la señorita Teresa Landeira y don Luis Brage.

8º. *La Esperanza*, Rossini. – Coro por las alumnas de pianos por las señoritas Elisa y Eladía Buján y orquesta por los alumnos⁷⁴.

Dicha presentación fue un verdadero éxito, el senador salió de allí muy satisfecho con todo el alumnado y, aún más con el eximio y singular trabajo realizado por la Real Sociedad.



Figura 1. Las alumnas de la escuela de música del curso 1903-1904

En 1905, el profesor José Courtier se hallaba débil de salud, así que solicitó su alejamiento de las actividades. Este recomendó a su hija para sustituirlo, Nemesia Courtier, que fue nombrada profesora auxiliar gratuita, y su suplente durante esta situación⁷⁵. En 1908, José Courtier se dio de baja alegando “mal estado de su salud” y, a los pocos días el director y profesor Lens también abdicó de su cargo debido a problemas personales, y la Sociedad acordó admitir ambas renunciaciones.

Asimismo, la dirección relató que la salida de José Courtier no producía vacante, “por cuanto en la reciente reforma de dicha escuela había sido nombrada profesora la Srta. Nemesia Courtier que ya venía sustituyendo a su padre durante la

⁷⁴ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 14-X-1903, p. 2.

⁷⁵ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 16 de diciembre de 1905.

enfermedad de éste, no restando por tanto más que confirmar el nombramiento de la Srta. Courtier” señalándola el haber de 750 pesetas que aquel venía disfrutando, y se aprobó la proposición⁷⁶.

Al siguiente año, Santiago de Compostela realizó una gran exposición regional, la cual sacudió la parte social, cultural, científica y artística de la ciudad desde el verano hasta finales del otoño. En junio, animados con la inauguración de dicha festividad, el profesor de música José Gómez “Curros” organizó un gran concierto con los alumnos y profesores de la Real Sociedad, que se dio en el Palacio de la Exposición Regional⁷⁷. Hermosa resultó la presentación dada, recibiendo varias felicitaciones por el éxito logrado⁷⁸. En 1911, debido a las gestiones realizadas por dicho profesor, las alumnas y alumnos de la escuela de música participaron de una velada realizada en honor al escritor e historiador D. Antonio López Ferreiro, donde cantaron varias partituras⁷⁹, mereciendo estas enhorabuenas por tan eximia actuación. El buen trabajo de José Gómez, conllevó a su nombramiento como director de la escuela de música en 1912⁸⁰.

A finales de 1915, se dio lectura al proyecto de presupuestos para el siguiente año. La Comisión relató el significativo aumento de sus ingresos, debido a las matrículas en la escuela de música, así que consignaron al director un aumento en su sueldo, de 250 pesetas⁸¹. Doce años se pasaron y, la que fue la primera profesora de música de esta Institución, Nemesia Courtier, falleció. Así pues, la Comisión propuso la celebración de un concurso entre varones, un criterio que se apoyaba en la necesidad de profesores de piano y solfeo para hombres. Para reforzar aún más esta decisión, invocaron a la tradición:

Pues la vacante que hoy existe, estuvo siempre servida por un profesor, habiendo sido el último D. José Courtier, a quien, durante su última enfermedad, sustituyó su hija la Srta. Nemesia Courtier, la que, tal vez en consideración a esto, fue nombrada para ocupar la vacante producida por el óbito de su señor padre⁸².

La dirección de la Sociedad vio positivamente lo expuesto, y acordó la contratación de un hombre para dicho puesto. Como de costumbre, esta plaza rápidamente fue ocupada y la enseñanza distribuida entre el nuevo profesor, Antonio García Jiménez, y los demás⁸³.

⁷⁶ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 30 de diciembre de 1908.

⁷⁷ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 1-VI-1909, p. 2.

⁷⁸ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 3-VIII-1909, p. 2.

⁷⁹ *El Correo de Galicia*, 14-III-1911, p. 2.

⁸⁰ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 25 de enero de 1912.

⁸¹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria de 30 de diciembre de 1915.

⁸² ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 9 de noviembre de 1927.

⁸³ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 7 de enero de 1928;

Un par de meses se pasaron y, el profesor de música Laureano Rey Villaverde se ausentó de sus clases, a causa de una fuerte enfermedad⁸⁴. Para sustituirlo en su ausencia, se nombró como ayudante el señor Vellé Romano: “Nombramos al dicho D. Félix Vellé Romano ayudante interno y gratuito de piano y solfeo de la escuela de música de esta Real Sociedad, por el curso presente de 1928 a 1929”⁸⁵. La Comisión curadora acordó también nombrar a D. Ángel Brage Villar, “ayudante interno y gratuito de solfeo y piano de la escuela de música”, para el curso de 1928-1929⁸⁶. Un año posterior a la contratación de los ayudantes, ocurrió el fallecimiento del profesor Laureano Villaverde⁸⁷ y, debido a la excelente labor de Ángel Brage frente al alumnado, se acordó nombrarle profesor numerario, ocupando este el puesto vacante⁸⁸.

En este mismo curso, la Sociedad inició los trámites necesarios para lograr la validez académica de los estudios de la escuela de música, ya que se había pedido su incorporación al Conservatorio de Música y Declamación de Madrid⁸⁹. En 1930, llegó la desalentadora resolución:

Visto el informe del Real Conservatorio de Música y Declamación que considera no ha lugar a la concesión de validez académica que solicita la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, por no reunir aquella las condiciones que se exige en el Real Decreto de 16 de enero de 1905. [...] La Comisión se declara enterada, lamentando profundamente que no se haya logrado mejora tan interesante y vital para nuestra Escuela de Música⁹⁰.

Este informe negativo, se debió a la falta de impartición de algunas materias exigidas por la Institución madrileña para que el estudiante se formase. Con todo, la dirección de la Económica no desanimó y, a finales de 1931 la misma resolvió tomar un nuevo camino, después de una sesión de la Comisión curadora de las escuelas, se acordó transmitir a la Junta directiva de la Real Sociedad una proposición para que se gestionase con los poderes públicos la creación en Santiago de un Conservatorio Regional, que tuviese como sede la escuela de música de la Económica⁹¹. Sin embargo, esta petición también fue rechazada⁹².

⁸⁴ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 15 de octubre de 1928; ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 14 de diciembre de 1928; “Entérase la Comisión de un oficio del profesor de música Sr. Rey Villaverde, dando gracias a la curadora por la concedida licencia ilimitada para atender a su salud, y por el buen concepto que aquella le manifiesta tener de sus servicios”. ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 5 de enero de 1929.

⁸⁵ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 12 de noviembre de 1928.

⁸⁶ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 14 de diciembre de 1928.

⁸⁷ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión ordinaria 21 de diciembre de 1929.

⁸⁸ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión extraordinaria de 5 de diciembre de 1931.

⁸⁹ Brage Vilela, “A Escola de Música da Real Sociedade Económica”, p. 134.

⁹⁰ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión 24 de abril de 1930.

⁹¹ ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 28 de noviembre de 1931.

⁹² ARSEAPS, *Libro de actas*, sesión de 20 de febrero de 1932.

Mientras la directiva pensaba en otra manera de validar sus estudios musicales, se planteó aumentar las pagas de sus funcionarios, debido a que, en el último curso lectivo, la escuela de música de la Sociedad había atendido a 44 alumnos y 93 alumnas, 137 en total, siendo uno de los años de mayor asistencia⁹³. Con todo, después de un minucioso análisis de sus finanzas, esto fue imposible porque apenas tenía fondos de reserva, así que, informó a los maestros de la imposibilidad de realizar este incremento.

Después de cuatro años que se había negado la petición de implementación de un Conservatorio compostelano, la dirección de la academia de música insistió y, volvió a solicitar a los poderes públicos la creación de un Conservatorio Regional en Santiago de Compostela, solo que de esta vez requirió la desvinculase educacionalmente de la Real Sociedad Económica. Desafortunadamente este propósito tuvo que esperar hasta 1953⁹⁴, cuando por decreto publicado en el *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional* del 9 de febrero de este año, el ideal se concretizó:

El Conservatorio Elemental de Santiago, dependerá a efectos económicos del excelentísimo Ayuntamiento y Real Sociedad de Amigos del País de aquella ciudad, pero quedará sometido al régimen docente común de los Conservatorios del Estado y a la Inspección General de Conservatorios⁹⁵.

Dicho logro fue algo muy significativo para la historia de la música en Santiago de Compostela, una vez que este Conservatorio fue el primero a obtener una titulación con validez oficial. Dicha institución continuó vinculada financieramente con la Sociedad Económica, sin embargo, dejó de seguir sus directrices institucionales, conllevando en su independización.

4. Conclusión

La escuela de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago fue el germen del actual Conservatorio de Música y, parte del merecido prestigio con que este cuenta en la actualidad se lo debió a la aquella. La Academia se creó dentro de la Sociedad Económica, con el espíritu del movimiento ilustrado que impulsó todas sus actividades. Asimismo, esta estableció la práctica musical como una de las bases del aprendizaje, por lo que se hizo hincapié en la organización de los conciertos.

Durante las más de siete décadas de existencia de la academia de música, su actividad estuvo presidida por un concepto de educación integral, es decir, la enseñanza estaba direccionada a la preparación de los estudiantes para planos futuros,

⁹³ ARSEAPS, caja 10, 1933, sig. 1005.

⁹⁴ Brage Vilela: "A Escola de Música da Real Sociedade Económica", pp. 281-282.

⁹⁵ *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional* el 9 de febrero de 1953.

tanto para el plano reflexivo como el del trabajo, y sostuvo el peso de las enseñanzas musicales regladas gallegas en una época en que el aprendizaje musical estaba reservado a una pequeña parte de la población.

Las clases de música contaron con el mejor personal docente de la sociedad compostelana de la época: José Courtier, José Gómez Veiga “Curros”, Enrique Lens, Santiago Tafall, Rafael Tafall, Joaquín Zuazagoitia, Gregorio Barcia, Bonifacio Riera,... fueron sus profesores a la vez que reconocidos compositores y concertistas. Los resultados de la enseñanza fueron de tan alto nivel, que varios de sus alumnos lograron ganarse la vida a través de la música, como: Laureano Rey Villaverde, María Naveira, Nemesia Courtier, Teresa Landeira y Ángel Brage. Con especial mención al último, que ocupó el puesto de primer director del Conservatorio de Música de Santiago.

La implantación de la enseñanza musical no ocurrió solamente en la Real Sociedad de Santiago. De entre las varias Económicas que existieron en España hay que destacar la de Palencia que, durante las varias décadas de inexistencia de una escuela de música en la ciudad, la Económica costeó la cátedra en las escuelas municipales. La de Sevilla, donde su duración estuvo paralela a la de Santiago, inició sus clases musicales en la segunda mitad del siglo XIX, cambiándose a conservatorio municipal en 1933. Y, de igual manera, la de Jaén, que fue creada con características similares de la de Santiago, sin embargo, no alcanzó resultados positivos.

En base a todo lo expuesto y al objetivo planteado, podemos decir, en conclusión, que por este tema haber sido poco estudiado es una vía de investigación abierta en los últimos años, que, debido a una presunta falta de interés de los musicólogos, la crónica detallada de esta academia aún no se ha dado a conocer. Es de esperar que futuras investigaciones contribuyan a aclarar y a profundizar el interesante tema de la Escuela de Música de la Económica y, de su educación musical con anterioridad a la aparición de los conservatorios. Mismo las problemáticas relatadas que fueron grandes obstáculos para el desarrollo de la investigación, alcanzamos sacar a la luz la historia de esta institución que tanto prestigio ostentó durante sus más de setenta años de existencia, conmemorando en el año actual su centésimo cuadragésimo cumpleaños desde su fundación, siendo por ende, motivo de celebración.

“Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80

Nayive Ananías y Jorge Canales

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 151-166. ISSN 1660-1060



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

“Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80

Este trabajo aborda el punk chileno originado durante la dictadura de Augusto Pinochet. Profundizamos en una banda precursora del movimiento: Los Pinochet Boys (1984-1987), que, al igual que The Ramones, The Clash y Sex Pistols, manifestaron un discurso escéptico del *establishment*, desaprobando a la elite del poder, al control institucionalizado, a la explotación laboral, al consumismo, a la educación formal y a la supremacía de la Iglesia Católica. Tal grupo, iniciador de los casetes autogestionados, actuó en espacios disidentes y reprimidos por la policía, como el Garaje Internacional Matucana 19, la Galería Bucci y El Trolley, todos ubicados en Santiago. Conjuntos posteriores, como Los KK, Anarkía y Caos, también editaron producciones independientes, cuyas carátulas solían representar la abulia frente al régimen militar.

Puesto que la prensa nacional catalogó negativamente al punk, se analizan tres crónicas periodísticas sobre Los Pinochet Boys, que dan cuenta de ciertos prejuicios respecto de los adeptos a esta corriente: que son perturbados, violentos, asiduos a fiestas desenfrenadas, alcohólicos y drogadictos.

Palabras clave: punk chileno, Los Pinochet Boys, dictadura de Augusto Pinochet, autogestión, análisis crítico del discurso.

“Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: Spaces of Resistance, Independent Production and Media Coverage of the Chilean Punk in the 80s

This paper addresses the Chilean punk originated during Augusto Pinochet's dictatorship. We delve into one precursor band of this movement: Los Pinochet Boys (1984-1987), which, like The Ramones, The Clash and Sex Pistols, expressed a skeptical discourse of the “establishment”, disapproving the power elites, the institutionalized control, the labour exploitation, the consumerism, the formal education, and the supremacy of the Catholic Church. That group, completely self-managed, performed in dissidents and repressed spaces, such as Garaje Internacional Matucana 19, Galería Bucci and El Trolley. Subsequent bands, like Los KK, Anarkía and Caos, also released independent productions, of which the covers used to represent apathy against the military regime.

Because of the Chilean press cataloged the punk movement negatively, we analyse three articles about Los Pinochet Boys. These account for certain prejudices about the followers of that music genre: it seems they are disturbed, violent, alcoholics, drug addicts, and they usually go to wild parties.

Keywords: Chilean punk, Los Pinochet Boys, Augusto Pinochet's dictatorship, self-management, critical discourse analysis.

Introducción

El punk, una nueva intencionalidad artística y sonora, emergió a mediados de la década de 1970 en territorios anglosajones. En Inglaterra se encuentran dos agrupaciones mundialmente conocidas: The Clash y Sex Pistols, quienes denunciaron, entre otras cosas, su malestar contra las instituciones (incluyendo a la Reina Isabel II), las políticas económicas, la pasividad de los jóvenes de su generación y el capitalismo; a su vez, reivindicaron a las clases obreras. En tanto, en Estados Unidos, aparecieron bandas como The Ramones, Blondie y Talking Heads, que, a diferencia de sus pares británicos, se vincularon con el mundo bohemio e intelectual, aunque prescindiendo de un discurso politizado.

El punk intentó diferenciarse de las corrientes precedentes a través de una estética visual provocadora, que derivó en letras y en una performance subversivas.

Como señala Cooper¹:

Los punk justamente se caracterizan por criticar e intentar develar la realidad de estas instituciones sociales, es decir de revelar, en términos des-ideologizados y críticos, el papel real que cumplen estas instituciones en el mantenimiento del *statu quo* del sistema capitalista. Del mismo modo, develan las conexiones de éstas con la elite del poder económico, político y militar y en síntesis, con la clase alta o burguesía, con los militares, los políticos, los empresarios y comerciantes².

Pese a estas características representativas, algunos autores, como Laing³ y Sabin⁴, indican que el punk fue un movimiento complejo y contradictorio en sus relaciones con la industria discográfica y las problemáticas sociales, así como cuestionan si fue una corriente antisexista y antifascista.

En cuanto a los aspectos musicales, el punk desarrolló una instrumentación sencilla: la guitarra y el bajo eléctricos solían ejecutarse con estridencia y aceleración, y la batería mantenía un tempo ágil. La voz también fue un elemento preponderante en la puesta en escena: el cantante podía emitir gritos a un volumen alto, generando un sonido agresivo, desprolijo y, en algunos casos, *amateur*.

En Latinoamérica el punk se popularizó a fines de los '70, en un contexto de dictaduras militares y de intensa represión policial. En Argentina destacaban bandas como Los Violadores; en Colombia, Complot; en Perú, Leusemia; en Uruguay, Los Estómagos; en Venezuela, Seguridad Nacional; y en Brasil, Cólera y Ratos de Porão, entre otros.

¹ Doris Cooper: *Ideología y tribus urbanas* (Santiago de Chile: LOM, 2007).

² Cooper: *Ideología*, p. 223.

³ Dave Laing: *One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock* (Oakland: PM Press, 2015).

⁴ Roger Sabin (ed.): *Punk rock: so what? The Cultural Legacy of Punk* (Londres-Nueva York: Routledge, 2002).

En Chile, a inicios de los '80, surgieron grupos como Los Vinchukas, Orgasmo y Goma de Pegar, que reversionaron temas de The Clash y que, al momento de la composición, privilegiaron una sonoridad precaria. A mediados de la década aparecieron bandas como Dadá, Fiskales Ad-Hok y Los Pinochet Boys, que, a la usanza de sus ídolos extranjeros, emularon una postura crítica que interpelaba a una juventud sumida en el régimen de Augusto Pinochet. Además de letras antisistémicas, su repertorio aludía al alcohol y las drogas, como “Botellas contra el pavimento”.

En 1986, un gran número de bandas locales ya había adoptado el punk. Desde 1983, la radio Universidad de Chile transmitía el programa *Melodías Subterráneas*⁵, que cumplió un rol importante en la masificación de este género.

Existía, entonces, una emergencia por exhibir este material poco comercial –muchas canciones no quedaron registradas en álbumes y varios grupos optaron por sellos independientes o por la autogestión–. Por esto, la solución más efectiva era tocar en vivo, aunque los espacios no proliferaban en un Santiago aletargado por el toque de queda. Algunos sitios disidentes, donde confluyeron actrices, artistas visuales, músicos, fotógrafos y poetas, fueron el Garaje Internacional Matucana 19, la Galería Bucci y El Trolley, ubicado en el centro de la capital, entre la cárcel, prostíbulos, la Policía de Investigaciones y La Moneda, la casa de gobierno. El dramaturgo Ramón Griffero revela la trascendencia de este lugar, emblema del *underground* de los '80:

Lo que se producía allí era una imagen artístico-cultural que no se identificaba con la imagen ideológica que tenía la disidencia. No conocían esto, porque no era Quilapayún, ni una peña folclórica; era el inicio de la cultura posmoderna en Chile [...] La ironía era el lenguaje. Empezaron a llegar los Índices de Desempleo, los Pinochet Boys, Los Prisioneros, los Fiskales Ad-Hok. Ya no era necesario recurrir a la metáfora andina y llamarse Inti-Illimani o Illapu. Había que reírse un poco del cuento⁶.

Uno de los montajes más recordados hasta hoy, realizado en El Trolley en 1985, es *Medea, melodrama pop*, protagonizado por el colectivo de performance Las Cleopatras y dirigido por Vicente Ruiz. Los Pinochet Boys, que debutaron en esa ocasión, estuvieron a cargo de la musicalización de la obra. Miguel Conejeros⁷, tecladista y guitarrista, ahonda en los riesgos de acudir a estos recintos contraculturales, considerando el control permanente de las Fuerzas Armadas, de Orden y Seguridad Pública: “Allí compartíamos música y alegrías [...] Amábamos, reíamos, soñábamos y nos emborrachábamos. Nos quedábamos hasta la hora del toque de

⁵ Espacio conducido por Rolando Ramos, Karin Yanine y Bernardita Ramos. En 1985 se integró el *Pogo*, futuro miembro de Fiskales Ad-Hok y Los Peores de Chile.

⁶ Óscar Contardo y Macarena García: *La era ochentera. Tévé, pop y under en el Chile de los ochenta* (Santiago de Chile: Ediciones B, 2005), p. 192.

⁷ Miguel Conejeros: *Los Pinochet Boys. Chile 1984-1987* (Santiago de Chile: Midia Comunicación, 2008), p. 19.

queda. Luego corríamos, cada uno como podía para llegar a casa, sin que te detuvieran los *milicos* o los *pacos*⁸”.

El auge de la autoedición (y de las carátulas anti Pinochet)

A raíz del advenimiento de grupos punk, en el ocaso de la dictadura, algunos intentaron editar sus temas en casetes: en un comienzo, la grabación casera fue una alternativa; después, gracias a la labor del ingeniero en sonido José Luis Corral, dueño de Estudios REC, se generaron diversas cintas, aunque de exigua calidad sonora, como *KK Urbana* de Los KK, *Censurado* de Anarkía y *¿Caos o Democracia?* de Caos, todos de 1989. Como asegura Pedro López, guitarrista de BBs Paranoicos (1991-), la deficiencia de tales registros “denota que los integrantes de las agrupaciones no poseían, por una parte, una formación musical definida y, por otra, una precariedad de su paso por el mundo del estrellato”⁹.

La difusión de estas producciones se insertó en el contexto del “casete clandestino”, que asumió un papel primordial en la elaboración, preservación y circulación de músicas de la resistencia, como sostiene Jordán¹⁰:

Gracias a la ductilidad del casete fue factible crear compilaciones domésticas, duplicar álbumes e incluso autorregistrar sonidos. Esta potencialidad significó en la práctica una modulación del concepto de original, pues cada copia ofrece particularidades innumerables. Es común, por ejemplo, la existencia de canciones ‘cortadas’, de ruidos sobrepuestos accidentalmente y las modificaciones de velocidad y altura debido a la rapidez de la copia. La calidad de la cinta influyó también en la preservación de las grabaciones [...] La facultad de manejar los contenidos del casete es una de las cualidades más prominentes de este dispositivo, la que, por lo demás, se conecta profundamente con las necesidades de la resistencia¹¹.

A continuación, se presentan las carátulas de los casetes antes mencionados. Además de apreciar manuscritos con lápiz pasta¹², es posible distinguir una horda de gente con rostros abatidos, un esqueleto vestido a la usanza punk, en cuya chaqueta aparece la palabra “NO” (aquello remite al plebiscito de 1988), un busto

⁸ En jerga chilena, *milico* significa militar. Mientras que a los Carabineros (policía) se les dice, coloquialmente, *pacos*.

⁹ Pedro López: “Del *no future* al hazlo tú mismo. Un esbozo histórico acerca de la discursividad del punk en Chile”, (tesis de grado, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, 2001), p. 49.

¹⁰ Laura Jordán: “Música y clandestinidad en dictadura. La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena* 63 (212) (2009), pp. 77-102.

¹¹ Jordán: “Música y clandestinidad en dictadura”, p. 96.

¹² En Argentina se llamaría *birome*.

de Augusto Pinochet sobre personas que celebran el referéndum nacional y otros “enrejados” tras las páginas de un periódico que declara: “Gobierno suspende libertad de prensa”.

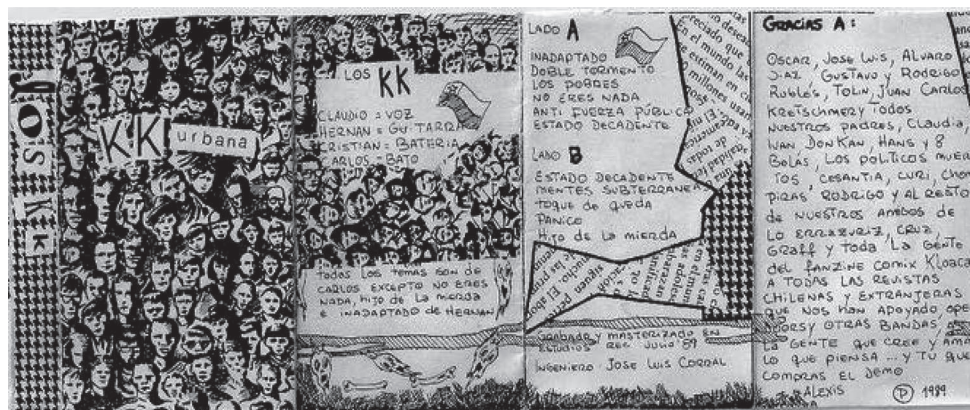


Figura 1. Los KK – KK Urbana



Figura 2. Anarkía – Censurado

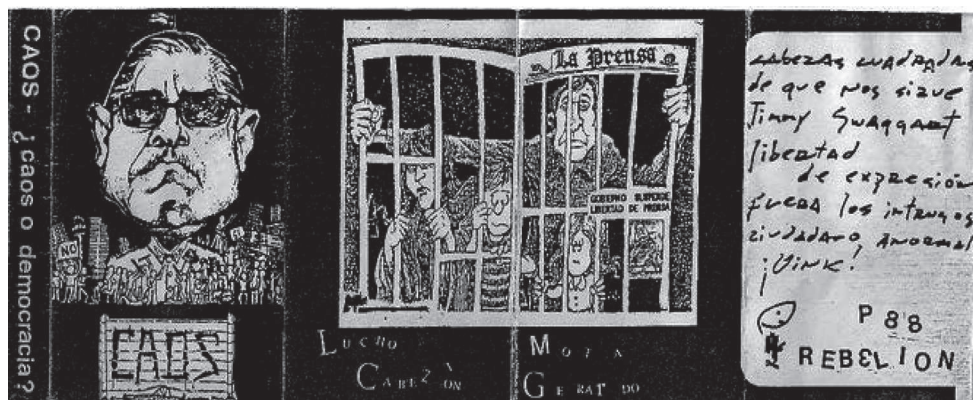


Figura 3. Caos – ¿Caos o Democracia?

Los mecanismos de la prensa escrita

Como sugiere Castells¹³, la prensa ha constituido fuentes fundamentales de poder y contrapoder, de dominación y cambio social. El control de la opinión pública resulta más efectivo que la represión a través de la violencia directa. En este sentido:

Aunque la coerción y el miedo son fuentes decisivas para que los dominantes impongan su voluntad a los dominados, pocos sistemas institucionales pueden durar demasiado si se basan de forma preponderante en una represión aguda. Torturar cuerpos es menos efectivo que modelar mentes¹⁴.

El modelamiento de mentes, que es posible a través de la prensa, es parte de lo que Althusser denomina “aparatos ideológicos del Estado”. Estos se distinguen del aparato (represivo) del Estado, ya que corresponden a una pluralidad que no es visible de forma inmediata, y, en su aparente dispersión, se desarrollan en el dominio privado¹⁵.

La conexión entre ideología y propaganda, creada y recreada por los medios, ha sido constante objeto de análisis desde el período de entreguerras. Es así como la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Benjamin) se detuvo en los fenómenos de persuasión de las concepciones fascistas. En este punto, Adorno¹⁶ sostiene que los

¹³ Manuel Castells: “Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red. Los medios y la política”, *TELOS: Cuadernos de Comunicación e Innovación* 74 (2008), pp. 13-24.

¹⁴ Castells: “Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red”, p. 14.

¹⁵ Louis Althusser: *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988), p. 13.

¹⁶ Theodor Adorno: “Antisemitismo y propaganda fascista”, *Escritos sociológicos I. Obra completa* 8 (Madrid: Akal, 1946 [2004]), pp. 369-379.

medios utilizados por la propaganda fascista “se proponen ganarse a la gente *explo-tando sus mecanismos inconscientes*, más que mediante la presentación de ideas y argumentos”¹⁷. Una de sus estrategias es atacar “más bien a fantasmas que a adversarios reales, es decir, construye un *imaginario* del judío, del comunista, y lo descuartiza, sin preocuparse demasiado por cómo poner en relación esta imaginaria con la realidad”¹⁸.

Van Dijk¹⁹ es explícito en constatar que “la gente que tiene el poder [...] son personas que hablan, que escriben, que *controlan el discurso público*. El discurso y la comunicación se convierten entonces en los recursos principales de los grupos dominantes”²⁰. De esa manera, la prensa juega un rol fundamental en el engranaje social, como portadora de discursos, reproductora de ideología o vía de propaganda y censura.

Autores contemporáneos han retomado estas descripciones para demostrar cómo la prensa estructura la realidad. McCombs y Shaw²¹ advierten que los medios de comunicación jerarquizan sus contenidos en base a la “agenda setting”, ignorando, a veces, información relevante y enfatizando aquella ligada a propósitos particulares. Lo más importante es que esta manipulación no se confunde con la falsedad, sino que se disfraza de imparcialidad. Al respecto, Parenti²² señala:

La propaganda más efectiva es justamente aquella que radica en el cuadro más que en la falsedad. Manipulando la verdad más que rompiéndola, usando del énfasis, matiz, insinuación, y del embellecimiento periférico, los comunicadores pueden crear la impresión deseada sin acudir a una apología explícita y sin alejarse demasiado de la apariencia de objetividad²³.

Las técnicas por las que se produce esta manipulación evocan lo que Adorno había postulado casi medio siglo antes. Más que a las ideas, se promueven asociaciones que apelan a códigos irracionales (colores, imágenes, títulos):

El encuadre se consigue por la manera en que las noticias son empacadas, la cantidad de exposición, la localización (página frontal o atrás, historia principal o última), el tono de la presentación (simpatizante o descuidado), los encabezados que lo acompañan y los efectos visuales, y el etiquetado y vocabulario. Sin llegar a la mentira, los medios nos pueden conducir por diferentes caminos a conclusiones erróneas²⁴.

¹⁷ Adorno: “Antisemitismo y propaganda fascista”, p. 369. Las cursivas pertenecen al autor.

¹⁸ Ibídem, p. 373. Las cursivas pertenecen al autor.

¹⁹ Teun van Dijk: “Discurso, poder y cognición social”, Conferencias realizadas en la Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literatura de la Universidad del Valle, Colombia, 1994.

²⁰ Van Dijk, “Discurso”, p. 9. Las cursivas pertenecen al autor.

²¹ Maxwell McCombs y Donald Shaw: “The Agenda-Setting Function of Mass Media”, *Public Opinion Quarterly* 36 (2) (1972), pp. 176-187.

²² Michael Parenti: “Métodos de tergiversación”, *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 65-66 (1989), pp. 48-61.

²³ Parenti: “Métodos de tergiversación”, p. 55.

²⁴ Ibídem.

Los Pinochet Boys: un estudio de caso

Los Pinochet Boys (1984-1987) pretendieron distanciarse de las expresiones artísticas vinculadas a la Nueva Canción Chilena²⁵, al Canto Nuevo²⁶, a la resistencia contra el gobierno fáctico mediante instrumentos andinos y metáforas sofisticadas. Como puntualiza García, “el canto adolorido por la utopía humanista perdida con el Golpe les parecía conservador e inconducente”²⁷.

El pintor vanguardista Hugo Cárdenas comenta: “No querían más canciones de protesta ni Nueva Trova; no más barbas ni bolsos chilotes. Escuchaban a The Clash, Joy Division, The Smiths [...] Defendían la anarquía del punk, con sus peinados mohicanos y sus indumentarias al estilo new romantics”²⁸.

El nombre de Los Pinochet Boys no fue fortuito. Tal como asegura el vocalista y guitarrista Iván Conejeros, adoptaron el apellido del dictador a modo de sátira: “Porque Pinochet es importante, porque él en gran medida ha regido nuestras vidas; él ha hecho que seamos como somos. Yo no conozco otro tipo de gobierno que no sea una dictadura militar”²⁹.

Los integrantes, además de imitar el *look* de sus ídolos, luciendo cabellos teñidos de colores llamativos o cabezas rapadas, y pantalones ajustados y rasgados, se preocuparon de la improvisación en sus conciertos. Así relata Iván Conejeros:

Ensayábamos lo que podíamos y cuando podíamos, con instrumentos prestados, y tocábamos en vivo. Cuando no podíamos ensayar improvisábamos, nos subíamos al escenario y comenzábamos a crear nuestra música. Éramos los hijos de Pinochet, los hijos de la dictadura, y nos tocaba a nosotros hablar y lo hacíamos como fuera. Herrera 506 se convirtió en la sede del movimiento contestatario que nacía. De allí salieron los Fiskales Ad-Hok y los Dadá, y por allí pasaba todo el mundo: pintores, actores³⁰.

²⁵ La génesis de este movimiento se remonta a 1967, año del deceso de Violeta Parra, su principal inspiradora, y se extiende hasta los inicios del gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende. “El golpe de Estado fue un impacto definitivo para sus más importantes figuras, la mayoría de las cuales debió exiliarse; no pocas después de presidio y tortura” MúsicaPopular.cl, Disponible en: <http://www.musicapopular.cl/generos/nueva-cancion-chilena/> [Última consulta: 30-06-2016].

²⁶ El Canto Nuevo –heredero de la Nueva Canción Chilena– “se articuló en torno a una generación joven de cantores y conjuntos, muchos de ellos surgidos en facultades universitarias, que se iniciaron en peñas, parroquias y actos solidarios desde 1974 en adelante” MúsicaPopular.cl, Disponible en: <http://www.musicapopular.cl/generos/canto-nuevo/> [Última consulta: 30-06-2016].

²⁷ Marisol García: *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile* (Santiago de Chile: Ediciones B, 2013), p. 400.

²⁸ Sin autor manifiesto: *La ruta trasnochada* (Santiago de Chile: Andraos Ltda., 2013), p. 21.

²⁹ *La Bicicleta*, 70, abril de 1986.

³⁰ Conejeros: *Los Pinochet Boys*, p. 20.

A Carlos Fonseca³¹, manager de Los Prisioneros y de otras bandas de pop chileno, le atrajo este singular grupo. Por eso, les solicitó ser su representante, siempre y cuando cambiaran su nombre. Al parecer, su temor era que recayera en ellos la censura implacable del régimen militar. Los Pinochet Boys se negaron a esa propuesta. Fonseca recuerda: “No eran punk. Tomaron la actitud punk y son recordados como un grupo punk por todo lo que les pasó [...] Eran un grupo universal de música rock”³².

Rubén Roli Urzúa, bajista de Fiskales Ad-Hok (1987-), complementa esa opinión: “[Los Pinochet Boys] Eran coléricos. Les gustaban los pelos, las tenidas [...] Me llamaron la atención, pero así como música punk, no era muy punk; era como entre misceláneo y era más techno que análogo”³³.

El baterista de Los Pinochet Boys, Sebastián Levine, profundiza en la fase de creación del conjunto: “Siempre experimentamos mucho con las primeras baterías programadas y con un sintetizador que ahora es de culto: el CZ-101. Construíamos bases electrónicas e improvisábamos en vivo [...] Era totalmente libre”³⁴.

Ahora, se desarrollarán tres análisis de noticias sobre esta banda en 1986: uno en la revista *La Bicicleta* y dos en el periódico *La Cuarta*. Para llevar a cabo dicho estudio se utilizaron elementos propios del análisis crítico del discurso, propuesta teórica-metodológica que estudia el lenguaje como práctica social, en el contexto de su uso y su conexión con las relaciones de poder³⁵.

Para contextualizar, podemos indicar que *La Bicicleta* (1978-1990), ícono de la resistencia contra la dictadura de Pinochet, surgió de la efervescencia con la que reaccionaron los jóvenes universitarios al control gubernamental. La revista nació en las postrimerías de la década de 1970, momento en que el régimen militar permitió la existencia de nuevos medios. Eduardo Yentzen, otrora director, comenta: “Son cinco años en que en condiciones muy precarias se construye una potente red cultural en este ámbito, que va enfrentando el miedo y la desconfianza, constituyéndose en la base que permite el nacimiento de la revista”³⁶.

³¹ Carlos Fonseca fue manager de Los Prisioneros, Aparato Raro, Nadie, Emociones Clandestinas, Inti- Illimani, Los Morton, Elso Tumbay, La Ley, Jorge González, Ana Tijoux, Manuel García, Teleradio Donoso y Pablo Herrera.

³² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bipyKrS4_Ks [Última consulta: 20-12-2015].

³³ *Ibidem*.

³⁴ Conejeros: *Los Pinochet Boys*, p. 30.

³⁵ Jesús Ibáñez: *Más allá de la sociología. El grupo de discusión. Técnica y crítica* (Madrid: Siglo XXI, 1979); Gonçal Mayos y Antoni Brey (eds.): *La sociedad de la ignorancia* (Barcelona: Península, 2011); Jonathan Potter: *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social* (Barcelona: Paidós, 1998) y Teun van Dijk: *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información* (Barcelona: Paidós, 1990).

³⁶ Paula Escobar y Cecilia García-Huidobro: *Una historia de las revistas chilenas* (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012), p. 162.

En tanto, en 1984, COPESA³⁷ creó un nuevo diario: *La Cuarta*. Orientado a la cobertura de crónica roja, se inspiró en los colores, contenidos y diagramación de *Clarín*, extinto pasquín de izquierda (1954-1973). Por su carácter popular y su léxico coloquial, se suele tildar a *La Cuarta* de amarillista. Roxana Alvarado³⁸, en “La prensa sensacionalista: el caso del diario La Cuarta”, asevera que este periódico “forma parte de aquellos diarios que buscan la representación popular desde la estrategia del sensacionalismo”³⁹.

• *La Bicicleta*, 73, agosto de 1986

En el artículo titulado *Festival Punk: Reyes en su selva*⁴⁰, el periodista Álvaro Godoy, más que reseñar el evento realizado en el Sindicato de Taxis de Ñuñoa, en Santiago de Chile, desacredita a las bandas punk participantes, afirmando, por ejemplo, que sus admiradores eran alcohólicos y drogadictos: “Se empezaron a reunir grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco [...] Muchos ya llegaban embalados, y según supe, algunos con neoprén”.

Cabe destacar que esta nota jamás tiene un cariz positivo. En un párrafo, cuando el reportero señala que “la idea de Sebastián Levin (baterista de los Pinochet) y Rodrigo Novoa (productor) era bonita: un festival panki –en chileno– con tuti”, luego contrasta con una opinión hostil:

A veces la oscuridad era total, entonces la música a todo dar, más los chillidos, formaban una pasta espesa e infernal, como de acabo de mundo [...] Viéndolos en su propio hábitat, queda claro por qué son tan rechazados [...] Toman y se drogan igual que muchos, pero lo hacen en las calles, a la luz pública, no sólo en fiestas privadas y bares. Se pintan igual que la mayoría de las mujeres, se tiñen el pelo igual que esa rubia repentina, pero sin tratar de ocultarlo.

Más adelante, Godoy consigna cómo fue el concierto de Los Pinochet Boys: “el caos”, como describe en un subtítulo. El ambiente, según él, estaba cargado de ruido, promiscuidad y violencia: “Tipos conversando bajo la metralla de los kilowats [sic], locos peleando encima del resto, parejas aprovechando, niña haciendo terapia de aullidos, intelectual con cara de máquina de fotos”.

³⁷ Empresa periodística de centroderecha fundada en 1950. Sus principales diarios son *La Tercera* y *La Cuarta*.

³⁸ Roxana Alvarado: “La prensa sensacionalista. El caso del diario La Cuarta”, *Documento de trabajo 20, Centro de Investigaciones Sociales Universidad Arcis* (Santiago de Chile: Universidad Arcis, 1997).

³⁹ Alvarado: “La prensa sensacionalista”, p. 6.

⁴⁰ Álvaro Godoy: “Festival Punk: Reyes en su selva”. *La Bicicleta*, 73, agosto de 1986.

El recital, en tanto, fue criticado por su simpleza y desprolijidad performativa: “No tienen noción de los temas como algo que debe durar tres o cuatro minutos. Los de ellos duran medio o diez. Tampoco pretenden brindar un espectáculo, buscan divertirse un rato con los demás”.

Hacia el final de la crónica, el periodista reprocha las manifestaciones de algunos asistentes, utilizado un argot criollo, como el adjetivo “rayado” (sinónimo de demente): “Un loco se apoderó de un micrófono y comenzó a gritar: ‘Muévanse, mierdas’ [...] Una niña recitaba su poema, no menos agresivo: ‘¡Aborto, aborto!’”. Después otros rayados se subieron al escenario, otros subieron a sacarlos y comenzó a podrirse todo”.

Es importante mencionar que las sanciones morales del redactor a las drogas y el aborto no son ilógicas, comprendiendo que en el Chile de hace tres décadas existía la Ley 18.403⁴¹, que estipulaba:

Los que, sin contar con la competente autorización, siembren, cultiven, cosechen o posean especies vegetales o sintéticas del género cannabis u otras productoras de sustancias estupefacientes o sicotrópicas, en circunstancias que hagan presumir el propósito de tráfico ilícito de alguna de ellas, incurrirán en la pena de presidio menor en su grado máximo a presidio mayor en su grado mínimo y multa de veinte a cien ingresos mínimos mensuales⁴².

En cuanto al aborto⁴³, la Ley 18.826 –que sustituyó el artículo 119 del Código Sanitario y que entró en vigencia en 1989, hacia el fin de la dictadura– prohibió la interrupción del embarazo: “No podrá ejecutarse ninguna acción cuyo fin sea provocar un aborto”.

• *La Cuarta*, 11 de julio de 1986

La Cuarta, en la sección Policía, relató los incidentes tras una “escandalosa fiesta ‘punk’”⁴⁴, con 18 detenidos. En su singular lenguaje, la bajada de esta nota indica:

⁴¹ En noviembre de 2015, el Ejecutivo ingresó las indicaciones al proyecto de despenalización de la marihuana, restringiendo el cultivo y porte de cannabis a una planta por casa y dos gramos de porte para consumo privado. La Ley 20.000, que sanciona el tráfico ilícito de estupefacientes y sustancias sicotrópicas, entró en vigencia en 2005.

⁴² Ley 18.826 de 1985. Disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29815&buscar=18.403> [Última consulta: 30-06-2016].

⁴³ En la actualidad, en Chile se discute la posibilidad de admitir el aborto en tres causales: peligro de vida de la madre, inviabilidad fetal de carácter letal y embarazo por violación.

⁴⁴ Sin autor manifiesto: “Con 18 detenidos terminó escandalosa fiesta ‘punk’”. *La Cuarta*, 11 de julio de 1986, p. 21.

Una fiestoca ‘punk’ en que los aproximadamente 50 participantes le dieron con tutti, bebiendo trago y consumiendo ‘ensueños’ para verlo todo de colores, culminó con un tremendo escándalo que hizo que los vecinos de la calle Herrera con Catedral llamaran a los carabineros.

Como se observa, el periodista (quien se mantiene en el anonimato) expone los mismos prejuicios antes señalados en el artículo de *La Bicicleta*: que los punks son agresivos, dipsómanos y que abusan de sustancias alucinógenas. Además de tildarlos de “descontrolados”, se enfatiza en su aspecto físico, que, en el Chile de esa época, se consideraba transgresor y casi como un ultraje a las buenas costumbres:

Con sus cabelleras cortadas a lo mohicano y usando todo tipo de colores salieron al exterior de un inmueble de dos pisos y comenzaron [...] a darle a puntapiés a los tachos de basura, a las puertas de los vecinos y a gritar cuanta grosería se les ocurrió.

En el cuerpo de la crónica se aprecian algunos testimonios de vecinos del sector (la mayoría de la tercera edad), quienes expresan su malestar y temor ante la arremetida punk: “Un electricista que fue a hacer un trabajo arriba contó que el segundo piso era un desastre. Destruyeron el baño y hasta le pintaron el pelo a un perro que tenían”.

Aunque no se entregan las identidades de los detenidos en aquella batahola, una imagen, al parecer extranjera, muestra a un grupo de punks marchando. La lectura de la fotografía insiste en la idea de la anarquía: “Los ‘punks’ se creen lo máximo en todo el mundo. En Chile debutaron haciendo un tremendo escándalo en un tranquilo barrio de la capital, que dejó 18 detenidos en total”.

• *La Cuarta*, 14 de julio de 1986

Tres días después de la publicación de aquel artículo apareció uno⁴⁵ que incluyó declaraciones de un vocero de la banda Los Pinochet Boys, a la que se le atribuía los desmanes ocurridos en una propiedad del centro de Santiago: “Herrera 506, segundo piso, seis piezas, barrio Estación Central. En esta caleta se daban cita intelectuales, músicos, pintores, poetas, cineastas, videístas y hasta hijos de diplomáticos, todos con un denominador común: rapados, rayados, desadaptados, rompedores de esquemas”. El periodista, que nuevamente no firma, desprestigia a los punks, calificándolos de insurgentes, ácratas y trastornados, a pesar de que provengan de disciplinas artísticas reconocidas y de un estrato socioeconómico alto.

⁴⁵ Sin autor manifiesto: “Punks criollos: ‘Fue más el ruido que las nueces’”, *La Cuarta*, 14 de julio de 1986, p. 3.

El reportero interroga sobre los recientes desórdenes, empatizando con la molestia de los vecinos y tomando una posición crítica: “¿Pero los vecinos estaban alarmados? ¿Y las denuncias sobre marihuana y alcohol en las fiestas?”. Ante esto último, el portavoz del grupo afirmó: “Justamente cuando se nos quiere denigrar sólo se apunta a las drogas, sexo o rock”.

Esta nota también contiene un apartado titulado “Historia”, donde se narra la cronología del punk:

Como los hippies, los ‘punks’ y los ‘new-wave’ nacieron en Londres. En 1977 asomaron las primeras cabelleras rapadas y teñidas de varios colores [...] Entre los grupos musicales fundadores del punk están los ‘Sex Pistols’, cuyo líder –Sid Vicious– también estuvo en la crónica roja después de asesinar a su polola y, posteriormente, suicidarse [...] Claro que no fue la filosofía punk la que impulsó este crimen, sino que el abuso de drogas. Punk es feo [...] La onda ‘new-wave’ fue mucho más aceptada, porque apunta más a lo estético: los jóvenes quieren verse bonitos y bailar. Encontró mucha aceptación en los ambiguos sexuales. En cambio, los punks fueron rechazados violentamente... Se les detenía en la calle por alborotadores y peligrosos.

Si nos detenemos en esa cita podemos distinguir ciertos prejuicios: que el punk, *per se*, es un núcleo de violencia (hasta el punto de llegar a cometer homicidios) y de consumidores de drogas, mientras que el new wave, el otro movimiento de moda, es aceptado por la inclusión del baile, elemento menos “nocivo” para la juventud.

El cronista, en el último párrafo de esta nota, cambia de forma drástica el discurso, asegurando que “los punks criollos distan mucho de ser tan violentos como sus colegas europeos. A lo más son capaces de protagonizar un escándalo como el de Herrera 506”.

Conclusiones

El punk chileno, influenciado por agrupaciones foráneas como The Clash, The Ramones y Sex Pistols y originado en pleno régimen de Augusto Pinochet (1973-1990), manifestó una postura desafiante frente al orden social y al modelo neoliberal, atacando a la elite del poder, al control institucionalizado, a la explotación laboral, al consumismo, a la educación formal y a la hegemonía de la Iglesia Católica⁴⁶.

Entre las primigenias bandas de punk nacional hallamos a Dadá, Fiskales Ad-Hok y Los Pinochet Boys. Estos conjuntos, precursores de las maquetas domésticas y de las canciones sueltas, presentaron su material en sitios capitalinos donde la libertad de expresión imperaba, como el Garaje Internacional Matucana 19, la

⁴⁶ Cooper: *Ideología*.

Galería Bucci y El Trolley. Grupos posteriores, como Los KK, Anarkía y Caos, también se embarcaron en producciones independientes, cuando el casete en Chile todavía era un soporte cotizado.

Por otro lado, una característica singular de Los Pinochet Boys fue su vinculación con exponentes vanguardistas de la época, como el dramaturgo Vicente Ruiz. Cabe recordar que musicalizaron la obra *Medea, melodrama pop*, acontecimiento inusual para la incipiente escena punk criolla.

Como intentamos ejemplificar con un sucinto estudio de caso de tres crónicas periodísticas sobre Los Pinochet Boys, el punk chileno fue descrito por un diario cercano al gobierno fáctico (*La Cuarta*) y por una revista opositora (*La Bicicleta*) como un movimiento rebelde, resentido, agresivo, cuyos participantes solían drogarse o emborracharse de noche, alterando la tranquilidad de ciertos barrios de Santiago.

En cuanto a la violencia asociada a este género, Ferreira⁴⁷ plantea:

Relacionar una cuestión de violencia a situaciones de dominación (social y política) implica observarla bajo la óptica del poder. En una sociedad con antagonismos sociales, la violencia se reviste de un carácter de clases. En ese sentido, la aprensión como la valoración de la violencia nunca son neutras⁴⁸.

La violencia, entonces, podría atribuirse a quienes se resisten al régimen, invisibilizando la que esta mismo ejerció. El rock, como expresión musical juvenil, siempre se ha vinculado a la violencia: por la sonoridad y por las letras, por la performance de los intérpretes, por el abuso de sustancias, por conocidos casos de suicidios e, incluso, por el “satanismo” de ciertas bandas, se ha establecido un imaginario donde el rock —y, en especial, expresiones como el metal, el punk, el dark wave y el grunge— ha sido estigmatizado negativamente. Como ilustra Chastagner⁴⁹:

Que hablara de amor o de revuelta, que tocara con salvajismo o suavidad, que buscara la complejidad o la evidencia, el músico de rock se posicionó ante todo en la afirmación de la ruptura y de la diferencia. Se convirtió en la imagen perfecta de la rebelión, impugnando el orden moral, social, político o simplemente estético establecido⁵⁰.

En paralelo, el rock también ha contado con una vertiente que ha gozado de mayor aceptación, como bandas o solistas de pop comercial, a quienes se les reconoce como ejemplos positivos para la juventud, puesto que sus temas, en la mayoría de los casos, apelan al amor⁵¹.

⁴⁷ Ana Rosa Ferreira: *O discurso da violência. As marcas da oralidade no jornalismo popular* (São Paulo: Cortez Editora, 2003).

⁴⁸ Ferreira: *O discurso da violência*, p. 104.

⁴⁹ Claude Chastagner: *De la cultura rock* (Buenos Aires: Paidós, 2012).

⁵⁰ Chastagner: *De la cultura rock*, p. 43.

⁵¹ Antoine Hennion: “The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song”, *Popular Music*, 3 (1983), pp. 159-193.

Al parecer, Los Pinochet Boys –nuestro caso de análisis– parecieron ser objeto de una “propaganda de agitación”⁵² a través de la construcción de un cierto estereotipo. Al respecto, Lysardo-Dias⁵³ propone:

El estereotipo funciona como un código cultural que, en el caso específico del texto periodístico, modela la representación del público lector que se ve, de alguna forma, inscrito en un discurso centrado en la construcción de lo nuevo/de la novedad. Así, establece una relación entre el sujeto-periodista y el sujeto-lector [...] El estereotipo instaure una interactividad entre tales sujetos⁵⁴.

La figura del “resentido”, quien cuestiona el orden social y político por sentirse excluido de los beneficios del mismo, permite descalificar las demandas de todos aquellos que no comulgan con la dictadura. De esta forma, tal estereotipo es útil para instaurar una falacia *ad hominem* sin que esta sea visible: no se atiende al razonamiento, sino que se atribuye a la persona que la realiza una característica que la deslegitima. En este caso, se tratan de cualidades como la sublevación y la anarquía, que son resaltadas reiteradamente en Los Pinochet Boys.

Por último, como proyecciones del estudio, creemos que sería pertinente analizar los aspectos musicales, performativos y discursivos de otros exponentes del punk chileno. Sería interesante ampliar el espectro temporal para comparar el desarrollo de este género y el tratamiento recibido por parte de la prensa antes y después de la dictadura. Resaltamos, además, la importancia de reflexionar en torno a los contextos socioculturales e históricos para comprender los fenómenos musicales. El punk, como bien sabemos, está profundamente enraizado en sus contextos de producción.

⁵² Claudio Durán: *El Mercurio. Ideología y propaganda 1954-1994. Ensayos de interpretación bi-lógica y psico-histórica* (Santiago de Chile: Ediciones Chileamérica-CESOC, 1995).

⁵³ Dylia Lysardo-Dias: “Estereótipo e representação na construção de textos jornalísticos”, en Hugo Mari, Ida Lucia Machado y Renato de Mello (org.), *Análise do discurso em perspectivas* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003), pp. 389-396.

⁵⁴ Lysardo-Dias: “Estereótipo e representação”, p. 396.

Emilio Pedro Portorrico: *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 2015). ISBN 978-987-33-8566-7, 208 pp.

¿Qué es eso a lo que llamamos *folklore*? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de una historia “social”? ¿Acaso no es evidente que toda historia debería abordar lo social? Ya desde el título Portorrico despierta interrogantes que se refuerzan al finalizar el libro. “Eso” que es llamado popularmente y a secas como *folklore* es, como bien aclara el autor desde el mismo título, *música popular argentina de raíz folklórica*. Lejos de los numerosos desvelos y debates que la definición del término *folklore* ha provocado en el ámbito musicológico argentino, la misma no parecería despertar contradicciones en el público común: parejas danzando con brazos en alto en algún acto escolar de la infancia, cuartetos vocales con guitarra y bombo, la imagen de Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa, el eco lejano de un “¡Aquí, Cosquín!” y, ya en la generaciones más jóvenes, el “revoleo” de algún poncho¹, vienen a la mente para definir lo que popularmente llamamos *folklore*². Portorrico haría bien en asumir (poniendo énfasis con una conjugación en primera persona) que la gran mayoría de los argentinos (musicólogos y no musicólogos, para quienes también está escrito este libro) compartimos un imaginario más o menos aproximado de los fenómenos a los que nos referimos cuando hablamos de *folklore*. Este género que en la primera mitad de la década de 1960 protagonizó un *boom* de popularidad es tratado en el libro en su desarrollo desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. La historia del folclore ya ha sido abordada, pero Portorrico demuestra que merece aún líneas de tinta: su trama es compleja, habría mitos por derribar y hechos que precisarían volver a pasar por la memoria y la reflexión del lector. Las inquietudes latentes al finalizar sus páginas no constituyen una falencia sino por el contrario, potenciarían el interés en el área y evidenciarían que hay mucho trabajo aún para musicólogos e historiadores.

Según Juan Pablo González, en América Latina las músicas rurales o de tradición oral entraron en el campo de la música popular mediatizada en la medida en que se incorporaron a un proceso de modernización social y se hicieron funcio-

¹ Expresiones popularizadas en el escenario por Julio Mahárbiz (Julio Márbiz) la primera (como conductor durante largo período en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín) y la segunda por la cantante Soledad Pastorutti.

² Aún con la castellanización del vocablo, su uso con la letra k continúa siendo la más común fuera del ámbito de escritura académica.



nales desde el interior de la cultura de masas³, sea a los intereses de la industria cultural, sea a los de las elites políticas dominantes de turno. Es así como el proceso de mediación sufrido por la música folclórica⁴ en nuestro país se remonta a la década de 1920, en estrecha interacción con el desarrollo de las industrias culturales: editorial, discográfica, radiodifusión, circuito de sitios de baile y diversión, teatro y espectáculos, y la naciente cinematografía⁵. Contemporáneamente, los proyectos etnomusicológicos que en esas décadas tuvieron como objetivo recopilar el cancionero popular en varias provincias del país contribuyeron entre otras cosas a afianzar cierta idea de argentinidad (apoyada por un proyecto político nacional) y aportaron a la construcción de un mapa del folclore musical argentino invisiblemente incompleto y fragmentado.

Portorrico, formado como sociólogo, deliberadamente presenta en su libro un desarrollo de la historia de la música popular argentina de raíz folclórica estableciendo permanentes conexiones con el desarrollo de la industria cultural. Realiza anclajes en los contextos sociales, políticos, económicos y culturales tanto nacionales como internacionales desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX, demostrando que el devenir de los hechos musicales a través de sus protagonistas (artistas, consumidores, difusores) está influido (cuando no, determinado) por dichos contextos. Se propone ante todo un abordaje de la historia del género no condescendiente con los relatos hegemónicos, en la misma línea revisionista en que lo hace el libro reciente de otro investigador formado por fuera del campo musicológico: el historiador Oscar Chamosa⁶.

¿Subyace un posicionamiento ideológico en las páginas reseñadas? Sí, y me permito aquí una reflexión que me pertenece: sería difícil que esto no suceda con mayor o menor transparencia pues, si hablamos de lo popular en la Argentina del siglo XX, se vuelve imperioso hablar de movimientos políticos. En este caso y aunque el autor no lo explicita, el lector podrá advertir fácilmente entre las líneas su simpatía de bandera. La ilustración de tapa podría darnos un indicio: se trata del óleo *Arrieros* (imposible no pensar con Yupanqui en que las penas son nuestras pero las vaquitas, ajenas) del artista bonaerense Enrique José de Larrañaga (1900-1956). Las obras de este pintor (reconocidas y premiadas en vida pero menoscabadas luego de su muerte) fueron rescatadas y traídas al público a través de una retrospectiva realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes hacia fines de 2013, entre las cuales se expuso *Arrieros*. El menoscabo sufrido por este artista podría deberse tanto a su público apoyo al gobierno peronista (motivo por el cual fue exonerado de sus cargos docentes en 1955), como por su estilo de representación de escenas telúricas no

³ Juan Pablo González: *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013), p. 85.

⁴ Utilizo aquí el concepto en términos generales, sin ahondar en especificidades sobre su definición.

⁵ González: *Pensar la música...*, p. 189.

⁶ Oscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

coincidente con las formas dominantes de su época. Cabría pensar que la elección de Portorrico de esta pieza de grandes dimensiones (probablemente desconocida para el público no formado en la plástica) invitaría a revisar, de la misma manera en que lo hace con la música, también la historia del arte argentino.

Quizás Portorrico desde su enunciada lateralidad del campo musicológico (él mismo se presenta como aficionado, difusor e investigador autodidacta sin pertenencia institucional) presenta un modelo para la investigación en música popular. Su minuciosidad en el relato delata muchas horas de trabajo (por no decir años) en contacto con fuentes de primera mano: diarios, revistas, registros, documentos oficiales, discografía y bibliografía específica. Revela también el contacto directo con los protagonistas mismos de la historia o con los que estuvieron muy cercanos a ellos, volcado en el libro a través de entrevistas y testimonios. Portorrico parece ser, en el buen sentido, lo que suele llamarse un ‘ratón de biblioteca’; pero evidencia además un fuerte acercamiento al género como melómano y sujeto participante de la historia que narra. Si bien su escritura se acerca al estilo, no pretende ser estrictamente académica. Se le podrían reclamar aspectos obligados de una publicación que aspira a la construcción del conocimiento científico, por ejemplo, la ausencia de una bibliografía general detallada al final del libro o la carencia de algunas citas⁷. Pero hay cualidades evidentes que, directa o indirectamente, sí contribuyen a esa construcción y que no podemos reclamarle. Son el desinterés, la perseverancia, el esfuerzo en la indagación de documentos y reunión de datos, la preocupación por argumentar, fundamentar y respaldar con hechos cada una de las ideas clave que desarrolla. Portorrico demuestra ser un apasionado de la música popular de raíz folclórica y de la historia; y escribe con la misma pasión con que investiga, poniendo todo su saber, sin mezquindad, al servicio del lector. Esto compensa sobradamente los aspectos que podrían verse como carencias académicas.

La mayor virtud del libro de Portorrico radica en exponer y relacionar, casi didácticamente, una cantidad faraónica de sucesos, nombres, datos e imágenes, logrando pintar un gran fresco social que relaciona el panorama histórico mundial con el local, involucrando en la historia de la música popular elementos tan disímiles como guerras mundiales, flujos migratorios, divisiones del trabajo, políticas de estado y desarrollo de la industria cultural. Se sirve de un diseño sumamente atractivo desde lo visual y accesible en su abordaje, consistente en segmentar la escritura en secciones poco extensas y utilizar numerosos registros visuales (fotos, reproducción de publicaciones y publicidades de época) que, presentados en buena calidad, disparan la imaginación y la curiosidad. Al atractivo de las imágenes se suma la incorporación de textos breves en columnas laterales (casi pequeños relatos paralelos, alusiones concisas a ideas desarrolladas más ampliamente en el cuerpo del libro). Estas características hacen que la edición pueda ser disfrutada desde la primera y rápida hojeada que hacemos del ejemplar cuando llega a nuestras manos.

⁷ Si bien la mayoría se encuentra a pie de página, la cantidad de datos consignados es tal que imposibilita referenciarlos en su totalidad.

La escritura es en general simple y los contenidos están respaldados por abundante documentación y bibliografía, mayoritariamente citada en pie de página. La estructura del libro se divide en dos grandes partes, cada una a su vez con particiones más pequeñas. Se advierten entre diferentes secciones algunas reiteraciones de información que podrían responder al interés del autor en reforzar ciertas ideas. En sus últimas páginas incluye además un índice onomástico de utilidad para el usuario. Mientras que la primera mitad del libro corresponde a un desarrollo cronológico de los hechos (bastante logrado a pesar del complejo entramado), en la segunda parte los títulos se ordenan de acuerdo a temáticas específicas (por ejemplo: guitarra y guitarristas; sellos editoriales y discográficos; la relación del *folklore* con el cine, el rock, la censura, etc.). Aquí el acotado espacio físico permite, para ciertas secciones, solo copiosas enumeraciones o un desarrollo exiguo de aspectos que podrían ser tan interesantes como extensos. Es una lástima que el libro no pueda (aunque quiera) agotar la larga lista de asuntos que se propone. Pero el compendio de información reunida es completo y constituye para muchos temas un trabajo sin antecedentes, lo que realza su valor como punto de partida y base de abordajes más profundos. En todo caso, pone en evidencia que hacen falta más publicaciones y que la investigación acerca de la música popular argentina de raíz folclórica constituye un campo inmenso y aún inexplorado donde los objetos de estudio están lejanos a agotarse.

¿Para qué tipo de público está dirigido este libro? El perfil del lector es abarcador, tan amplio y popular como la música a la que se refiere. El atractivo formato y la escritura accesible de los que ya hablamos, así como la tarea de difusión que el propio Portorrico ha hecho de la publicación⁸ demuestran que su propósito es acercarla a la mayor cantidad de lectores posibles. Es un libro para tener a mano y consultar, curiosar, perderse en su laberinto de imágenes: siempre habrá algo nuevo que descubrir. Es un libro para prestar y regalar, porque de seguro quien alguna vez haya disfrutado de tararear una zamba, encontrará interés en sus páginas. En el ámbito musicológico el libro despertará sin duda inquietudes, abrirá interrogantes que podrían iniciar otros caminos de investigación. Porque el ovillo de la música popular de raíz folclórica es lo suficientemente grande como para que Portorrico solo pueda mostrarnos una pequeña punta, y tentarnos a seguir desovillando, desenredando y creando nuevos tejidos con su historia.

Angélica Adorni

⁸ Durante 2016 hizo presentaciones en Capital Federal, Gran Buenos Aires, San Luis y Mendoza. Existe además una página en *facebook* para la publicación.

Pablo Fessel: *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015). ISMN 979-0-9016798-2-5, 200 pp.

Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini plasma el ordenamiento y clasificación de 337 partituras, desde esbozos y borradores hasta obras acabadas contenidas o fuera de catálogo, compuestas entre 1955 y 2008. Como corpus, constituye un segmento de los casi tres mil documentos que constituyen el Fondo, originado en el archivo personal del compositor, que sus hijas donaron a la Biblioteca Nacional luego de la muerte de Gerardo Gandini en 2013. El Fondo contiene –además de los manuscritos inventariados en esta publicación– escritos, correspondencia, documentación personal, grabaciones editas e inéditas, programas de concierto, recortes periodísticos, iconografía, así como partituras, discos y libros de su colección, y se encuentra en el Repositorio Juan Carlos Paz de la División Audioteca y Mediateca de la citada biblioteca.

En el mes de julio de ese mismo año 2013, Pablo Fessel asumió la tarea de revisar y proponer una dinámica de trabajo para la clasificación e inventario de los documentos⁹. Como un conocedor profundo del pensamiento estético de Gandini, estudioso de su obra y familiarizado con su persona, Fessel combina el análisis y la experiencia compartida con el compositor como formas de lectura de una producción tan dialógica como íntima, y tan personal como apropiada. Para el estudio de estos materiales, Fessel se sirve, como un arqueólogo, del método de reconstrucción que opera en dos momentos. En el nivel físico de los documentos, decide, en primera instancia, conservar el desorden preciso que traían al momento de ingresar a la Biblioteca. Pero para descubrir la identidad de materiales no identificados requiere pericia genealógica. En su búsqueda de correspondencias observa tintas, trazos y hasta la nacionalidad de los papeles pentagramados. A partir de esos papeles de música, “testigo[s] y depositario[s] de alternativas, vacilaciones, posibilidades abandonadas, de las imperfecciones y vaguedades con las cuales la notación alcanza a representar una imagen sonora” (p. 11), Fessel busca reconstruir el proceso de composición con el que restituir los nexos que puedan hacer frente a la dispersión. Un proceso de composición que, en Gandini, surge, avanza y se reescribe a través de la intertextualidad, la metáfora de la relectura, las relaciones que dan lugar a series, la reelaboración y transfiguración de materiales apropiados; todas técnicas que los manuscritos revelan (y ocultan) en su aspecto más artesanal y concreto, y cuya identificación constituye uno de los aportes más ricos de este *Inventario*.

El libro presenta tres secciones principales: un estudio preliminar que expone los criterios adoptados para el ordenamiento y la clasificación de los manuscritos, la índole de la información recogida en cada asiento y las codificaciones empleadas (pp. 11-17); el inventario propiamente dicho ilustrado con reproducciones pequeñas

⁹ Pablo Fessel: “Gerardo Gandini, el archivo de un compositor”, revista digital *Estado Crítico* 5 (12-2015), pp. 13-17. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-5> [Última consulta: 31-05-2017].



(pp. 23-144); y un apartado con veintinueve láminas reproducidas a color en página completa. Al final se repone el índice de títulos contenidos en la publicación por orden alfabético; el registro de manuscritos por número de inventario; y, como último apéndice documental, el cuadro de clasificación del Fondo Gerardo Gandini completo.

La publicación presenta una edición de lujo. El papel ilustración reproduce fragmentos de manuscritos con los ojos de quien ve las diferencias en el papel, las tintas, resaltadores y marcas de agua; las manchas, los dobleces y las decoloraciones. La sección final dedicada a “Láminas” hace de *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* un objeto para la contemplación de un universo poético contenido y potencialmente expandible.

El “Estudio Preliminar” resulta elocuente en los detalles respecto de la toma de decisiones que implicó el trabajo técnico de realización de este inventario. El punto de partida para la “Identificación y ordenamiento de las partituras” ha requerido de un cotejo entre trece catálogos o listados parciales previos, cuyo cruce permitió identificar 123 obras catalogadas dentro de la producción compositiva de Gerardo Gandini, de las cuales 114 están representadas con partituras en el Fondo. Asimismo, el Fondo desborda los límites de la catalogación con una variedad de manuscritos que dieron lugar a seis categorías para su ordenamiento: 1) obras propias (catalogadas, no catalogadas); música incidental y obras inconclusas; 2) orquestaciones y arreglos de música popular; 3) fragmentos autógrafos no identificados; 4) estudios; 5) transcripciones de obras de otros compositores; y 6) manuscritos de otros compositores.

Con relación a la “Datación” se observa que esta información es excepcional en el caso de los esbozos o borradores pero prácticamente infaltable en las copias limpias, lo que redundaba en un índice para la consideración del manuscrito como texto o pretexto de una serie genética.

La “Clasificación genética de los manuscritos” musicales de Gandini, en tanto manifestación de diferentes estadios en el proceso compositivo, fue realizada a partir de una tipología *ad hoc*, basada en cinco categorías que contemplan desde las primeras instancias del proceso compositivo –en muchos casos formulaciones verbales– hasta el máximo grado de fijación del texto musical. Ellas son: 1) Plan, 2) Esbozo, 3) Borrador, 4) Copia limpia, 5) Transparencia. A estas se agrega la clasificación de “copia limpia con revisiones” por la persistente intervención de Gandini en sus obras, incluso una vez editadas. El inventario también incluye una diversidad de documentos que, sin ser manuscritos en sentido estricto, reproducen este corpus. Es el caso de ediciones comerciales de reproducciones facsimilares, ediciones de alquiler, copias heliográficas y fotocopias.

Otro de los criterios considera todo lo referido a las “Revisiones e inscripciones” en las obras y contempla la descripción de testados o agregados del texto musical, estadios sucesivos de revisión textual, marcas de interpretación, tipos de tinta, o anotaciones personales y de la vida doméstica caracterizadas en el inventario como “agenda”.

Los últimos apartados de este estudio preliminar se dedican a explicar el modo como está codificada toda la información mencionada en los registros del inventario, con el propósito de posibilitar una lectura cualitativa y comprensiva de los datos. Se detalla el orden de los registros, los campos de información reproducidos, la estructura del número de inventario, la disposición interna de los documentos, así como signaturas y abreviaturas empleadas.

Es importante y necesario mencionar que la elaboración del proyecto de trabajo en torno al archivo de Gerardo Gandini a cargo de Pablo Fessel contó con el desempeño de un equipo de realización y producción que acompañó su desenvolvimiento y concreción en esta publicación, entre otras actividades. Son ellos: Fara Korsunsky en la asistencia; Estela Escalada, Alicia López y María Eugenia Pérez en la gestión de digitalización y catalogación del material. La digitalización de imágenes estuvo a cargo de Gastón Míguez y Javier Visassolo, y la digitalización de audio fue trabajo de Gustavo Suárez y Gustavo Cauca. En el diseño Notburga Véronique Pestoni; Joana Carrasco en la Coordinación de Música y Laura Romero a cargo de la corrección. A todos ellos, un profundo reconocimiento por este trabajo que nos acerca a los papeles testigos y depositarios de una trayectoria compositiva completa; que invita a recorrer las idas y vueltas de un camino replegado sobre sí mismo y desplegado en diálogo con la cultura; que permite apreciar la dimensión de una obra musical que late y significa.

Romina Dezillio

Luca Chiantore, Áurea Domínguez Moreno y Silvia Martínez García: *Escribir sobre música* (Barcelona: Musikeon Books, 2016). ISBN 978-84-945117-0-7, 221 pp.

La circulación del conocimiento, y particularmente del conocimiento científico, tiene en la actualidad una característica insoslayable: el idioma inglés. Sea cual fuere la lengua propia de quien escriba, su *estilo de escritura* estará permeado por problemas y soluciones (luego transformadas en normativas), diseñadas para la comunicación en inglés: podemos optar por las normas APA¹⁰, Chicago¹¹, o MLA¹², pero... cuando las vaquitas son ajenas, siempre hay algo de pena. Sin duda la veremos agrandarse si, además de escribir en español, pretendemos escribir sobre música.

¹⁰ American Psychological Association: *Publication Manual of the American Psychological Association*. (6th ed.) (Washington: American Psychological Association, 2010).

¹¹ The University of Chicago: *The Chicago Manual of Style* (16th. ed.) (Londres: Chicago University Press, 2010).

¹² Modern Language Association of America: *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (7th. ed.) (USA: Modern Language Association of America, 2009).



De esta realidad da cuenta el prólogo de *Escribir sobre música*. “Buscar caminos que no impliquen renunciar a las especificidades de nuestra lengua, y se hagan eco de las múltiples tradiciones que han conformado la vida musical de España y Latinoamérica”¹³: esta es la tarea a la que se abocan, en este libro, Chiantore, Domínguez Moreno y García.

Como se afirma en la contratapa, se trata de “un manual de estilo, sin precedentes en lengua española”, al que los autores buscan situar en paralelo con una extensa tradición de manuales (en inglés la inmensa mayoría)¹⁴, destinados específicamente a problemáticas propias de las necesidades y especificidades del discurso musicológico.

Su contenido, exceptuando el “Prólogo” y el “Índice alfabético de nombres y materias” (nueve páginas) que cierra la publicación, está dividido en tres grandes secciones: “La escritura como comunicación” (cincuenta y nueve páginas), “Normas ortotipográficas del vocabulario técnico musical” (cuarenta y cinco páginas), y “Bibliografía y Referencias documentales” (ochenta y nueve páginas).

En la primera sección los autores problematizan la escritura, entendida como “forma de compartir información”, y la transitada dicotomía “investigación vs. divulgación” (con todo aquello que hoy encontramos desdibujando sus fronteras). Indagan en los múltiples *niveles, variantes y registros* lingüísticos y su adecuación a diferentes contextos. Incluyen distinciones, descripciones y explicaciones sobre diferentes tipos de trabajos académicos y, posteriormente, pautas y estándares de edición y corrección. Esto último representa un aporte interesante y superador: no solo se trata de escribir, sino también de ser leídos, y muchas cosas ocurren entre ambos extremos. Quienes carecen de experiencia, encontrarán en esta sección un detallado resumen de puntos clave.

Hasta aquí, el libro parece efectivamente destinado a abarcar la totalidad del heterogéneo universo que son los escritos sobre música. De aquí en más, exceptuando secciones o fragmentos destinados a cuestiones propias del uso del español, la orientación es hacia los escritos sobre música de tipo académico¹⁵.

¹³ Luca Chiantore, Áurea Domínguez Moreno y Silvia Martínez García: *Escribir sobre música* (Barcelona: Musikeon Books, 2016), p. 5.

¹⁴ Cfr. Phillip Crabtree y Donald H. Foster: *Sourcebook for research in music* (USA: Indiana University Press, 2005), p. 287. Véanse también James R. Cowdery (ed.): *How to write about music. The RILM manual of style* (2da. ed.) (New York: Repertoire International de Litterature Musicale, 2006); D. Kern Holoman: *Writing about music: a style sheet* (3ra ed.) (Oakland, California: University of California Press, 2014); Hervert Trevor: *Music in words: a guide to researching and writing about music* (New York: Oxford University Press, 2009).

¹⁵ Por ejemplo: la sección “1.10 En busca de un lenguaje no sexista” propone la utilización de recursos tales como el reemplazo de los morfemas de género por una equis, o el uso conjunto de formas femeninas y masculinas para referirse a grupos mixtos (este uso es denominado “duplicación”, aunque desde la perspectiva género-sensitiva suele entenderse que, al ser cosas distintas, no se trata de tal). Enmarcadas en un contexto científico, opciones similares, tales como el uso de “el/la”, son explícitamente rechazadas por Cowdery: *How to write...*, p. 2 y Trevor: *Music in words...*, pp. 116-117.

Contando con una extensa lista de fuentes de consulta y contrastación¹⁶, los autores explicitan su predilección por las normas y lineamientos propuestos por la Universidad de Chicago¹⁷ y su más conocido resumen¹⁸, los que funcionan a modo de “inspiración” (general, y en sus dos variantes: “Notas-Bibliografía”, y “Autor-Fecha”). Sin embargo, para la mención y referencia de grabaciones y medios audio-visuales, prefieren el modelo de la British Universities Film & Video Council (BUFVC), entendiéndolo que este ofrece “un buen punto de partida para abordar un área muy necesitada de criterios generales, capaces de adaptarse al continuo cambio de formatos y soportes”, que manuales como el de la Universidad de Chicago no proveerían adecuadamente¹⁹.

Lo propio de lo musical se encuentra, además de en su sección específica, fuertemente presente en los ejemplos de cada problemática planteada: todos son casos relacionados con lo musical, existentes y fácilmente verificables en su gran mayoría. La heterogeneidad de sus orígenes y temáticas da cuenta de un exhaustivo trabajo de búsqueda y recopilación.

Estos ejemplos resultan indispensables a la hora de comprender los sistemas presentados, dado que muchas de las normas utilizadas en ellos no son explicitadas²⁰, son de difícil generalización²¹, y eventualmente contienen múltiples excepciones u opciones que las transforman en sugerencias asistemáticas²².

Lamentablemente, los ejemplos no son ajenos a las fallas graves de corrección que han quedado plasmadas en esta primera edición. La gramática, ortografía, y ortografía tipográfica son frecuentemente violentadas²³.

¹⁶ cfr. Chiantore, Domínguez Moreno y Martínez García: *Escribir sobre música...*, p. 6.

¹⁷ The University of Chicago: *The Chicago manual...*

¹⁸ Kate L. Turabian: *A manual for writers of term papers, theses, and dissertations* (8va. ed.). (Londres: Chicago University Press, 2013).

¹⁹ Chiantore, Domínguez Moreno y Martínez García: *Escribir sobre música...*, pp. 6-7. Si bien es cierto que existen casos que pueden generar dudas haciendo uso de las normas Chicago o APA, en el marco de los ejemplos planteados en el libro, no he podido encontrar casos irresolubles o que requieran de normas adicionales.

²⁰ vg. Para la citación de artículos aparecidos en publicaciones periódicas, la supresión del “En” previo a la publicación en la que se encuentra el escrito de referencia no es explicitada, sino que se infiere a través de los ejemplos.

²¹ vg. Los autores no prescriben una norma orto-tipográfica generalizadora sobre el uso de las itálicas, corchetes o paréntesis (como sí lo hace, por ejemplo, el manual de la APA). No he podido inferir una norma implícita a través de los modelos y ejemplos planteados.

²² vg. Para la referencia de álbumes, los autores sostienen que “hay que valorar las ventajas de unas referencias que prioricen el título del documento sobre cualquiera de las personas que hayan contribuido directa o indirectamente a ella” [*sic*] (p. 197). Esta máxima lleva a que el formato de citación comience con el título del documento, en itálica. Sin embargo, “si se quiere evidenciar el nombre del autor [...] éste puede considerarse como parte del título” (p. 199) y posteriormente “para preservar el orden alfabético, es posible invertir el nombre y el apellido del autor” (p. 199).

²³ En el transcurso de una lectura no orientada hacia la corrección, sino hacia la elaboración de esta reseña, he detectado más de veinte errores, sin tener en cuenta aquellos referidos a consistencia

En una problemática que no es necesariamente ajena a muchos de sus paralelos en inglés, la sección dedicada al dispositivo musicológico específico por excelencia, el “ejemplo musical”, es extremadamente breve y, exceptuando la recomendación de incluir o no el número de compás en el epígrafe o leyenda, y su ubicación por encima o debajo del fragmento, carece de especificidad, pudiendo tratarse como cualquier otro tipo de imagen. Esta última es la misma y única recomendación que efectúa la Universidad de Chicago²⁴, que remite inmediatamente a autores y editores que requieran guías con mayores detalles sobre lo musical²⁵ a la publicación de Holoman²⁶. Su *Writing about Music: A Style Sheet*, es el primer texto entre los mencionados por los autores como modelos de “rigor y precisión” con los que proponen alinear su propuesta.

Resulta difícil pensar en ese “rigor y precisión” al notar problemas de consistencia interna²⁷, que van de la mano con el uso constante de formulaciones como “preferimos”, “es preferible”, o “desde Musikeon sugerimos”, sin justificación ni referencia o con una justificación cuando menos incompleta y sin un aval que exceda la propia opinión. Es de destacar que los autores reconocen esta situación en lo referido al plano lingüístico: mencionando al manual de estilo de Sousa como principal fuente²⁸, sostienen que “no faltan, sin embargo, algunas importantes diferencias con respecto a los criterios que hallamos en esta y otras publicaciones sobre el tema, del mismo modo en que nuestras sugerencias se alejan a veces de las normas seguidas por editoriales y musicólogos de referencia”²⁹. Lo mismo ocurre con las normas de la RAE. Este posicionamiento sobre el uso correcto del español, explícitamente al margen de normas y antecedentes, hace dificultosa la tarea de determinar el grado de pericia de los autores, a la vez que legitima las dudas que el lector pueda tener al respecto³⁰. Cabe preguntarse, en el mismo sentido, qué motivó a los autores a desconocer como antecedentes las traducciones autorizadas al espa-

interna, que podrían ser fruto de una interpretación incorrecta. Por ejemplo: “No obstante, existen muchas palabras que, en cuartos [sic] contextos, son de uso común sin que aparezcan en el diccionario de la Real Academia las haya todavía en su diccionario...” [sic] (p. 64).

²⁴ The University of Chicago: *Chicago Manual of Style*..., p. 115.

²⁵ *Ibidem*, p. 369 y p. 459.

²⁶ Holoman: *Writing about Music*...

²⁷ Por ejemplo, el modelo propuesto para los capítulos de libros (“8.4.1 Citar capítulos”, p. 180) no es respetado en los ejemplos propuestos.

²⁸ José Martínez de Sousa: *Manual de estilo de la lengua española. Segunda edición revisada y ampliada* (España: Trea, 2001).

²⁹ Chiantore, Domínguez Moreno y Martínez García: *Escribir sobre música*..., p. 7.

³⁰ vg. En el apartado “4.2.2 Títulos genéricos y problemas ortográficos” (p. 88) se tratan problemas relativos al uso y escritura de *extranjerismos*, sin hacer mención a la existencia de esta categoría (categoría que implica, ciertamente, una de las “especificidades de nuestra lengua” a cuya utilización loablemente se nos insta a no renunciar). El apartado siguiente, “4.2.3 El caso del vocablo *Lied*”, da a entender al lector que “*lied*” es un caso único y concluye sosteniendo: “desde Musikeon sugerimos considerar como nombres genéricos tanto el singular (*lied*) como el plural (*lieder*), al haber entrado así en el uso común” (p. 89). El hecho de que *Lied* sea un *extranjerismo crudo* permanece ausente.

Hernán Gabriel Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2014). ISBN: 978-950-9726-13-0, 288 pp. y DVD.

Esta publicación se originó en la intención de un grupo de investigadores del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INMCV) de consumir y preservar entrevistas a compositores. Doce de las diecinueve que se presentan en este volumen fueron realizadas, por dichos miembros del Instituto, entre el 17 y 24 de junio de 2011 en el marco del *Festival Internacional La Música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*³⁷, en ocasión del cincuentenario de la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). De todos los exbecarios que fueron invitados a participar del evento se priorizó el intercambio con los extranjeros y con los argentinos residentes en el exterior, en virtud de la oportunidad que representó su visita a Buenos Aires. Este primer grupo está compuesto por: Coriún Aharonián (Uruguay), Jorge Antunes (Brasil), Rafael Aponte-Ledeé (Puerto Rico), Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Gabriel Brnčić (Chile), Alcides Lanza (Argentina), Miguel Letelier Valdés (Chile), Mesías Manguashca (Ecuador), Joaquín Orellana (Guatemala), Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguay), Jorge Sarmientos (Guatemala) y Alberto Villalpando (Bolivia). Otras siete entrevistas, que junto con las anteriores componen la columna vertebral del volumen, fueron realizadas por Hernán Gabriel Vázquez entre marzo de 2012 y febrero de 2013 a partir de un proyecto de investigación radicado en el INMCV cuyo objetivo es “confeccionar un Archivo Oral de compositores latinoamericanos” (p. 10). En este caso los entrevistados –todos argentinos con una única excepción– fueron: Luis Arias, Mariano Etkin, Armando Krieger, Eduardo Kusnir, Ariel Martínez (Uruguay), Miguel Ángel Rondano y Luis María Serra³⁸.

Hernán Vázquez no solo se encargó de la transcripción de todas las conversaciones sino también de la edición del libro. Este proceso, descrito en la Introducción, involucró, en una primera etapa, la tarea de adaptar los textos para, principalmente, despojarlos de algunos rastros de oralidad. Luego, se inició un intercambio con los compositores para que éstos autorizaran la publicación de las transcripciones, lo que ocasionalmente derivó en modificaciones sustanciales. Por lo tanto, puede inferirse que en la mayoría de los casos los escritos que llegan al

³⁷ Esta actividad, subvencionada por el Estado Nacional, que consistió en varias conferencias y conciertos, estuvo acompañada de una publicación del mismo nombre: José Luis Castiñeira de Dios (dir.): *Festival Internacional La Música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011).

³⁸ Lamentablemente, desde la fecha en que tuvieron lugar los primeros encuentros con los exbecarios, fallecieron Jorge Sarmientos (19/2/1931 - 26/9/2012); Mariano Etkin (5/11/1943 - 25/5/2016); Miguel Letelier Valdés (29/9/1939 - 3/12/2016) y, durante la redacción de esta reseña, Graciela Paraskevaídis (1/4/1940 - 21/2/2017). Escapa ampliamente a las posibilidades de este trabajo brindar el homenaje correspondiente a tamañas personalidades.



lector representan adecuadamente las opiniones e intenciones de los actores, no obstante, “los registros audiovisuales originales están resguardados en el Archivo del INMCV para aquel investigador que los desee consultar” (p. 11).

A su vez, el autor incorporó un breve apartado —que incluye varias secciones y subsecciones— en el cual propone una aproximación panorámica, aportando gran cantidad de datos concretos, al Instituto Torcuato Di Tella, sus tres Centros de Arte y, en particular, al CLAEM. Resulta interesante destacar que para esta tarea, orientada hacia la historiografía, se hace hincapié en presentar y relacionar aspectos ideológico-políticos, económicos y culturales entre sí y con cuestiones más próximas al quehacer musicológico. Como ejemplo de estas últimas se abordan: la génesis del Centro, su funcionamiento en relación con el otorgamiento de becas y sus beneficiarios, y algunas particularidades de las producciones de los becarios. En cuanto a estas, Vázquez profundiza en características tanto estéticas como técnicas y, especialmente, en la importancia que tuvo el Laboratorio de Música Electrónica. Posteriormente, aplica herramientas asociadas a la teoría de la recepción para dar cuenta de cómo las visiones negativas sobre las actividades que se desarrollaban en la “sede de calle Florida 938” influyeron en el cierre de los Centros de Arte. Para finalizar, el autor expone una reflexión en la cual elabora algunos juicios, considerando las trayectorias de los protagonistas y sus contextos, sobre la importancia, el impacto y la vigencia del CLAEM³⁹.

Como puede verse en el título de esta reseña, la publicación está acompañada por un disco en formato DVD. Este contiene, además de los Créditos de producción, breves fragmentos audiovisuales de cada una de las entrevistas y una obra musical de cada uno de los compositores, con las excepciones de las de Ariel Martínez y Graciela Paraskevaídis. De las diecisiete que se presentan, tres son electroacústicas, una es mixta y las otras trece de cámara. Las tres primeras piezas fueron reproducidas, mientras que las restantes se ejecutaron —y grabaron en vivo— durante el Festival previamente citado. Si bien varias de ellas no pertenecen a los bienios en los cuales cada entrevistado se desempeñó como becario, es oportuno mencionar que estos géneros fueron los más habitualmente abordados. Cada obra presenta un comentario redactado por el autor que, en algunos casos, contiene detalles sobre los intérpretes y la grabación. Éstos están, a su vez, reunidos en un apartado ubicado hacia el final del libro. En relación con lo antedicho, una mejor calidad de audio y video, así como de la interfaz que permite operarlos, hubiera resultado muy beneficiosa. En síntesis, este repertorio se muestra como una aproximación general a las músicas que se gestaron en “el Di Tella”.

Para ahondar críticamente en las conversaciones que dan nombre a este libro, resultó conveniente disociar las preguntas formuladas de las respuestas brindadas. Este plan de lectura permitió, por un lado, encontrar ciertas recurrencias en las

³⁹ Vale aclarar que Hernán Gabriel Vázquez ha desarrollado gran parte de su labor de investigación sobre músicas de la segunda mitad del siglo XX relacionadas con el CLAEM, a las cuales ha dedicado su tesis de Maestría y su proyecto de tesis doctoral.

propuestas de los investigadores, más allá de las esperables divergencias que surgieron en cada caso particular y, por el otro, brindó una herramienta valiosa para deconstruir y contextualizar los discursos de los actores. No obstante, por momentos los diálogos toman un rumbo que no puede ser unívocamente adjudicado a las intenciones pretéritas de los intervinientes. Con respecto a lo primero, algunas de las constantes más significativas, sin perder de vista que el tópico central es el CLAEM, se orientaron hacia la formación inicial y producción de los protagonistas, cuáles fueron los docentes que más los influyeron durante su paso por la Institución, rasgos específicos de sus poéticas y búsquedas estético-técnicas, y sus lecturas sobre la creación musical actual en Latinoamérica y/o sus países de origen. En relación con los enunciados de los exbecarios se observa una frondosidad extremadamente variada, lo cual torna muy complejo un análisis exhaustivo a la vez que hace de este libro una fuente valiosísima para su estudio desde la disciplina que nos ocupa.

Debido al alcance de este artículo, nos limitamos a resaltar ciertas asiduidades y a proponer algunas breves reflexiones. En primer lugar, una de las cuestiones más significativas, en parte por la potencial amplitud de lecturas que propicia, es la carga ideológico-política que impregna, con distinto grado de profundidad, diferentes secciones de la amplia mayoría de los discursos. En esta línea señalamos, a modo de ejemplo, la relevancia otorgada por los protagonistas a los orígenes del financiamiento de las becas en particular y de “el Di Tella” en general, las referencias a dictaduras cívico-militares que se produjeron en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX, y la utilización de la figura de Ernesto “Che” Guevara como material poético. Por otro lado y como es esperable –debido a la herramienta metodológica que utilizaron los investigadores– los testimonios de los compositores son ricos en anécdotas que, principalmente, se enfocan en relaciones interpersonales. Al respecto, cumple un rol fundamental la edad de los exbecarios y la distancia temporal que los separa de su paso por el Centro. Estos relatos, más allá de la sensación de ingenuidad que pueden generar, son muy interesantes debido a que aportan material sensible sobre diversas temáticas y, a su vez, permiten aproximarse al establecimiento de algunas de las relaciones de poder que moldearon el funcionamiento de la Institución.

Otro rasgo particular, que se relaciona con una de las preguntas que se destacó más arriba, es la aparición reiterada, en casi todas las charlas, de la figura de Gerardo Gandini. Esta multifacética personalidad es tratada como docente creativo y motivador en algunos casos, como amigo o compañero en otros e inclusive como espina dorsal del CLAEM. Asimismo, es importante subrayar que, en función del bienio en el que cada entrevistado fue becado, se repiten referencias a varios músicos de renombre internacional que dictaron clases/cursos/seminarios durante sus visitas a Buenos Aires gracias a las gestiones del director del Centro, Alberto Ginastera⁴⁰. Los más mencionados son, entre otros, Luigi Nono, Luigi Da-

⁴⁰ Llama la atención que la mayoría de ellos fueron de origen italiano.

Ilapiccola, Iannis Xenakis, y Olivier Messiaen. Por último, resultan relevantes los comentarios, casi exclusivos de los protagonistas argentinos, acerca de los diversos grupos que se crearon desde finales de la década del cincuenta. En un extremo podemos situar la Agrupación Euphonía –luego denominada Música Viva– fundada por Gandini, Lanza, Krieger y Etkin en 1957. En el otro, está el Grupo de Experimentación Musical (GEM) de 1969 que consistió en un proyecto institucional del Centro a cargo de Gandini y estuvo integrado, principalmente, por los becarios de la última cohorte. Estos colectivos sirvieron, esencialmente, como espacios privilegiados para la difusión de las creaciones de sus integrantes y, en menor medida, para la práctica de la improvisación. Además, debido a que los compositores se desempeñaban como intérpretes –en el caso del GEM esto tuvo fuerte vinculación con factores económicos–, posibilitaron la exploración de lo que posteriormente se conoció como técnicas extendidas y, en algunos casos, condicionaron significativamente la producción de sus participantes. Estas últimas líneas permiten aseverar que el desarrollo y funcionamiento de estas agrupaciones influyó, de alguna manera, en parte de la creación surgida del CLAEM.

Para concluir este trabajo, resulta pertinente dejar planteadas dos problemáticas que se desprenden de una lectura crítica. La primera se deriva del hecho de que la única mujer interpelada expone en primer plano, y es la única vez que esto ocurre, el desequilibrio que existió en el Centro en relación con el género de los becarios. La segunda es la supuesta diferencia, aunque frecuentemente señalada y refrendada, en la calidad de la formación que poseían los protagonistas al momento de su ingreso a la Institución. Mientras que algunos, en su mayor parte argentinos, sostienen que manejaban las técnicas compositivas que ellos mismos denominan como vanguardistas, otros señalan que no conocían casi nada de las producciones que se gestaron en Europa y Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo xx. En definitiva, y como valoración holística, recalamos la utilidad y el interés de esta publicación. Una de sus mayores virtudes consiste en que presenta una gran diversidad de elementos. Además de los analizados previamente, destacamos la incorporación de sucintas biografías de los entrevistados, también a cargo del autor, y de una sección bibliográfica. Las primeras brindan información necesaria para ubicar y contextualizar el paso de los protagonistas por “el Di Tella” y, la segunda, permite al lector conocer materiales relacionados producidos desde diversas disciplinas. En este sentido, es de lamentar que el libro no posea un índice onomástico, el cual hubiera resultado muy provechoso. Otra característica destacable es que todas las entrevistas incluyen notas al pie en las que Vázquez proporciona información ampliatoria o aclaratoria y, en algunos casos, hasta rectifica algunos datos. En definitiva, este libro se constituye como una referencia obligada para abordar el estudio de diversos campos relacionados con algunas de las músicas argentinas, y en menor medida latinoamericanas, de la segunda mitad del siglo pasado.

Pablo Ernesto Jaureguiberry