

La música de proyección folklórica argentina:

desde la prehistoria hasta el "boom" del folklore

HACIA EL RESCATE DE LO PROPIO

Juan B. Ambrosetti,
considerado el "padre" del
folklore argentino.

por Ariel Gravano

Habíamos llegado en nuestro recorrido a través de la historia de la música de raíz folklórica nacional hasta los finales del siglo pasado.

Se anunciaba en esos momentos el surgimiento, paulatino pero firme, de una nueva especie musical con desarrollo en los suburbios de la ex-Gran Aldea: el tango argentino.



SURGE EL TANGO

Herederos del tango español —con sus raíces hispano-árabes— se introduce (vía Cádiz-La Habana-Buenos Aires) como suma de elementos rítmicos afroamericanos y afroantillanos y recién se configura como especie al asentarse en el estrato oriental, estrechamente ligado a la antecesora milonga bonaerense. Esta es la época del tango anónimo, clandestino y naciente, rey del suburbio; tímidamente comienza a diferenciarse en sus primeros baluceos de las milongas y estilos propios de los payadores. A su vera aparece un nuevo personaje que lo dimensiona poco a poco como expresión popular: el compadrito. Pero el público potencial del tango será el gaucho expulsado del campo o el ex-soldado de la guerra del Paraguay. La federalización de Buenos Aires y la construcción del nuevo

puerto cambian el rostro de la ex gran aldea. El barrio rico del sur se desprestigia con el inmigrante europeo y nativo y se 'corre' hacia el norte.

Tríos de flauta, guitarra y 'mandolín' sonarán en los suburbios al ritmo de valsos, mazurcas, chotis y, en forma creciente, del tango, cada vez más popular. Los músicos serán, hasta fin del siglo, mayormente gente de color, los célebres 'pardos', autores e intérpretes de los primeros tangos. El tema sexual-sentimental será el predominante.

Podemos afirmar que en esta primera época del tango tenemos un ejemplo típico de desarrollo espontáneo de un bien folklórico subterráneo, ignorado y despreciado por la 'cultura' establecida; transmitido empírica y tradicionalmente; anónimamente conservado en la memoria del pueblo, apropiado por éste y mantenido en vigencia en forma reivindicativa y dinámica.

En 1900 ya está afianzado en la masa suburbana. Poco a poco, hasta los 'niños', locos, traviosos, de las rancias familias lo empiezan a tomar para su divertimento (clandestino, vergonzante, claro está). Por un lado se lo

desprecia, pero por el otro se lo cultiva por snobismo. Por fin, en 1913 llega a Europa y se expande desde París al mundo. Siempre con el carácter de moda. Recibe la excomunión del Papa como una bendición redimidora de su origen. Pero, pitucos aparte, bueno

es consignar que ya en este tiempo hay algo que diferenciará notablemente a esta especie de sus iguales folklóricas: la necesidad creciente del 'saber música' que se va a dar como una constante en los músicos 'tangueros'.(1)

En forma coincidente con la finalización de la centuria verificamos —en lo que a nuestro asunto concierne— un fenómeno nuevo en el ámbito de las inquietudes por la cultura musical de nuestro país. Nos referimos a la aparición de los primeros trabajos de recolección del material folklórico, al calor del afianzamiento de disciplinas conexas con el Folklore como la Arqueología y la Antropología.

En lo que hace a nuestro tema, el contradictorio avatar de los impulsos románticos —con su correlato positivista— se exteriorizará, como es lógico, en la cultura, adquiriendo los matices propios de las dos vertientes que en el futuro confluirán hacia el mismo caudal, con la meandrosa trayectoria de un desarrollo desperejo en relación al sosten económico-social adecuado.

El encuadre de dichas corrientes de pensamiento en la situación nacional trastocará todo intento de traslado mecánico del modelo europeo. Sin embargo, en lo referente al fruto dejado por el romanticismo en su aspecto literario, cabe reivindicar el hecho afirmativo del surgimiento en el país de las primeras inquietudes por rescatar del olvido letrado el anónimo acontecer cultural del pueblo, su folklore, esta es la primera vertiente a la que nos referíamos: la instauración, dentro del panorama de nuestras ciencias, de la disciplina que ya en Europa había sentado sus reales a partir del proceso de concientización realizado por los anticuarios recolectores de la cultura popular: el Folklore, con carta de ciudadanía científica desde mediados de siglo.

En forma paralela, empero, a este renacimiento americano, reinará a lo largo de todos estos años un abierto desprecio 'superior' hacia las manifestaciones culturales populares. Es la época del gran desprecio; de lo que Yupanqui llamará luego 'gran silencio'.

Y la paradoja reside en que los intentos rescatadores y proyectores surgirán precisamente de los sectores medios intelectuales de la sociedad argentina, como otra manifestación coincidente —aún en un plano de puro diletantismo— con el proceso real de un paulatino autoreconocimiento del pueblo como hacedor de su destino objetivo.

La otra vertiente es la de la proyección folklórica, que se ubicará dentro de este proceso general como verificación del crecimiento de estas capas medias intelectuales, naturales aliadas de la tarea espontánea y conciente de la clase trabajadora.

En torno a estos lineamientos se forjarán los inquietos espíritus de no pocos heroicos hombres de nuestra cultura: escritores, científicos, políticos, artistas plásticos. Son cuatro las claves para la comprensión de estas inquietudes: 1, la tarea de recopiladores y estudiosos; 2, la actividad de los músicos 'cultos' en torno al folklore; 3, el proceso espontáneo de desarrollo de la cultura popular y 4, los fenómenos emergentes de proyección folklórica.

RECOPIADORES

El año 1880 marca precisamente la aparición en Argentina del primer trabajo de recolección de expresiones folklóricas con intención científica. Es la obra de Ventura Lynch "La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la

Rca."(2), donde describe tradiciones, costumbres, danzas y poesías folklóricas, en un verdadero resumen del siglo. En 1888 se emplea por primera vez el vocablo acuñado por Thoms: Samuel Lafone Quevedo en su "Londres y Catamarca" habla de 'folk-lore'(3). Hasta redondear la cuarta década del siglo XX la siembra científica argentina tuvo su fundamento en el accionar de los pioneros de la Antropología, tales como Estanislao Zeballos, Juan Bautista Ambrosetti, Adán Quiroga, Eric Boman, Paul Groussac, Roberto Lehmann-Nitsche, Jorge Furt; el acopio de información por la vía del testimonio de los hombres de letras (J. V. González, Ricardo Rojas, Martiniانو Leguizamón, Roberto Payró, etc.), o las vidas dedicadas ya a la especialización, como Juan Alfonso Carrizo y Carlos Vega. Todo un engranaje de intenciones más o menos llevadas coherentemente por la vía científica, a fuerza del objetivo común de salvar del olvido el acervo nativo, cimentador de nuestra nacionalidad. Poco y nada es lo que puede computarse a favor de la actividad oficial al respecto; desde la Primera Encuesta Folklórica hecha por el Consejo Nacional de Educación sólo es destacable la creación en 1931 de la Sección de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales y en 1937 el Departamento de Investigaciones Regionales de Tucumán, quedando la parte del león casi exclusivamente en manos de las inquietu-

des privadas (Asociación Folklórica Argentina, 1938; Asociación Eúritmia, Tradicionalista Argentina, 1925). Recién al finalizar este período, en 1939, aparece la primera **Cátedra de Folklore, en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico**, a cargo de Rafael Jijena Sánchez.

MUSICOS 'CULTOS'

La influencia que el populismo romántico tuvo en el ámbito de las letras actuó de una manera similar —aunque tardía— en el campo de la música 'culta' de nuestro país. Si bien esta corriente (véase FOLKLORE N° 289 pp. 68-71) se expandió por Europa ya en pleno siglo XVIII, como toma de posición consecuente no aparece aquí hasta la generación musical del '90. El hecho de extraer la motivación telúrica y popular como meollo creativo se ve acrecentado con el aporte de una actividad conciente de **proyección** de tales elementos, al conjuro de las más elevadas pautas musicales y técnicas del momento. No escaso valor tiene esta orientación en lo que hace a la configuración de una verdadera **música argentina**; no solamente por el hecho del enriquecimiento de la original música folklórica sino por la concreción, tanto temática como formal, de las iniciativas 'cultas'. Pertenecen a esta primera generación el gran maestro **Alberto Williams**, los hermanos **Arturo y Pablo Berutti** y el genial **Julián Aguirre**.

Williams, por ejemplo, vuelve de París en 1889 y en 1890 recorre estancias del sur de la Provincia de Buenos Aires; se contacta con un amigo de **Juan Moreira**, quien le presenta a payadores y guitarreros: "cantaron huellas, gatos, cielitos, tristes, vidalitas, estilos, con esa hondura de expresión y esa espontánea ingenuidad, propias de las almas popula-



res, que son voces humildes de la naturaleza creadora... Al volver a Buenos Aires después de esas excursiones por el sur de nuestra Pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica"(4).

Todos estos músicos tenían en común el haber estudiado en Europa y el haber utilizado sus conocimientos en la explotación del material americano folklórico. El perenne valor de su obra ha quedado fijado en títulos como "Cinco Suites", "Sesenta Composiciones para Canto y Piano", "Danzas Argentinas", "El Rancho Abandonado" (Williams); "Pampa y Yupanqui", "Sinfonía Argentina", "Andes", "Facundo" (Arturo Berutti); "Cochabamba" (Pablo Berutti); "Aires Nacionales, Huellas y Tristes" (Aguirre).

Otros nombres importantísimos de esta corriente se es-

calonan ya entrado el siglo XX. Agregamos entonces a **Carlos López Buchardo**, **Pascual De Rogatis** (cuya ópera **Huemac** fue adaptada para ballet en 1916 por Camarano), **Constantino Gaito**, **Ricardo Rodríguez**, **Felipe Boero** (con su famosísima ópera **El Matrero**), **Juan Bautista Massa**, **Gilardo Gilardi**. El ballet tiene para ese entonces también un singular papel en cuanto a la utilización de las expresiones folklóricas: **Bronislava Nijinska** fue la primera que creó una coreografía basada en nuestro folklore, trabajando en el teatro Colón sobre temas de los compositores que hemos citado. Lo más importante —y es lo que emana de los testimonios de la época— es que con estas iniciativas se sientan las bases reales de una singularidad propia del ballet argentino, a pesar de "la apatía y la incredulidad circundantes"(5).

este tipo de música no puede enmarcarse rígidamente

Prehistoria Hasta el "Boom" del Folklore

dentro del concepto de **proyección folklórica** pues no lleva la intención de recrear elementos folklóricos respetando la estructura musical, poética y, sobre todo, **expresiva** de las especies populares del folklore vigente. Cosa que no invalida de ninguna manera su valor en cuanto al enriquecimiento de la verdadera proyección folklórica que, como consecuencia de esto, reflota la primigenia intención de reelaborar el caudal popular con el sumado aporte de las más modernas técnicas, estudios y vivencias contemporáneas. Si se quiere, parafraseando la clasificación de Cortazar para el folklore literario, podríamos hablar de una proyección de **cuarto grado**(6).

LOS CANCIONEROS

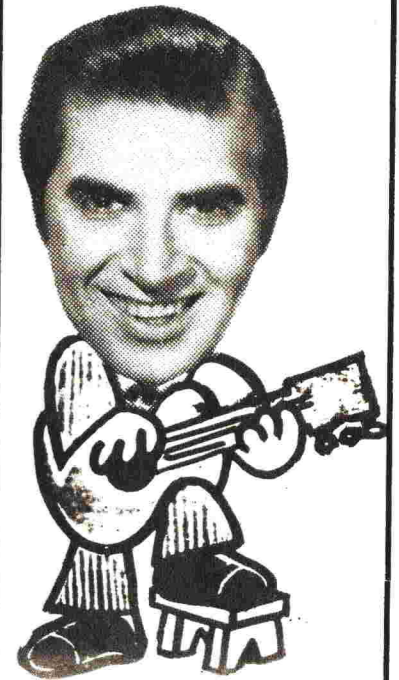
La segunda vertiente es la constituida por el río subterráneo del canto anónimo y tradicional, depositado y dinamizado únicamente por las clases y capas populares en el seno de su diario devenir espontáneo, junto a las emergencias concientes de los artistas de proyección folklórica que, a principios del siglo comienzan a bajar a Buenos Aires ya con el propósito determinado de conquistar la ciudad-puerto. Ambas caras de la moneda son inseparables, más que nada en un período donde empieza a prevalecer la segunda sobre la primera, en cuanto a fenómeno manifiesto, pues el folklore puro va convirtiéndose cada

vez más en objeto de estudio de la Folklorología; aunque, en los hechos, la palabra se utilizará para mentar las expresiones de proyección, con la correspondiente confusión conceptual corregida recién mucho después hasta en los ambientes más 'entendidos'.

Un estado de los distintos **Cancioneros** hacia fines del siglo es esbozado por Vega de la siguiente manera (dejando de lado los fenómenos ya enumerados de hibridaciones y presencias incitas en conjuntos más heterogéneos):

El **Cancionero Tritónico** quedó marginado por los que llegaron posteriormente y vio reducida su área a discontinuas zonas del noroeste argentino. El **Cancionero Pentatónico** tiene gran vigencia en la música noroestina, pero ha perdurado en forma pura sólo en los grupos indígenas. En el **Cancionero Ternario Colonial** se constata la pérdida de sus especies coreográficas y la conservación de algunas líricas, las canciones. El **Cancionero Riojano** pervive sólo en su ámbito local. El **Platense** ha desaparecido completamente, mientras el **Binario Colonial** ya no existe como entidad autónoma y el **Criollo Oriental** está "casi definitivamente eliminado"(7). El **Cancionero Criollo Oriental** está en vías de extinción, salvo el arraigo de la habanera, el chotis, el tango viejo, posteriormente fundidos en la reviviente polca. Por su parte, el **Cancionero Europeo Antiguo** se encuentra vigente únicamente en los villancicos.

ZAPATA



Estoy en Acevedo 528, 7° B, de 15 a 19hs.
T.E.: 54-0621 y 666-2084... para coordinar la programación que me hagan llegar todos los Representantes Artísticos (sin exclusividad) guitarrear con los amigos y preparar con mucha alegría mi long play N° 25, "ZAPATA BODAS DE PLATA con el LP".

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- VEGA, Carlos: Panorama de la música popular argentina. Losada, Bs. As., 1944.
LYNCH, Ventura: La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión de la República. Buenos Aires, 1883.
LAFONE QUEVEDO, Samuel: Tesoro de catamarqueñismos. Tucumán, 1927.
WILLIAMS, Alberto: en El Hogar: año 44, N° 244, Buenos Aires, 1948.
EL HOGAR, año 44, N° 244, Buenos Aires, 1948, pág. 199.
CORTAZAR, Augusto Raúl: El folklore y su proyección literaria. En: Historia de la literatura argentina. Centro Editor de América Latina, Bs. As. 1968, pág. 1364.
VEGA, C.: Op. cit., pág. 296.

La música de proyección folklórica argentina: desde la prehistoria hasta el "boom" del folklore

En líneas generales, hasta principios de la *Primera Guerra Mundial*, no se observa una mayor diferenciación entre el fenómeno de proyección folklórica de fines de siglo e inicios del presente. El más o menos pulido cantorodado del caudal musical folklórico se encuentra vigente en forma patente hasta en los ambientes urbanos populares, que ven transformado su rostro por el anclaje creciente del inmigrante europeo. Es el "inmenso rumor de la verdad", como lo definiera Rubén Darío⁽¹⁾, y se ejemplifica perfectamente con el nuevo auge del teatro-circo de campaña, verdadero aglutinador no sólo de inquietudes artísticas diversas (música, escenificación, literatura, poesía), sino de subculturas regionales.

ESE INMENSO RUMOR DE LA VERDAD

por Ariel Gravano

A propósito del circo, la figura estereotipada del gaucho presentado en sus dramas ocupará un papel no poco misticador de una época y una circunstancia de plentitud inmigratoria en el país. "En sus giras por el interior —contaba Antonio Podestá—, el circo llenábase de paisanos, de auténticos gauchos y, sin embargo, a ninguno de ellos se le ocurrió observar jamás el cúmulo de absurdos, de mentiras y errores en que incurria el drama circense"⁽²⁾.

Son estos los años en los que trascienden los nombres de los payadores más famosos: Gabino Ezeiza, Pablo J. Vázquez, Luis García, Antonio Caggiano, José Bettinotti, Generoso D'Amato, Nemesio Trejo. Herederos éstos del legendario personaje juglaresco del siglo XIX, verdadero traductor de una realidad que —tan paradójicamente— se estimaba a la par que se producía. Epigonas fieles del antiquísimo arte de la improvisa-

ción y el contrapunto literario. Los hubo de distintos tintes políticos, como Martín Castro y Almafuerte.

Pero ya al finalizar el siglo se venía perfilando una 'decadencia' de la música tradicional en lo que hace a su vigencia patente en los ámbitos populares urbanos. Es que los millares de españoles, italianos, turcos, griegos, japoneses, alemanes, rusos, polacos que poblaron de súbito el país irían a producir un lógico cosmopolitismo, sobre todo en las ciudades donde el contacto con la población anterior era más estrecho que en el campo. El cosmopolitismo trae una cierta hibridez en la configuración del carácter típico del nuevo habitante de la ciudad. Y esto se ve reflejado en su apetencia musical. Es la época de gestación social del tango.

El 'gran desprecio' tuvo sus matices y complejidades. En 1884 se documentó el desdén creciente de los salones hacia danzas como la zamba, el

gato, la chacarera y la irrupción pujante de los bailes de pareja enlazada. La campaña quedó así como reservorio de un folklore 'en estado latente': "La producción estricta folklórica en el terreno de la copla y la canción —dice Ateahualpa Yupanqui— se detuvo de pronto, más o menos entre 1914 y 1920. Decayó el canto popular plural y anónimo, y aparecieron en esa época los primeros 'colaboradores', los primeros 'folkloristas', conjuntamente con los trovadores de tipo popular, los cantores de provincia y los nuevos, y ya especializados, compositores de temas criollistas"⁽³⁾.

Dejando de lado la veracidad de esta afirmación y el evidente juicio peyorativo hacia el 'folklorista' como agente de destrucción de lo tradicional, el testimonio nos sirve para tipificar la música de raíz folklórica en los albores del siglo: de una parte, vemos la continuidad del proceso anterior, el "inmenso rumor de la verdad" y, de la otra, la conse-



Don Andrés Chazarreta llegó a Buenos Aires con su Compañía para actuar en el antiguo Teatro Politeama el 16 de marzo de 1921.

cuencia de la proyección de ese río subterráneo, ejemplificada por la acción del circo, como fenómeno ambiguo y contradictorio, encerrando en su interior elementos tanto positivos (estética y socialmente) como negativos (misticación y estereotipación).

Verdaderos receptáculos vivientes del tesoro folklórico eran los 'musiqueros'; antiguos cultores del canto folklórico, que sirvieron muchas ocasiones para que la labor de los recopiladores fuera fructífera. Cantores, improvisadores, payadores, compositores semi-cultos de una proyección folklórica naciente y en acelerado proceso de anonimización. José Domingo Díaz, catamarqueño de Choya que, viviendo en Tucumán, fue largamente escuchado por Juan Alfonso Carrizo, Apolinar Barber, quien le sirvió al mismo folklorólogo para su Cancionero del Tucumán,

El famoso Zunco Viejo, santiagueño payador. Nicolás Jiménez, Ángel Coronel, José Albino Álvarez y tantos otros que el olvido y la cotidianeidad del pueblo han dejado en las sombras del folklore.

Un fenómeno singular a principios de siglo es la inclusión de la temática folklórica en el repertorio de los músicos y cantores popularizados de la época. Lola Membrives contaba entre sus interpretaciones la tonada cuyana 'Sanjuanina de mi amor'. Saúl Salinas y Pedro Garay también cantaban el folklore cuyano. Son conocidas, por otra parte, las primeras interpretaciones del dúo Gardel-Razzano (estilos, valeses, rancheras, milongas, cifras).

ANDRÉS CHAZARRETA

Peró marcando el hito de mayor significación dentro del renacer de la música fol-

klórica provinciana, el 16 de marzo de 1921 se presenta en el teatro Politeama de Buenos Aires la flamante Compañía de don Andrés Chazarreta. Oriundo de Santiago del Estero, este verdadero visionario de nuestro arte popular consiguió, luego de un arduo batallar en su propia provincia, que la metrópoli se le abra como posibilidad concreta de difusión de las danzas y especies que se encontraban vigentes en esos momentos en las zonas más apartadas del país. Su tarea principal fue la de empresario y su valor consistió en convertir un espectáculo 'nativista' en un éxito de taquilla. Ya en 1906, influenciado por la corriente epi-romántica nacionalista de Joaquín V. González, Martíniano Leguizamón y por la profunda asimilación del mensaje hernandiano, había comenzado a desarrollar labores de recopilación, transcripción y composición de las canciones "que cantaban las viejas" en su entrañable provincia.

El 22 de agosto de ese año transcribe la Zamba de Vargas, para guitarra, y la ejecuta ante un número reducido de amigos. Su propósito declarado era "hacer revivir esas tradiciones y presentar al mundo civilizado sus grandezas"... "Millares de argentinos mueren sin conocer la música tradicional creada por nuestros antepasados"⁽⁴⁾.

Entronca, entonces, su inquietud con el nacimiento de una conciencia de las fuentes que se venía desarrollando —como vimos— desde mediados del siglo anterior. El panorama que en esos tiempos se le presentó a Chazarreta era el de un desprecio exacerbado en los círculos 'cultos' santiagueños hacia todo lo que oliera a nativo, a antiguo... Cuando presenta su espectáculo en Tucumán, la crítica especializada le endilga abiertamente que eso no es para teatro sino tan sólo para circo, pues esas costumbres que se presentaban "ya no

eran vigentes en la moderna civilización"... Claro que lo de don Andrés era espectáculo de circo; ya hemos señalado el papel importantísimo de las representaciones gauchescas en los circos de campaña. El intuitivo organizador no estaba ajeno a esta corriente y veía precisamente que el contenido de esos dramas —donde vimos que se incluían danzas folklóricas— podía y debía, previo condicionamiento de la escenificación quizá, ser llevado al teatro de las ciudades más importantes del país.

COSMOPOLITISMO

Los primeros intentos de Chazarreta se conjugan con la irrupción revolucionaria de la radiotelefonía y de las primeras grabaciones discográficas. En 1914 hablan aparecido impresiones fonográficas de estilos y aires camperos grabados por el dúo Gardel-Razzano. Las primeras empresas grabadoras fueron Columbia, Casa Tagnini y Nacional (de Max Glucksmann), penetradas y copadas luego por fuertes firmas extranjeras. El repertorio nacional era, por excelencia, el tango —ya de vuelta de su periplo francés que lo había proyectado a la fama mundial—.

De la época folklórica y orillera del tango emergen personajes y temáticas que adquieren un carácter nacional, conciente e impulsado ya por la acción de músicos cada vez más estudiosos. Esta 'universalización' del tango como la música nacional proviene, por sobre todas las cosas, del predominio, en todas las esferas, de la metrópoli sobre las provincias. Así, de paso, se puede dimensionar mejor el verdadero significado de la presentación de Chazarreta y su Compañía como el primer esbozo en la centuria de una conciencia musical campesina, pero ya no sólo de la provincia de Buenos Aires sino del Norte del país.

Señalaba por aquellos tiempos Ricardo Rojas que, a cau-

sa del espectáculo del músico santiaguense y a pesar del 'tango argentino', se vio que poseíamos otra danza más profunda y más pura... A pesar del cosmopolitismo se vio que las brazas del espíritu nacional podían reencenderse al contacto del arte"⁽⁵⁾.

Y aquí reside la clave del proceso iniciado con el tango y su proyección: en el cosmopolitismo; pues, junto con la popularización de la música de la ciudad-puerto convergieron el auge de los géneros norteamericanos traídos por la radio y el disco. El foxtrot, el one-step, el two-step, el jazz, el boston, el ragtime... Impuestos en París al ritmo del furor del baile, llegaron a Buenos Aires junto con la rumba y el mismo tango, y constituyeron las "operaciones de limpieza" —como las bautizara Vega— que barrieron con todo lo anterior, sin integrarse en ninguna clase de cancioneros híbridos, como había ocurrido hasta ese momento con las formas 'nuevas'.

Este cosmopolitismo no debe ser juzgado en forma unilateral y ligera como pernicioso, sino que es necesario ubicarlo en el contexto del país.

Pero el accionar de la radio y la industria discográfica debe ser visto no solamente desde el punto de vista de su 'negatividad' extranjerizante, es decir, en su contenido circunstancial, sino también como efectivo medio de comunicación masivo; y en este aspecto es curiosísimo observar cuánto han servido estos dos canales de difusión a la revitalización de no pocas especies musicales que habían caído en el olvido. Es el caso de la polca y de la ranchera. Nos cuenta Vega que la polca en su origen posela pies binarios, pero recolectada en forma deficiente es repopularizada en Corrientes y el Paraguay, a través del disco y la radio, con pies ternarios; es decir, se produjo una variante de sensible importancia en la propia estructura de la espe-

cie. La mazurca, llegada con las promociones europeas, es abandonada por los salones durante el 'gran silencio' y casi llega a extinguirse en el campo, pero es retomada "por una de las organizaciones que explotan comercialmente el canto popular y lanzada de nuevo por la Capital con el nombre de ranchera"⁽⁶⁾.

LAS PRIMERAS PEÑAS

Otro de los puntales del proceso creciente de concientización de nuestra música popular lo constituye —junto con la bajada de los artistas provincianos— la institución de las llamadas peñas, en forma de organizaciones dedicadas expresamente al cultivo y conservación del acervo tradicional. Nos tocará analizarlas en profundidad cuando hablemos de su auge en los períodos subsiguientes, pero tenemos que destacar aquí la aparición de las pioneras de estas agrupaciones: en 1898, Andrés Beltrame fundaba el Centro Criollo "La Pampa" y don Martiniano Leguizamón presidía "La Criolla", siendo su secretario Domingo V. Lombardi, fundador, a su vez, de la "Sociedad Criolla de Buenos Aires" y, en 1921, de la "Sociedad Argentina de Arte Nativo". El 21 de abril de 1932 se funda en Avellaneda "Leales y Pampeanos", al conjuro de valores patrióticos y restauradores, y hasta 1937 —según puede extractarse de la publicación "La Carreta", editada por la institución⁽⁷⁾— pasan por sus salones figuras como Carlos Gardel, Mercedes Simone, Argentino Valle, Patrocinio Díaz, Marta de los Ríos, Hilario Cuadros, Los Trovadores de Cuyo, Julio Jerez, Félix Pérez Cardoso, Fernando Ochoa, Santiago Roca, Ana S. de Cabrera, Hugó del Carril, Atanasio Barragán y otros. En la Capital Federal, dos años después es fundada "El Ceibo" por personajes típicos de nuestra aristocracia terrateniente, por lo que en su

padrón de socios abundan los dobles apellidos, híbridos de español y 'gringo'.

EL FOLKLORISTA

Por último, dentro de la proyección folklórica, hay que señalar la labor de los abnegados y entusiastas 'colaboradores' y 'folkloristas' que menciona Yupanqui que, a fuerza de recorrer el país, le fueron extrayendo poco a poco la médula de su expresión popular, para recopilarla y hacer posible el reconocimiento del propio canto nacional por los sectores 'ilustrados' y, en forma mediata, del pueblo de la gran ciudad. Con diferencia de criterios y rigidez científica, se inscriben en esta lista —lógicamente incompleta— Manuel Gómez Carrillo, Athos Palma, Andrés Chazarreta, Domingo Lombardi, Carlos Vega, Bruno Jacobella, Alberto Rodríguez, Andrés Beltrame.

Con respecto a la acción de estos hombres, por un lado, y al proceso de masificación de la música popular por la radio y el disco por el otro, ya en esta época las posiciones eran encontradas. Vimos el juicio de Yupanqui hacia los folkloristas —aunque sabemos que de ninguna manera el gran maestro quiere englobar a la totalidad de los cultores de 'lo nuestro'—, al que debemos agregar la opinión de Ana S. de Cabrera, artista y recopiladora tucumana, al atacar a "esas expresiones pseudofolklóricas, destinadas a satisfacer un fácil exitismo"⁽⁸⁾.

El tiempo y la distancia filológica hacen que no podamos saber a ciencia cierta a qué expresiones concretas se referían estos autores, pero lo real es que había una manifiesta diferenciación entre la pureza de lo folklórico y lo artificial de la proyección. El término medio entre ambas posiciones quizá esté esbozado raramente en un gran estudio de la Antropología: don Félix Outes, quien proponía



El conjunto cuyano de don Hilario Cuadros (el segundo de la izquierda) marcó rumbos pioneros para el arte nacional.

en 1918 que, luego de estudiar científicamente "nuestros compositores se encontrarán en condiciones de ponderar, y quizá de utilizar, de acuerdo con su temperamento y prescindiendo de pautas artificiosas las fuentes poco accesibles y hasta ahora ocultas de la música primitiva sudamericana"⁽⁹⁾. Resumía en estas palabras Outes el punto de vista más coherente, sin esas altisonancias extremas en pro del tradicionalismo ingenuo y exacerbado al que —como ya vimos— el propio Antonio Podestá criticaba en el caso del gauchismo, y al que Carlos Vega se opone, con una visión mucho más clara y objetiva cuando habla de este mal llamado 'folklore': "la ciencia del Folklore —dice—, que en Argentina inicia su

marcha después de 1890, no tiene nada que ver con esas andanzas de carácter artístico [el circo]. Sin embargo, la actividad del transplantado 'nacionalismo musical', que alimenta desde 1920 modestos colectores, se apropia del nombre de dicha ciencia y, con asiento en la ciudad de Buenos Aires, emprende la difusión de la música y las danzas vernáculas con tal eficacia, que oxigena en provincias la expresión agónica y reimplanta en escenarios y reuniones, exhumado por los tradicionalistas, el canto nacional extinto"⁽¹⁰⁾.

Inquietudes que al expandirse al ritmo del país creciente, redondean un panorama de carácter germinador hacia el período siguiente, preparatorio del boom.

1. YUPANQUI, Atahualpa: *El folklore y el pueblo*. Buenos Aires, 1951, pp. 99-104.
2. EL HOGAR: *op. cit.* pág. 161.
3. YUPANQUI, A.: *op. cit.*, pág. 100.
4. CHAZARRETA, Andrés: en *El Liberal*, Santiago del Estero, 15 de enero de 1911. En: VEGA, Carlos: *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*. FOLKLORE, Bs. As., Edit. Honegger, Nos. 49 al 99.
5. ROJAS, Ricardo: *Eurindia*. Losada, Buenos Aires, 1951, pp. 178-179.
6. VEGA, C.: *op. cit.* pág. 258.
7. DESIDERATO, Amadeo: *Escuela gaucha*. Avellaneda, 1972.
8. CABRERA, Ana S. de: en *EL HOGAR*, *op. cit.*, pág. 28.
9. OUTES, Félix: *La música y nuestro folklore*. Bs. As., 1918, p. 233.
10. VEGA, C.: *op. cit.*, pág. 295.

*La música de proyección folklórica argentina:
de la prehistoria hasta el "boom" del folklore*

por Ariel Gravano

FOLKLORE:

ESA "COSA DE NEGROS"

Don Santiago Roca



La Tropilla de Huachi Pampa. Arrodillado, en el centro, su director, don Buenaventura Luna. A su lado, Antonio Tormo. Sentados, Canale y Báez. En el centro, Remberto Narváez.

Hemos fijado para el inicio de lo que llamamos período preparatorio del "boom" del folklore de los años sesenta el fenómeno que acertadamente bautizara el poeta mendocino Abelardo Vázquez como "Tercera Fundación de Buenos Aires", (1) cuando se refería al proceso de migración desde las llamadas 'provincias pobres' hacia la absorbente Capital.

Estos contingentes —despectivamente rotulados 'cabecitas negras'— para 1950 ya conformaban el 73,1 por ciento de la población industrial del país. La existencia de enormes extensiones de tierras improductivas y el auge industrial desequilibrado durante y después del conflicto bélico mundial colocó a amplias masas rurales en la única alternativa de emigrar hacia los grandes centros urbanos, principalmente Buenos Aires y su conurbano, donde se alcanzó un grado tal de crecimiento que su población llegó a sobrepasar el 50% del total del país, con las consabidas consecuencias transformadoras en lo que hace a costumbres, hábitos y por consiguiente, a las expresiones musicales.

LA GESTION ESTATAL

En 1942, en la ciudad de Salta, se reúne el Primer Congreso de la Cultura Hispanoamericana. El 20 de diciembre de 1943, por decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, empieza a funcionar el Instituto Nacional de la Tradición cuya finalidad —en palabras de su director, Juan Alfonso Carrizo— es la de "salvar el alma del pueblo argentino, porque eso es lo que corre peligro de perderse". Toma como tareas la recopilación de canciones y su posterior publicación y reúne una interesante biblioteca. En 1945 se crea la Comisión de Folklore y Nativismo, bajo la dirección de Athos Palma, sólo dedicada a la didáctica escolar. Precisamente en esta época es cuando, por primera vez, el Estado asume la tarea de impulsar el estudio y la asimilación de nuestro folklore en las escuelas: desde 1946 el Folklore es incluido en los programas de Música de los colegios Nacionales y Normales y, al crearse la Comisión Honoraria de Divulgación del Plan de Gobierno 1947-1951, se llevaron a cabo tres espectáculos en el Teatro Cervantes y tres conferencias a cargo de Carrizo, sobre la base del

FOLKLORE

materia tradicional artística. En 1948, con el objetivo declarado de acceder a la "independencia intelectual" de nuestro pueblo, se organiza la Comisión Nacional de Radiodifusión y Cinematografía Escolar, encargada de producir películas documentales, discos y programas radiales nativistas. Con fines semejantes —"propender a la unidad nacional de abajo para arriba"(2)— surge la Comisión Nacional de Folklore, compuesta por legisladores y estudiosos.

Por fin, el 31 de diciembre de 1949, por el decreto 33.711 se obliga a difundir, tanto en los lugares públicos como las emisoras radiales, una proporción igualitaria de música nacional y extranjera.

"LO NACIONAL"

A partir de la década del cuarenta, entonces, observamos un ascenso paulatino del cultivo de nuestra cultura de raíz folklórica, sea por el fomento oficial a las tareas de salvataje y difusión, sea por la constitución de un "mercado" apetente de su música provincial; el hecho es que lo que ha de ser el "boom" del "folklore" de los años sesenta comienza a cimentarse lentamente en esta época, durante la "tercera fundación de Buenos Aires".

Y uno de los síntomas más característicos es el auge que va asumiendo la música folklórica en otros estratos sociales. Porque —recordemos notas anteriores— esto de bailar una danza "criola" o recitar un gauchesco hasta ahora no eran más que actividades menospreciadas en los cenáculos más "distinguidos". El proceso comienza a variar poco a poco.

El surgimiento de diversas instituciones "nativistas" así lo prueba. En el número 2044 de la revista *El Hogar*, dedicado enteramente al "folklore", se citan algunos de los más importantes centros "criollos": El Cardén, la Sociedad Evocativa Argentina, Mi Rancho, El Iazo, El pial... Los nombres son bien ilustrativos y todos, sin excepción, se autotitulan depositarios del sentido argentinista y su acción la imaginan como de "escudo y estímulo"(3). En la composición de las comisiones es notable la proliferación de apellidos caros al sector social agro-exportador, harto —parece— ya de los influjos parisienses de los años treinta, y propenso a recostarse hacia la resurrección de los valores "tradicionales" y conservativos de la más genuina herencia cultural hispanoamericana.



Edmundo Zaldivar

Sin embargo, una visión amplia y objetiva no debe impedirnos verificar los lados realmente progresistas de estas inclinaciones, ya que, de alguna manera, este fenómeno es el que dará lugar al "reconocimiento" nacional masificado de la música folklórica argentina y, sobre todo, la del interior, condenada hasta ese entonces al ámbito rural o provinciano y al de los iniciados cultores —ya vimos cómo era despreciado Chazarreta— también, por supuesto, pertenecientes a las conocidas capas intelectuales.

Así, en la introducción del número extraordinario de *El Hogar* se dice: "por suerte, nuestros jóvenes día a día dirigen sus miradas a ese modo de ser argentino, y lo aman con la misma vehemencia con que las juventudes de otras naciones respetan sus propias tradiciones"(4). En su "Historia del Folklore Argentino", Carrizo testimoniaba ya este reverdecer de la corriente "nativista", ejemplificada por el entusiasmo con que bailaban en peñas —y hasta en boltes— las danzas folklóricas para la década del 50(5). En forma concurrente, Isabel Aretz señala que, hacia 1940, aún el tango y el vals (danzas de pareja enlazada) no habían podido romper el cerco del gato, la zamba, la chacarera, el escondido y el ballicito en muchas zonas rurales de nuestro noroeste(6).

Se acentúa en esta época una contradicción que todavía no ha sido superada. Es la que surge entre la actividad de los llamados —no con poco desdén, por cierto— "folkloristas" y los folklorólogos, englobando en este rubro a los recopiladores más o menos rigurosos y a los divulgadores de nuestro folklore musical en base a criterios coherentemente concebidos por la nueva ciencia. En efecto, hacia las décadas del treinta al cuarenta desuellan como recolectores del río folklórico, preferentemente rural, Car-

los Vega, Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Ismael Moya, Guillermo Alfredo Terrera, Mario López Osorio, Bernardo Canal Feijóo, Manuel Gómez Carrillo, Rafael Jijena Sánchez. Andadores del país en su largo y en su ancho, con la misión de rescatar las coplas y las melodías populares de la misma boca de sus cultores espontáneos, ecos ancestrales transmitidos por la vía tradicional, oral y anónima. No pocas veces, el resultado de toda esa tarea no tenía otro final que el archivo metódico y el gabinete acumulativo, sin integrarse al proceso cultural nacional más que mediante el cultivo transplantador de los centros "nativistas" y "criollos", verdaderas islas en un mar dominado por la tempestad de una "cultura" de masas naciente, impulsada al ritmo preponderante de los grandes centros (Europa, E.E.UU.), dominantes de los grandes medios de comunicación (empresas grabadoras, principalmente). El tango y su esplendor orquestal se ubicará hacia 1940 como único "antídoto" nacional contra el bombardeo —nada criticable en cuanto a su contenido— del "jazz" de Miller, Goodman (ya desposeído de su esencia negra, en pos de la tematización del SER del Tío Sam). Eran los tiempos de Florentino, Floreal Ruiz, Angel Vargas, Anibal Trollo, D'Arienza, Pugliese.

Pero la "tercera fundación de Buenos Aires" marcó su sello.

El "cabecita negra" no advino a la gran ciudad sólo para abastecer el apetito de mano de obra industrial del momento. Junto a su juventud como asalariado trajo su herencia ancestral como hijo de la vieja América campesina. Le costó y le fue imposible despojarse de su fono en el hablar, de su ritmo en el pensar y en el saber, de esa vertical forma de afirmar lo propio, arrastrando frustraciones y alegrías, silencios y esperanzas. Así se

fue amoldando a horarios, a oficios y, sobre todo, a ese nuevo y transformador modo de socializar la vida que tiene el trabajo en las grandes concentraciones industriales. Esa forma de unificar situaciones y solidarizar esfuerzos y anhelos, lejos del aislamiento rural. Pero se hacía difícil el cambio sin que el espíritu no invocara algún rincón de la nostalgia con algo que lo hiciera palpitar de nuevo al viejo ritmo de lo regional. Y el canto encerraba eso. El antiguo canto —aprendido nadie sabe cómo— transportaba y redefinía la cultura.

LOS ARTISTAS

En este marco, desde esta perspectiva, asoma el "folklore" en su verdadera dimensión social, reivindicativa del gran hacedor de la base material y espiritual de la cultura: el pueblo. No por contradictorio y deformado, el desarrollo de nuestra música nacional y folklórica encuentra la piedra de toque de lo que van a ser sus lineamientos futuros en este proceso sustanciado por el "cabecita". Y no otra es la explicación del surgimiento de figuras como Antonio Tormo; de la actuación señera entre 1930 y 1950 de esforzados espíritus como los de Santiago Roca, Ana S. de Cabrera, Patrocínio Díaz, La Cuyanita, La Negra Tucumana, Martha de los Ríos; de los dúos Ruiz-Acuña, Martínez-Ledesma, Ocampo-Flores, Benitez-Pacheco, Jaimes-Barraza; del cuyano Alfredo Pelsa ("Clavés mendocinos"), de don Argentino Valle, pianista de insólitos y riquísimos recursos; de Manuel Acosta Villafañe (autor de *Vidala del Culampajá*); Néstor Fariá; Sergio Villar (La Donosa); Félix Pérez Cardozo (Pájaro Campana); Carlos Montbrún Ocampo (Las dos puntas); Hilario Cuadros (Cocheo 'i plaza, Los sesenta granderos); Julio Argentino Jerez (Ahoranzas); Osvaldo Sosa Cordero (Anahí); Miguel Angel Trejo; Edmundo Zaldivar (h); Luis Alberto Peralta Luna; Ismael Moreno; Margarita Palacios; La Tropicilla de Huachi Pampa; Los Hermanos Abrodo; Los Hermanos Abalos; Antonio Pantoja; Buenaventura Luna, y la inveterada labor de Atahualpa Yupanqui y su lento peregrinar por todo el suelo argentino.

En el aspecto coreográfico, Argentinita Vélez, Santiago Ayala ("El Chúcaro") y Joaquín Pérez Fernández habían asumido. Incluso la tarea de salir a mostrar la danza de proyección folklórica al exterior con sus cuerpos de baile.

Todos estos nombres deben obligatoriamente ocupar un sitio de fundamental relevancia en el reconocimiento de las generaciones posteriores. Sus trayectorias y obras constituyen en la mayoría de los casos la punta inicial de la antología de proyección folklórica en nuestro país y no escasos elementos de su herencia perduran y se proyectan en la actualidad con vigencia plena.



Patrocínio Díaz

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) DONATO CRUZ, Domingo: *El folklore*. Bs. As., 1970.
- (2) JIJENA SANCHEZ, Rafael: en *El Hogar*, N° 244, Bs. As., 1948; pág. 66.
- (3) *El Hogar*, op. cit., pág. 41.
- (4) *Idem*, pág. 5.
- (5) CARRIZO, Juan Alfonso: *Historia del Folklore Argentino*, 1953. (Biblioteca Diccio, Bs. As., 1977; nueva edición).
- (6) ARETZ, Isabel: *Música tradicional argentina*. Univ. Nac. de Tucumán, Buenos Aires, 1946.

LOS "PREPARATIVOS" (1950-1959)

por Ariel Gravano

Continuaremos hoy nuestra reseña del proceso que le tocó vivir y por sobre el cual fue enmarcada la música de raíz folklórica argentina. Hemos de panoramizar en esta ocasión lo ocurrido en la década que precedió en forma inmediata al denominado boom del 'folklore'. Momento en que se agolpan vicisitudes históricas y artísticas con un grado tal de integración que dan lugar a una verdadera explosión emergente de miles de guitarras y millones de jóvenes voces, pulsadoras del perenne corazón cancionero de la Patria. Son los "preparativos" de lo que vendrá.

De aquí en más —advertimos— hemos de señalar luces y sombras del fenómeno de un modo inevitablemente más comprometido, por contemporáneo. Nos quedará, empero, una mínima satisfacción si algo de lo aquí escrito sirve para la discusión y el esclarecimiento posterior. No otro ha sido el motivo de su publicación.

En lo referente al trabajo en sí, ya habíamos dicho que no íbamos a centrar nuestro análisis en las obras artísticas, o en la crítica específica de formas y contenidos, ni mucho menos nos detendríamos en la historia menuda y pormenorizada del proceso, sino que más bien queríamos señalarlo a éste en cuanto tal. Así que no se encontrarán aquí datos inéditos o exclusivos de tal o cual autor, obra o intérprete. Nos interesa la aparición pública de éstos; el momento en que se dan a conocer en forma masiva; no sus orígenes.

Decíamos en notas anteriores que a partir de 1940 eclosiona el empuje migratorio hacia los centros industriales —más precisamente hacia Buenos Aires— y empiezan a germinar los elementos preparatorios de lo que va a

ser desde 1960 hasta 1965 la 'moda' de la música 'folklórica' en los grandes medios de comunicación.

Nos ocuparemos hoy de computar la serie de figuras artísticas que precisamente surgen al reconocimiento público en esta época previa y por razones expositivas no intentaremos trascender ahora un mero carácter descriptivo, de simple memoria, ya que el balance (valorativo) vendrá en próximas notas.

Hacia 1950 comienzan a aparecer nombres que se nos harán muy familiares en la década siguiente. Sobre todo en lo que hace a las distintas 'bajadas' desde el Norte, que paulatinamente van teniendo el panorama del 'folklore' en los aspectos musicales, literarios y, en forma sobresaliente, de los conjuntos vocales. Constituyen los antecedentes artísticos del 'boom' y, a la vez, los causantes de tal popularización.

LOS ABALOS

Muchas de las figuras que ya hablamos citado continúan su labor, cada vez con más ímpetu, ante la certeza de que 'algo' se estaba produciendo. Los Hermanos Abalos son el ejemplo en lo que a agrupaciones musicales toca. Santiagueños, pertenecientes a una familia de raigambre, integran en sus presentaciones un poco de la herencia de don Andrés Chazarreta, pues cantan —a dos voces—, tocan diversos instrumentos —quena, guitarra, charango, bombo legüero, piano— y bailan las danzas. Su mayor aporte es, a más de su obra autorial, el criterio integral con que conforman su conjunto: vocal e instrumental a la vez; aspectos que se escindirán luego, cuando aparezcan los grupos casi puramente vocales —con leve acompañamiento de guitarras y bombo— y los puramente instrumentales (preferidos de las peñas porteñas de bailes 'nativos'). Armonizaban los Abalos manteniendo la estructura rítmica del tema en los bajos del piano, cosa que se continuó en otros intérpretes.

La vivencia nostálgica y evocativa del pago lejano, perenne cifra temática del quehacer folklórico, logra en ellos la síntesis en *Nostalgias Santiagueñas*: "Pago donde nací / es la mejor querencia / y más me lo recuerda / mi larga ausencia / Ay, ay, ay, sí, sí..."



Atahualpa Yupanqui



Los Hermanos Abalos

ATAHUALPA

El autor que empieza para esta época a cantar con más asiduidad es, sin duda, Atahualpa. Sus temas llevan el profundo mensaje telúrico, cristalizado por sus innumerables viajes y experiencias a lo largo del país:

*"Se levanta en el cerro
la voz doliente de la baguala
y el camino lamenta
ser el culpable de la distancia".*
(de Camino del indio)

*"En esas mañanitas de la quebrada
yo bajaba la cuesta como si nada.
Y en un marchao parejo, de no cansarse
me iba pidiendo rienda mi mula parda.
Al pasar por el rancho del portezuelo
sallan a mirarme sus ojos negros.
Nunca le dije nada, pero ¡Qué lindo!
Y de feliz le daba mi copla al viento.*
(de Recuerdos del Portezuelo)

*"Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
las penas son de nosotros,
las vaquitas son ajenas".*
(de El Arriero)

La rebeldía del indio sometido, el auténtico horizonte sentimental del campesino nordestino, la exacta vindicación del peón de estancia; todo reflejado en el lenguaje puro y rico del pueblo, proyectado hacia la universalidad de la cultura con notable seriedad. En él se deposita por excelencia la herencia hernandiana y es tan fuerte su impacto que sus canciones trascenderán su misma figura de artista, para convertirse en breve lapso en ele-

mentos tomados en forma espontánea por el pueblo y, muchas veces, vividos como folklóricos puros. La mayor cantidad de sus obras ya pertenecen a esa antología no escrita de la memoria popular: *Camino del indio, El arriero, Nostalgias tucumanas, La preguntita, Milonga del solitario, Zamba del grillo, Luna tucumana, La pobrecita, Viene clareando, El alazán, Criollita santiagueña, Tierra querida, Recuerdos del Portezuelo...*

Aunque ya hemos advertido que no nos habíamos propuesto realizar específicamente un análisis del contenido de lo que la proyección folklórica ha producido, es necesario aquí, al haber llegado a Yupanqui y a los Abalos, reiterar la salvedad, como forma de curarnos en salud ante la probable acusación de no dar la importancia —en cuanto a extensión— que merecen estos patriarcas de nuestra música campesina.

Al ir penetrando los períodos subsiguientes a la gestación del 'boom' folklórico del '60, la obra de Atahualpa irá adquiriendo la caracterización unánimemente reconocida de clásica para las distintas generaciones de músicos contemporáneos. El equilibrio límpido entre lo inefablemente complejo del sentir popular y lo austero y caro de su decir, junto al astuto talento de un profundo intelectual, sitúan a este artista en el raro podio del ejemplo vivo del folklore.

EL ALUVION SALTEÑO

Como todavía la televisión no había 'copado' el mercado, es el radio el único medio por el cual las incipientes 'embajadas' artísticas del interior pueden acceder al público masivo de la Capital y sus alrededores. Algunos programas en horarios nocturnos centrales empiezan a dar cabida a hombres del Norte que así tienen la posibilidad de romper la monotonía 'foránea' musical de posguerra. Dan sus primeros y significativos pasos en Buenos Aires, entonces, los salteños *Chalchalersos* y *Eduardo Falú*, quienes suman sus voces a las del canto cuyano, que ya había accedido al público porteño en la década anterior.

Lo fundamental de estos 'adelantados' salte-



Manuel J. Castilla

ños radica en su nuevo y revolucionario lenguaje. Poetas como Manuel J. Castilla, Jaime y Arturo Dávalos, César Perdiguero, José Ríos, Julio Espinosa; músicos como el mismo Falú, Ernesto Cabezas, Gustavo Leguizamón, Juan José Botelli. Traen una voz revitalizadora, llena de imágenes y contenidos frescos de autenticidad, genuinos representantes de la herencia literaria hispanoamericana afincada en Salta a lo largo de la época colonial. Le cantan al personaje contemporáneo, al sentimiento actualizado de la provincianía rescatada en sus valores más queridos:

*"Ya estás viniendo en los toros,
por los guayacanes regresarás,
ay, Anta, te vuelves vino
cuanto te quiero cantar".*

(de Zamba de Anta, de Castilla, Perdiguero y Leguizamón)

*"Sobre las arenas mi rastro dejé,
el viento del valle me ha visto llorar;
pena, mi pena triste,
sentida y sola, dónde irá".*

(de La estrellera, de Castilla y Leguizamón)

No son pintoresquistas ni se sectarizan en una temática romántica y localista. Sientan las bases del universalismo americanista que arraigará luego en el canto de proyección folklórica argentino con trascendencia continental.

Los Chalchaleros popularizan asimismo muchos temas de Yupanqui, entre ellos *El arriero*; Falú trae junto a su *Zamba de la Candelaria* —con Jaime Dávalos— obras con Buenaventura Luna y *Tabacalera*, con letra de César Perdiguero, un antecedente importante del proceso cancionístico posterior.

La López Pereya se institucionaliza como 'himno' salteño a la luz de la polémica sobre su autoría

entre su recopilador Chazarreta y su creador Creseri.

Musicalmente hablando, Los Chalchaleros muestran una estructura de conjunto que perdurará hasta nuestros días: cuatro vocalistas con acompañamiento de guitarras y bombo legüero. armonizan a dos voces, estableciendo —dado el carácter de la primera voz y de ciertas inflexiones— un estilo muchas veces criticado (primero por su rareza y luego por su simpleza), pero indiscutidamente personal y único, imposible de continuar o reelaborar sin riesgo de caer en su lisa imitación. Traen la resultante del Cancionero Ternario Colonial y del Criollo Occidental, más el profundo y avanzado coplerío de su Salta natal, lleno de trascendencias vitales y de colorido plenamente regional.

Falú aporta —además de los elementos ya señalados— la ganancia de la técnica guitarrística y su notable influencia en el 'ambiente folklórico'. Sin llegar quizá a la profundidad del sentimiento popular de Yupanqui, lo supera en técnica y se coloca como modelo del guitarrista 'folklórico'. Sus 'punteos' serán una y mil veces imitados por los conjuntos y solistas; su decir grave salteño será seguido por no pocos 'guitarreros' de otras regiones y, por fin, su obra autoral se ubicará a la vanguardia del movimiento durante todo el 'boom' del 'folklore'.

En sus letras, Dávalos había insinuado una manera no convencional y enriquecida de 'tratar' el 'folklore' con un estilo si se quiere 'lorquiano', con la imagen poética a piel del tema e introduciendo el elemento vernáculo y regional en forma directa y profunda:

*"Quisiera volver a verte,
sentirme en tus brazos quisiera,
soñarte guitarra adentro
hacia el tiempo de la madera".*

(de La Nochera)

*"Quiero que tengas un chango
para yapar el jornal,
porque pelando maloja
se come mis brazos el cañaver".*

(de Vamos a la zafra)

Y TANTOS MAS

Para esta época ya estaba muy popularizado un tema en ritmo de carnavalito que comenzaba a hacerse oír en toda Europa y en muchos lados sigue siendo toda la música argentina que se conoce: *El Humahuaqueño*, de Edmundo Zaldivar (h).

Un hombre todavía ignorado para el gran público pero que ya había compuesto música para películas en la década del cuarenta y realizaba una tenaz labor de investigación de las expresiones folklóricas era Ariel Ramírez. Desde fines de los años cincuenta y durante toda la época posterior será un poco el 'motor' de la 'llegada' de grandes figuras al candelero popular. Artistas que comenzaron a conocerse bajo su auspicio fueron: Los Fronterizos, Horacio Guarany, Tarquino, Jaime Torres, Domingo Cura, Mercedes Sosa. Su éxito previo al 'boom' fue la zamba *La Tristecita*. Sin embargo, los 'títulos' mayores le llegarán hacia 1964.

En forma paralela a Los Chalchaleros hacen sus primeras armas en Buenos Aires Los Cantores de Quilla Huasi. Continuadores del canto curyano de la *Tropilla de Huachi Pampa* y del batallar de Buenaventura Luna, fueron durante mucho



Los Fronterizos

tiempo lo único —a nivel masivo— que reivindicaba lo sureño en lo que hace a conjuntos. Se recuerdan fácilmente *La tropilla*, *Zamba de la toldería*. Su estructura grupal era de cuatro guitarras —una contrapunteando permanentemente— y tres vocalistas haciendo mayormente dúos.

Hacia el final de la década ensaya sus primeras acometidas en los medios masivos un solista nuevo. Su canto es al principio convencional, con un registro de barítono alto que casi llega al de tenor. Afinado —dentro de lo que la música popular exigía— pero poco a poco convirtiendo su voz en un símbolo; canta temas propios, musicaliza a Guillén en *No sé por qué piensas tu*, su primer éxito, anticipándose al americanismo posterior. Hombre surgido 'de abajo', con una trayectoria que pronto canalizará como artista, pese a sus evidentes y crecientes descuidos técnicos, Horacio Guarany se ubicará durante el 'boom' y la 'consolidación' posterior en el raro sitio de los elegidos, a pesar de los elogios y críticas que se alternaron alrededor de su figura.

LOS FRONTERIZOS

Pero tal vez el pico más alto y significativo de estos antecedentes del 'boom' se establece en 1958, con el debut en Buenos Aires de un conjunto salteño que será, en relativo lapso, la vanguardia, en muchos aspectos, del movimiento de proyección folklórica musical a lo largo de todo el país. Su estructura de grupo es similar a la de Los Chalchaleros: cuatro integrantes, tres guitarras y bombo, pero con diferencias fundamentales en lo musical. Sus voces son completamente dispares entre sí, perfectamente distinguibles entre ellas.

En grupo, empero, conforman una unidad de 'empaste' muy raramente posible. Vocalmente, su originalidad está basada en la utilización de una 'primera' voz fuerte y típica, de una 'segunda' que se evade un poco del clásico dúo de terceras paralelas para 'florear' en algunos pasajes, de una cuarta voz (bajo) y, por fin, de un elemento realmente distinto para la época en este tipo de conjuntos: el tenor bien agudo cantando en una voz más alta que la primera, sin disfrazar nunca la melodía, invirtiendo el dúo de terceras al ubicar a la

primera voz en un registro más grave, cosa sólo hallada en algunas versiones documentales folklóricas del Norte. Esto, amén de ser los primeros en matizar con 'solos' por delante de coros nada complejos, pero con climas adecuados a cada una de las obras; con combinación de dúos y tríos y a veces de dos dúos en contrapunto. La carrera de Los Fronterizos es, al principio, algo dura. Cuesta al ambiente 'entendido' de ese entonces aceptar esos timbres que semejan a la quena, esos solos de 'bajo', esas combinaciones de onomatopeyas, esos coros a tres voces. Se oye decir que "eso no es folklore"...

Y OTRO PRINCIPIO

Ex profeso hemos dejado para el final de la reseña de esta época a un conjunto cuya gravitación en el panorama de la música popular argentina es incuestionable y que no puede medirse por su popularidad —escasa por cierto y casi nula en las grandes masas—. Es el cuarteto de los Gómez Carrillo. Ya antes del '50 estos cuatro jóvenes hijos de don Manuel venían desarrollando una actividad en pro del rescate y la proyección de la música folklórica argentina y —muy importante para aquella época— americana. Se puede expresar que en ninguna agrupación posterior se dio un grado tal de jerarquización musical y reivindicación de temas verdaderamente folklóricos junto a la integración concienzuda de toda la música americana, incluido el canto folklórico de los EE.UU. La influencia y aportes de este grupo han sido enormes: fueron los primeros en hacer polifonía a cuatro voces y los iniciadores del canto 'a capella' en lo popular. Pero lo que los realza aún más es que no se ubicaron en la corriente de músicos 'cultos' que componían o interpretaban sobre temas folklóricos según estructuras y colorido clásicos, sino que conformaron un conjunto de verdadera proyección folklórica, teniendo en cuenta los esenciales valores en el contenido y en la forma.

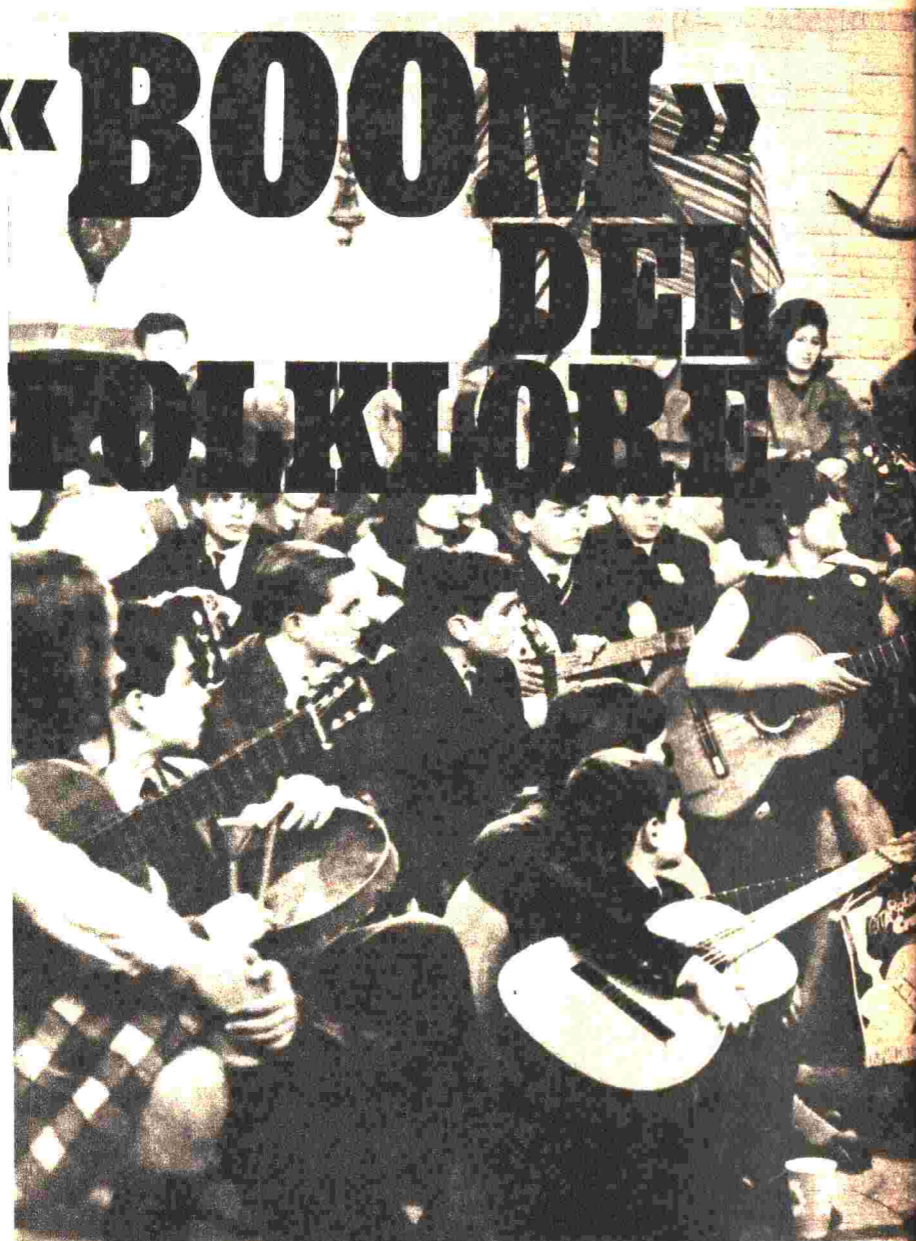
Interrumpimos aquí la descripción para entrar de lleno en el período del 'boom' del 'folklore', en nuestro próximo encuentro. Hasta entonces.

EL «BOOM» DEL FOLKLORE

por
ARIEL
GRAVANO

Un largo, complejo y meandroso camino vinimos transitando desde la primera de estas notas. El título genérico que nos sirvió de marco quiso describir un lapso quizá demasiado ambicioso: desde la Prehistoria hasta el "boom" del 'folklore'. Alguien se habrá preguntado por qué; cuál fue la causa de tamaña pretensión; qué utilidad tuvo remontarse a aquellos inicios antípodamente reclusos en un pasado que en apariencia nada tiene que ver precisamente con este hito final del "boom" de los años sesenta, al que arribamos hoy. Interrogante al que se le puede sumar el inequívoco lamento por el heterogéneo nivel de abstracción (de toma de distancia incluso) que han ido adquiriendo nuestras consideraciones, nuestras postulaciones y —lo más importante— nuestras elusiones. ¿Por qué no está Fulano o Mengano? ¿Por qué no figura esto o lo otro...?. Por eso queremos decirlo ya: éste —como tantos otros temas que encierran en su categorización parte de la rica vida cultural del pueblo (en este caso, el argentino de las grandes ciudades)— no ha sido tratado antes, fuera del no concluido trabajo de Carlos Vega ("Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino") publicado precisamente en esta revista allá por 1963, o de algunos esbozos que nos ocupamos nosotros de citar (Yupanqui, Donato Cruz). Tal carencia de estudios antecedentes por parte de los especialistas quedará, entonces, inevitablemente connotada en nuestro trabajo. Es estéril, en consecuencia, que intentemos incluso apartarnos en forma absoluta de dar una visión testimonial de este proceso y, como tal, más o menos interesada. A lo que aspiramos, en instancia excusable, es que el lector comparta nuestros propios intereses.

¿Por qué, decíamos, remontarnos a la Prehistoria? Pues porque nada surge de la nada, todo tiene su evolutiva germinación o, si se quiere, su histórica fundamentación. Hacia el asentamiento de algunas de estas bases radicales quisimos enfilar la mira. Por supuesto que quizás estemos hoy todavía bastante miopes para dilucidar



muchos de los interrogantes no sólo de nuestra música (tanto clásica como popular) sino de nuestra propia cultura de argentinos pre y post republicanos; de nuestra propia historia cultural (Leyendo los novedosos trabajos de Ciro R. Lafón se tendrá plena conciencia de ello).
¿Y por qué esa diferencia de distancia entre el tratamiento que le hemos dado a los periodos anteriores y este que, por ejemplo, nos toca hoy? Pues por lo que decíamos recién: por nuestra visión desde adentro del proceso, desde el mismo centro del bosque, intentando ver el y los árboles.

Antes de iniciar en sí la presente nota, una aclaración más: es sobre el uso del anglicismo boom. ¿Por qué lo preferimos, habiendo tantas palabras

castellanas capaces de denotar el mismo significado? La traducción misma nos sugiere "estampido, torrencio crecido o bramador; auge, actividad o prosperidad repentina". Bien. Porque así se lo llamó en un principio desde precisamente el ámbito en donde el fenómeno fue "próspero y repentino": los medios de comunicación (grabadoras, editoriales, radios, televisión, etc.). Allí fue 'auge', fue 'estampido', mientras que por debajo, en su base social, fue 'torrente crecido y bramador', al ritmo de su propio impulso. 'Moda', 'auge', 'apogeo' podrían haberse utilizado como sinónimos, lo reconocemos. Pero es que ya se ha extendido el uso de la palabra 'boom', al lado de su calificación 'folklórica'. Mal usado este último, como



sabemos, sin que procuremos con esto iniciar ninguna inquisitorial cruzada en pos del buen uso de la palabra folklore. Lo importante es ponerse de acuerdo en los conceptos, en las ideas, en los propósitos.

Ahora sí, vayamos a nuestra descripción de hoy.

EN EL ENTORNO DEL BOOM

Llegamos así a los comienzos de la década del '60.

Para la música 'popular' en general, en el mundo, serán los años de la cristalización de un movimiento iniciado en los EE.UU. con los epígonos del jazz de posguerra y la temática ni-

hilista y evasiva propia del arte masificado durante la guerra 'fría'. Se lo fue conociendo por diversos nombres. Primero, el de 'rock-and-roll' y luego el de 'música beat', o simplemente 'rock'. En efecto, esta será la década de los Beatles. Momento fundamental en la historia de la música "internacional". Luego trataremos de relacionarlo con el tema que nos atañe para nuestro país. El caso es que antes que llegaran a estas playas los primeros gorjeos del famoso cuarteto de Liverpool, se había abierto el cauce en los grandes medios de comunicación, principalmente la televisión y las grabadoras, a lo que se dio en llamar 'nueva ola', de la que surgirían posteriormente nombres-ídolos de popularización continental.



Ariel Ramírez: un caso notable. Pionero en lo que ahora se hace en llamar "promotor" de figuras, constituye además un nuevo aire musical a partir de la década del '50.

Todavía es dable recordar las emisiones televisivas del famoso 'Club del Clan', especie de cofradía unificada bajo la advocación de un cierto banalismo musical, dirigida masivamente al público juvenil. Enrostrados bajo una apariencia elvispresliana, mezcla de iracundia difusa y conformismo de contenido un grupo de intérpretes acometía la tarea del 'canto' encandilados por los hits importados y con muy esporádicos rasgos propios.

No nos interesa referir esto para tener en cuenta en qué marco específico surgió a lo largo y ancho del país el renacer del 'folklore'.

Y decimos a lo largo y ancho aunque, en verdad, este fenómeno se verifica como auge inicialmente en la

La música de proyección folklórica argentina:

1961: Cosquín abre sus puertas a un aluvión musical que reclamaba la voz del canto nacional. Las primeras fiestas espontáneas, fuera de un marco comercial cerrado, sellaron toda una época.

Capital Federal; precisamente cuando el 'folklore' se convierte en moda.

EN LAS CALLES

Como si de improvviso la 'clase' media se hubiera sacudido del letargo, comienza a imponerse por sí nuestra música de origen provinciano en reuniones y lugares de entretenimiento porteños. Aparecen las 'guitarreadas', especie de concitaciones rituales en torno a la nueva 'onda'. Una escena que años atrás hubiera producido vergüenza y pudor: el hecho de pasearse en plena vía pública con una guitarra o un bombo bajo el brazo, se convierte en cosa corriente. Todo el mundo canta —sobre todo la juventud— el último éxito de 'Los Chalcha' o 'Los Fronte', o redescubre El Arriero, Luna Tucumana, Nostalgias Santiagueñas; hasta en el silbido callejero más despreocupado aflora el 'folklore'. En cada colegio secundario pueden contabilizarse fácilmente decenas de conjuntos aficionados. Se impone 'aprender guitarra' y, lógicamente, tener una guitarra. Se industrializa entonces la artesanía del instrumento. Aparecen también los bombos 'legüeros' hechos con madera terciada y tientos de plástico. Hay, en suma, bastante snobismo en la superficie; pero el fenómeno va a calar hondo en estas capas medias, que acuden como hipnotizadas al llamado del advenedizo 'cabecita', verdadero fundador del proceso, desde su sitio a la gran urbe por los años cuarenta.

Es el 'boom' del 'folklore'.

EN LOS MEDIOS

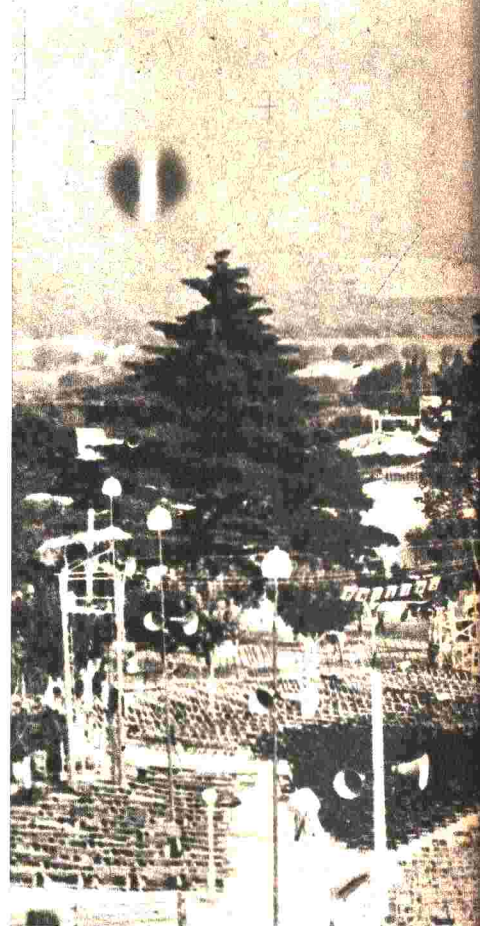
Que se verá reflejado rápidamente en los grandes medios de difusión masiva. Las principales radios abren sus programaciones y en sus horarios centrales aparecen ciclos dedicados exclusivamente a la música y la poesía 'folklóricos'. Algunos de ellos se continuaron por más de varios años y contaron en sus elencos a las principales figuras, entre solistas y conjuntos. Todavía se recuerdan las transmisiones en cadena por Radio Belgrano, El Mundo y Splendid, o el famoso programa 'El canto cuenta su historia', con libro de Manuel Castilla y César Perdiguer. En 1962 se constataba un promedio de 16 espacios radiales diarios dedicados al 'folklore' y en mayo de 1963 se llega al pico de los 22, decreciendo luego (mayo de 1964: 19; diciembre del mismo año: 17).

La televisión recibe el mismo impulso. Con la competencia iniciada

en esta década por la aparición de los canales privados, salen al aire programas de gran 'rating' —a juzgar por su perduración—. En 1961 Jaime Dávalos escribe el libro 'Desde el corazón de la tierra', para el canal estatal donde se escuchó y se vio, entre otros, a Los Fronterizos, Falú, Guarany, Tarteño Rojas, Antonio Pantoja, el ballet de Ismael Gómez, Carlos Guastavino, Leda y María. El Canal 13 lanza también ese año un ciclo que hará época: 'Guitarreada', donde se realizan concursos de aficionados (solistas y conjuntos) de gran repercusión. Es importante destacar que de estos eventos no surge ningún artista que luego llegue a ser figura pues, una pauta marcada por estos tiempos es que la verdadera reallimentación del fenómeno 'folklore' provendrá irremediablemente del interior de la República. Aparecerán sí, conjuntos o solistas porteños que durante un breve lapso estarán casi a la par de los artistas provincianos de renombre, pero serán sólo excepciones que confirman la regla: el 'folklore' se ha nutrido en su mayoría de las provincias. Aquí en Buenos Aires, encontró la rampa de lanzamiento que lo proyectó al plano nacional con mucha más fuerza de la que trala; pero su fuente no dejó de estar nunca en su lugar de origen; esto a pesar de los intentos de fabricar un artificioso 'folklore' provinciano de Corrientes y Esmeralda a los que ya nos referiremos.

En 1962 se inicia por Canal 9 'La pulpería de Mandinga' y en julio se abre un horario central para hacer oír al conjunto de mayor repercusión y trascendencia: Los Fronterizos; es Festival '62, que al año siguiente seguiría con los Huanca Huá. Para ese año el promedio de programas de televisión exclusivos de proyección folklórica es de 10 por semana. Son muy escuchados 'Sábados criollos', con Pancho Cárdenas; 'El patio de Jaime Dávalos'; 'Peñas en TV'. Este último es un reflejo de la proliferación de las peñas bailables surgidas al ritmo del auge 'nativo'. Eran el feudo de los conjuntos de Alberto Castelar, Alberto Ocampo, Los Hermanos Abalos, Los Hermanos Abrodos, cuya estructura básica era: piano solista, guitarras, bombo y esporádicamente charango y quena, a los que se unían voces en dúos o tríos; su repertorio lo integraban las danzas, no las canciones en boga impuestas por los conjuntos vocales. Recorriendo el calendario de peñas de la revista Folklore de la época encontramos una interminable lista de instituciones esparcidas por la Capital y el Gran Buenos Aires.

En mayo de ese mismo año el 'folklore' accede masivamente al Luna



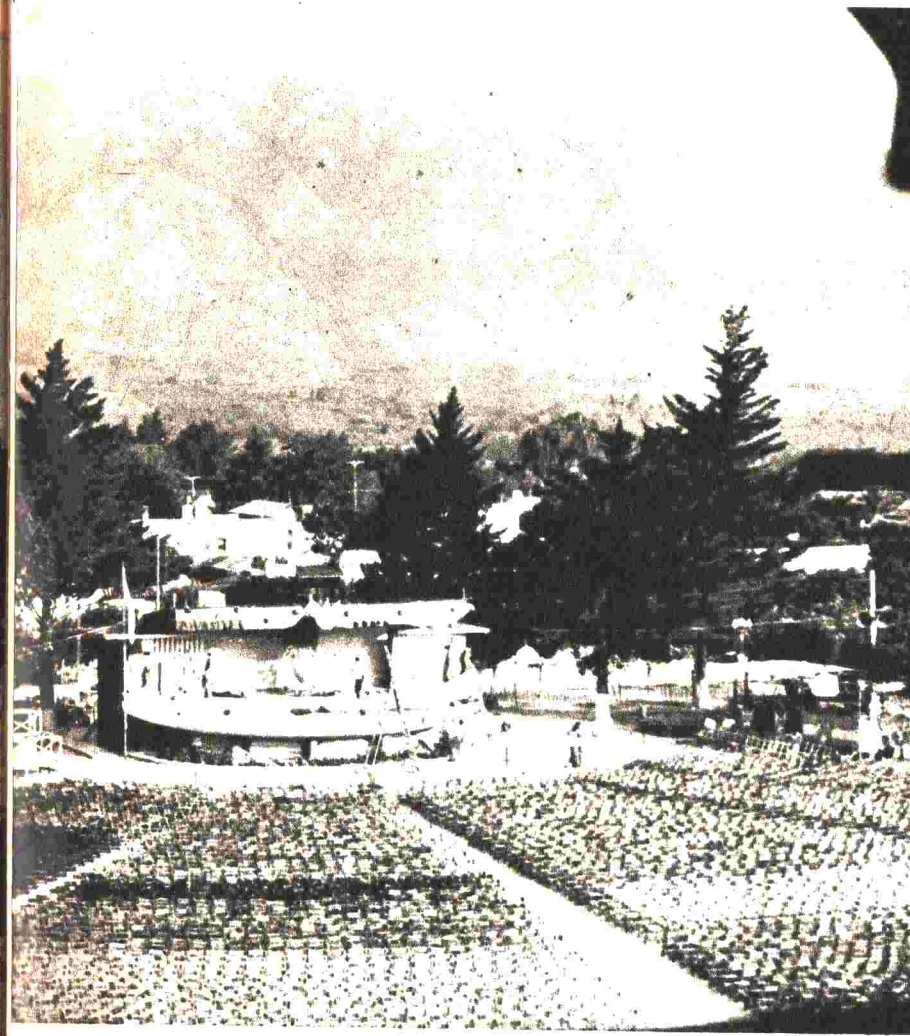
Park. Pasan por su escenario durante cuatro días consecutivos de festival las principales figuras: Los Chalchales, Los Huanca Huá, Jaime Dávalos, Ramona Galarza, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, Los Nombradores y casi todas las Peñas con sus delegaciones.

Por supuesto que estos acontecimientos no tendrían mayor importancia si no fuera que —para el momento en que ocurren son originales y primigenios. Hoy se nos ocurriría irrelevante la descripción de un festival, entre los muchos que se realizan.

COSQUÍN I

En enero de 1961 se había iniciado este fenómeno que adquiriría luego su plena expansión. Un grupo de vecinos notables de la ciudad serrana de Cosquín, en el valle cordobés de Punilla, se aboca a una iniciativa que, llevada a la práctica, superará todo cálculo previo: la realización de un festival 'folklórico' en una plaza pública. Surge así el Festival Nacional de

de la prehistoria hasta el "boom" del 'folklore'



Folklore de Cosquín, cuya primera versión deja entrever su posterior crecimiento, a pesar de la humildad y modestia con que se pergeña. Año a año la organización se hará más coherente, los contratos se efectivizarán con más resplado y ya en la versión tercera el evento recibirá el apoyo estatal del Gobierno Nacional del Dr. Arturo Illia, quien declarará oficialmente como Semana Nacional del Folklore, la última del mes de enero, días en que se realiza el festival.

Las características de Cosquín trascienden el mero hecho de la presentación en el escenario. Los artistas se mezclan con el público, primero, en el balneario municipal, durante las tardes calurosas en donde ya la guitarra y el canto se autoconvocan y, después, en la larga noche de la guitarra y el vino infaltable, en cualquier rincón de la ciudad. De ahí, de esas correrías trasnochadas, emergerá quizás el elegido por la fortuna que una noche, mientras 'guitarrea', se encontrará con la propuesta de algún miembro de la comisión directiva para subir al escenario de la plaza

Próspero Molina. Y entonces, cara a cara con el protagonista fundamental de la fiesta, el público, recibirá el espaldarazo iniciador: será la 'revelación' de Cosquín. De ahí en más, un contrato firmado nerviosamente con una empresa grabadora, la 'bajada' a Buenos Aires, los reportajes, la radio, la TV., y la carrera se inicia... Sólo el tiempo, a la postre, le dictará la verdad decantada que ese primer aplauso intuyó.

EN EL DISCO

Al calor de eventos como Cosquín surgirán figuras de alcance nacional, verdaderos ídolos populares que colocarán al 'folklore' en el tope más alto del mercado del disco. Las grandes empresas verán el filón y competirán en el reparto de intérpretes. Para esta época la compañía mejor ubicada será la empresa holando-norteamericana Philips, quien logrará tener en su elenco lo más importante en número y calidad. Hacia 1963 esta grabadora conseguirá editar el LP de

mayor trascendencia en música popular: Coronación del Folklore, con la participación de Los Fronterizos, Eduardo Falú y Ariel Ramírez, placa que será superada en venta y repercusión sólo con la aparición al año siguiente de la famosa Misa Criolla, de Ariel Ramírez —también con Los Fronterizos— que batirá todos los records. Estas dos obras constituyen picos no superados aún hoy, por su singularidad y su jerarquía estética.

No podemos dejar de destacar, durante estos años, el caso de Waldo de los Ríos. Su historia es conocida; ubicado en la corriente de proyección folklórica más ligada a la música clásica, ve frustradas sus esperanzas y decide —al comenzar la década— alejarse a Europa, desde donde adquiere fama internacional, recién reconocida masivamente aquí pasados los años setenta. Pero hacia 1962, antes de partir dejó grabados para la CBS dos larga duración con orquesta y piano, con temas conocidos y en boga en esos momentos —El Quiqueño, Tonada del viejo amor, El alazán, Vidala de la copla, Canción del jangadero— y otros propios que, paradójicamente, fueron utilizados durante todos los años de su 'exilio' como 'cortinas' de casi todos los programas de 'folklore' radiales.

Por 1964, y en pleno auge del 'folklore', acceden por primera vez con real éxito de publicidad a un teatro de Buenos Aires varios artistas 'folklóricos': son Ariel Ramírez, Los Chalchales, Los Fronterizos, quienes, juntos, realizan en el teatro Odeón el ciclo 'Esto es folklore'.

A lo largo de los años del 'boom' se van jalonando distintos nombres que hacen a la evolución de nuestra proyección folklórica hacia el nivel de consolidación de la actualidad. Muchos son los personajes que aparecen y desaparecen en escena; sería muy difícil a la par que vano tratar de citarlos a todos; queremos esbozar las líneas generales de lo acontecido. Por eso la explicitación de nombres no deja de tener una intención simbólica más que historiográfica o cronológica. Obsérvese que muchas de las figuras en auge durante aquella época hoy ya no existen, lo que, por otra parte, nos hace intuir al menos la posibilidad de que otras de las que aún hoy tienen 'vigencia', sean olvidadas en un lapso no muy lejano. Y no hablamos aquí del olvido folklórico y fundamental con que el pueblo enarbolaba su decir espontáneo, sino del olvido con que la masa 'premia' a los bastardeadores, a los mercaderes del altar popular, a la inautenticidad...

En nuestro próximo encuentro continuaremos con las nuevas figuras surgidas durante este lustro (1960-65) que, sin duda, dejó una huella indeleble en el desarrollo de las manifestaciones artísticas de América, como veremos.

*La música de proyección folklórica argentina:
de la prehistoria hasta el "boom" del "folklore"*

LAS NUEVAS FIGURAS (1960-1965)

por
ARIEL
GRAVANO

LOS SOLISTAS

El caso es que hacia 1960-62 las figuras solistas descolantes siguen siendo —cada vez más sólidamente— Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú. Hay un cúmulo de intérpretes que se ubican muy por debajo del 'cartel' de estos colosos. Son artistas con personalidad propia pero que no llegan a configurar un prototipo como el de los dos guitarristas mencionados. Tenemos así, entre otros, a Rodolfo Ovejero, Carlos Di Fulvio, Suma Paz, Suray, Ramona Galarza, Rodolfo Zapata, Horacio Guarany continúa en creciente popularidad.

Por fin, en el segundo festival de Cosquín hace su aparición un personaje de arrollante personalidad, con no muchos recursos vocales pero con un color de voz inconfundible y un estilo propio, recordador de los viejos guitarreros de provincia; su impacto en Buenos Aires los produce cantando una zamba de carácter romántico: *Zamba de mi esperanza*. Es Jorge Cafrune. Su repertorio sin exotismos hace resaltar desde un principio su excelente gusto y 'facto' popular. Hacia 1964 se convertirá en uno de los puntales de los festivales del interior. Su llegada a caballo, sus amistades con los habitantes de cada pueblo, conforman una estampa muy personal. Pronto adquiere renombre nacional y sus interpretaciones son cantadas por la juventud que lo sigue. Será incluso el máximo 'vendedor' de discos del 'folklore'. Nunca deja de tener un éxito a flor de labios: *Que seas vos, Anocheciendo zambas, El Chorro*. En 1965 graba una milonga de Yupanqui: *Milonga del solitario* y es suficiente para que la música sureña reciba un impulso masivo que hasta ese momento no había tenido; luego vendrán las *Coplas del payador perseguido*, del mismo autor, editadas en un simple de ocho minutos de duración, hecho rarísimo para una grabación 'folklórica' y, para más, del Sur. Su trayectoria seguirá

Veníamos de esbozar las distintas facetas que adquirió el fenómeno de explosiva vigencia de las manifestaciones musicales provincianas en el ámbito de los grandes centros urbanos del país, principalmente Buenos Aires. Nos toca ahora enumerar las figuras artísticas y el repertorio que éstas manipularon durante el lustro 1960-65 en que hemos delimitado el denominado boom. Se hace necesario reiterar lo advertido para las notas inmediatamente anteriores: nos interesa la aparición a nivel masivo de tal o cual artista u obra, del mismo modo que no pretendemos con esto hacer un registro de la totalidad de los intérpretes y autores actuantes en esta época. Por otra parte —nos apresuramos a curarnos en salud—, queremos aclarar que el establecimiento de las fechas topes de este período (1960-65) no tiene otra intención que el de servir como herramienta de trabajo para el análisis, en rigor de lo cual solicitamos al lector nos conceda la elasticidad necesaria como para tolerar la fijación de dichas dataciones, habida cuenta que el proceso real fue gradual en gran medida y de ninguna manera tan abrupto como aquí lo esquematizamos.

en ascenso hasta fin de la década, que es cuando parece estancarse su enorme capacidad de 'llegada' al público argentino.

En el tercer festival de Cosquín surge como revelación un intérprete de estilo ampuloso que luego 'bajará' a la Capital Federal a deambular por los canales de televisión, radios y teatros de revistas. Es el hoy olvidado Eduardo Rodrigo.

LOS CONJUNTOS

En Cosquín '64 se pone en evidencia el rotundo éxito de Los Fronterizos, que atravesaban su mejor momento; son largamente ovacionados y todas sus creaciones son repetidas por las multitudes. Conservan el colorido característico de sus orígenes más la madurez y una originalidad ra-

En el segundo festival de Cosquín irrumpe la arrolladora personalidad de Jorge Cafrune, llevando bajo el poncho la romántica "Zamba de mi esperanza".



Las Voces del Huayra: muestra salteña después de los "Chalcha" y los "Fronterizos".

famente logradas por otras agrupaciones. A lo largo de estos cuatro años marcaron el ritmo del 'mercado' de la música de proyección folklórica. En 1962 fueron los primeros folkloristas en recibir el Disco de Oro por la venta de sus 'larga duración'. Habían bajado de su Salta natal tras la baguala, la zamba, el bailecito y otros ritmos típicos del Cancionero Criollo Occidental. A poco, fueron incorporando temas de Cuyo y del Litoral. La versión de *Canción del Jangadero* (del salteño Jaime Dávalos) y *Noches lefeñas* (de Pedro Sánchez) 'abrió' el panorama 'folklórico' en los medios masivos, y en las 'guitarreadas' porteñas comenzó a aflorar todo el olvidado patrimonio musical de Corrientes, Entre Ríos, Misiones. Sólo la música del Sur no los tuvo como impulsores (ésta necesitaría del empuje discográfico de Cafrune). A la par de ellos fueron apareciendo una tanda de conjuntos —en su mayoría salteños— que mantuvieron la estructura 'fronteriza': primera voz 'fuerte', segunda 'de floreó', tercera 'por encima' de ambas y el bajo 'octavando' la primera o la tercera; predominio de los solos; coro onomatopéyico, imitación de las quejas con las voces en 'falsete', etc. En esta lista pueden ubicarse *Las Voces del Huayra*, *Los de Salta*, *Los Cantores del Alba* (aun-

que cada uno luego tuviera una evolución particular).

Un conjunto salteño hace su aparición en 1962; se separa bastante de esta tónica, pues sus armonizaciones a cinco voces sorprenden para la época, sin dejar de poseer el 'color' salteño: son *Los Nombreadores*.

De Mendoza, contemporáneamente, llegan *Los Andariegos*, trayendo la herencia del virtuosismo guitarrístico propio de Cuyo, más una personalidad que los colocará en un lugar de jerarquía armónica.

La voz de Santiago del Estero la levantarán *Los Cantores de Salavina*, un grupo con estructura semejante a la salteña, pero con voces típicas y repertorio porteño en general.

De Buenos Aires, como rara excepción surgirán *Los Indianos*, con un 'empaste' de timbres más logrado que los conjuntos porteños pero, a diferencia de estos, sin poseer un 'color' que los individualice plenamente. Su afinación es muy buena y armonizan a cinco voces. Tras ellos aparecerán más tarde —también de la Capital— *Los Nocheros de Anta*, con similares características generales.

Mientras tanto, los patriarcas *Chalchales* se mantienen, junto a *Los Fronterizos*, firmes a la cabeza del gusto popular. Por 1962 imponen numerosos 'éxitos': *La Sanlorenceña*,

Del Tiempo'l Mama, *Jugueteando*, *Alma de nogal*, *Zamba Correntina*, y una chacarera —*La Gordis*— que tuvo la desgraciada suerte de iniciar la moda de las letras 'cómicas', que no tenían absolutamente nada que ver con la tradición plebeya de las coplas folklóricas.

A propósito de las coplas populares: a principios de la década aparece un largo duración de un dúo realmente singular y valioso en el ámbito de la proyección folklórica, compuesto por Leda Valtadores y María Elena Walsh. En él recogen melodías y letras puramente folklóricas y las vuelcan con un profundo sentido de proyección y esencia. Desafortunadamente fue escaso el eco que despertaron en el aparato difusor, pero su obra quedó para la antología del ejemplo y la emulación, aún hoy no continuada por muchos intérpretes.

Hasta el año 1962 el panorama de la proyección folklórica musical estaba, entonces, 'dominado' por cuatro figuras fundamentales: Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos y Los Chalchales, a los que se sumaban otras de menor repercusión. Surge así ese año un conjunto que cambiaría radicalmente la tónica de los grupos vocales: Los Huanca Huá.

La música de proyección folklórica argentina: de la prehistoria hasta el "boom" del 'folklore'



Nombre mayor que generó Salta: Eduardo Falú.

Herederos del 'swing' santiaguino propio de los Hermanos Abalos y teniendo como antecedente lejano al Cuarteto de los Gómez Carrillo irrumpen con frescas innovaciones: cantan 'a capella'; utilizan onomatopeyas, rítmicas para imitar ya no los instrumentos melódicos (como hacían los conjuntos salteños con las quenas) sino los rítmicos, como el bombo y la guitarra; armonizan a cinco voces o a cuatro, doblando los bajos y generalmente dejan la melodía para una voz solista aguda. Las especies de su repertorio son fundamentalmente del Criollo Occidental, esencialmente rítmico, dando preponderancia a las chacareras y a los gatos, uno de los cuales sirve para hacerlos conocer: El Huajchito, donde expresan con plenitud su nuevo estilo. Sus dos primeros L.P. batieron records de venta, y se colocan así casi a la par —en popularidad— de Los Chalchales y Los Fronterizos. La razón de ser de este meteórico lanzamiento radica en la novedad de su sonido y —sobre todo— en su originalidad. No dejaron de provocar, por cierto, la consabida polémica entre los 'folkloristas' acerca de si realmente 'eso era folklore'. El hecho es que su estilo jamás pudo ser copiado ni seguido (como ocurría en forma alarmante con Los Fronterizos) y la trascendencia de este grupo se expresó a modo de influencia sobre el conjunto de otras agrupaciones vocales. Era muy difícil para los aficionados 'arreglar' un te-

ma al estilo Huanca Huá y, en el mejor de los casos, se corría el riesgo de caer en una burda imitación.

En cuanto a la aparición de otros conjuntos vocales, el ciclo del 'boom' se cierra con el surgimiento —en Cosquín '63— de Los Trovadores del Norte (que luego se llamarían Los Trovadores), quienes traen otro estilo inédito y —por sobre todas las cosas— un repertorio renacido: la música del Litoral y también las especies del Cancionero Criollo Oriental. Son cinco voces prouijamente armonizadas, sobre la base de acordes completos de la armonía clásica coral, donde predomina el contrapunto. Los solos tienen el mismo carácter de los conjuntos nortehños: son intervenciones con color propio —típico— y con fuerza. El tema con que se dan a conocer —Puente Pexoa— es una especie relativamente nueva, hija de la chamarrita, la polca y la milonga: el rasguído doblé (como antecedente recordemos El Rancho 'e la Cambicha, el éxito de Antonio Tormo). Rescatan del olvido la obra de un viejo autor correntino: Tránsito Cocomarola, y la tratan con una voz solista típica sobre un fondo onomatopéyico que figura el acordeón —el viejo instrumento 'de gringos' arralgado desde el siglo pasado en nuestro folk. Traen también la chamarrita, el chamamé y la milonga.

Por distintos factores circunstanciales no accedieron al éxito deslumbrante de Buenos Aires —fuera del

suceso producido por Puente Pexoa— pero se convirtieron, a la larga, en uno de los conjuntos de mayor estabilidad y consecuencia, signando su carrera como uno de los ejemplos más claros de trabajo fecundo.

LOS AUTORES

La obra autoral de esta época se delineará en función del proceso de modernización y renovación de los cánones tradicionales, que se habían iniciado en los años anteriores. Hacia 1960 se impone una 'rara' zamba de clima romántico: Angélica. Su éxito es arrollador. El 'folklore' empieza a convertirse en negocio editorial. Pero paralelamente se comienzan a fabricar chacareras y zambas en oficinas de pleno centro de la Capital. El mercado demanda en cantidad, sin fijarse demasiado en la calidad; el objetivo es producir. Habíamos, por supuesto, del mercado inventado en esas mismas oficinas.

A pesar de esta real deformación, el saldo es positivo. A años de distancia de aquel momento, se verifica la trascendencia y la vigencia de lo realmente auténtico: no todos aquellos éxitos fulminantes quedaron en la memoria popular. Por un lado, la acción impulsora de los autores salteños ha dejado páginas perennes como La Nochera, Trago de sombra, Zamba del pañuelo, Tónada del viejo amor, La atardecida, Rosa de los vientos, Recuerdos salteños, Cantaré cuando me muera, Alma de nogal, etc. Obras de un lenguaje poético y musical característico, fluido, fresco en imágenes y metáforas, de proyección universal en los temas, pero regional en las modulaciones típicas.

Junto a este cúmulo pujante, se fueron ubicando —a medida que aparecían para el gran público— otro conjunto de composiciones con arralgado sabor tradicional, de diversas zonas del país: Del tiempo 'i mama, de Polo Giménez; Vidala de la copia, del Chango Rodríguez; Puente Pexoa; El quiqueño de Arsenio Aguirre; Zamba de mi esperanza, de Morales; Guitarrero, de Carlos Di Fulvio, etc. Aparecen asimismo, obras que dan otro vuelo a los ritmos tradicionales. Así surgen Sapo cancionero; Zamba de abril, del Chango Rodríguez. Este último autor comenzó a lanzar 'éxitos' en forma de taktirari (Noches de Carnavales, El quejhojó), el ritmo del altiplano boliviano tratado por él de modo atípico. Pero paralelamente, innovó realmente sobre ritmos nortehños como la chacarera, el gato y la zamba, a los que, indudablemente, puso un sello particular.

Otro autor muy publicitado en estos años fue Cholo Aguirre; inventor de una 'especie nueva', la 'litoralista'. Es el ejemplo cabal del creador de escritorio. Edita una serie de canciones: Río manso, Traenochados espineles,

Río de sueños, Río de amor, Río de ausencia, donde hace uso y abuso del Río Paraná, con un lenguaje carente de representatividad. Albérico Mansilla decía en 1963: "el Paraná es [a la música del] litoral lo que el adúltero es al tango".

Su contrapartida la encontramos en la obra de Ramón Ayala (El mensú, El cosechero, Canto al Río Uruguay) y del uruguayo Anibal Sampayo, quienes dan otra puntada fundamental al creciente telar del canto social que cristalizará luego con mayor ímpetu.

En 1963 se escuchan dos zambas de corte netamente innovador, que introducen, una —La tempranera, con música de Carlos Guastavino— una línea musical distinta, y la otra —La amanecida, con letra del desconocido Hamlet Lima Quintana— una nueva forma de declr, con raras metáforas y olima existencial:

"Ya no puedo decir
que el viento es pan de horizonte
ni acercar la mañana a mi boca,
labio carne de cobre".

(de La Amanecida)

Estos últimos antecedentes confluirán —hacia la finalización de este período, el del 'boom', —a sentar las bases de una renovación que dará sus frutos plenos durante la etapa siguiente, de consolidación, junto a otras dos vertientes que llegan alrededor de 1962-63, a de Salta y otra de Mendoza.

La primera está expresada principalmente por el repertorio de Los Nombreadores y, aunque no tuvo mayor repercusión masiva, sin duda configura un aporte de real importancia, todavía no reconocida: el lenguaje del joven poeta Ariel Petroccelli —con músicas de Daniel Toro— elevó en forma pronunciada el nivel estético con que se estaba abordando el cancionero nortehño. Quedan de esta época obras ya antológicas como El Antigal, Zamba en ti, Guagua de pan, La pastorcita perdida, Ay Carnaval, La noche del solitario, Para ir a buscarla.

"Soy sueño, soy sueño,
de nada soy dueño,
soy dueño, soy dueño,
de sueños, de sueños".

(de Ay Carnaval)

Lo fundamental es que, a pesar de lo elaborado y profundo de tal repertorio, estos temas astuvieron en boga tanto como los más tradicionales (o que, al menos, 'oían' a más 'folklóricos'); faltaba quizá el o los intérpretes que se adecuaron al nivel de estos autores. Hasta el advenimiento de Mercedes Sosa —en el próximo período— o de conjuntos vocales más abiertos a la renovación (salvo los citados Nombreadores y los Trovadores) no se llegaría a la integración necesaria para cambiar masivamente el gust-



Un grupo que cambió la tónica de los conjuntos vocales en 1962: Los Huanca Hua.

to del público. Aunque la semilla estaba ya sembrada.

La otra corriente autoral que influirá sensiblemente sobre la forma y el contenido, será la del Movimiento Nuevo Cancionero, fundado en febrero de 1962, por un grupo de jóvenes artistas mendocinos.

Traen en sus obras una explícita orientación realista. Expresan al hombre de los oficios, le cantan al amor concreto del ser humano vital, con los pies en la tierra. El estilo de Armando Tejada Gómez, por ejemplo, iniciará un proceso de cambio formal de gran repercusión. Sus seguidores —abiertos u ocultos— serán muchos; su influencia se medirá luego en los innumerables jóvenes que a lo largo del país, copiarán sus imágenes de extraño vuelo combinatorio y de indudable influencia americana:

"Me llamo Juan y no tengo
más que mi sombra en el mundo,
pero como yo soy Juan
creo en la sombra que tengo".

A.T.G.

En sus principios estéticos estos artistas afirman, entre otras cosas, que el auge del folklore no es mera moda, sino una toma de conciencia del hombre argentino, una apropiación profunda de su pasado histórico y de su palpitante realidad, un rescate de su propio acervo, para desarrollar su personalidad ante América y el mundo; no niegan lo tradicional y, por

el contrario, se apoyan en esos valores, pero no para hurtar del tesoro popular sino para aportar su labor y enriquecer ese acervo con el fruto de sus creaciones. "El Nuevo Cancionero —dicen— se propone renovar en forma y en contenido, tanto en lo musical como en lo literario, la canción popular tanto típica ciudadana como de inspiración y vena folklórica".

Poco a poco, en los círculos intelectuales se comienza a hablar de los poemas de Armando Tejada Gómez y las canciones de Matus, Aragón y Tito Francia. Costean sus propias grabaciones, dan recitales y hasta algunos escenarios porteños empiezan a recibirlos con avidez.²

Damos por terminado este período hacia fines de 1964 y principios de 1965. El límite no es arbitrario; se basa en la real pérdida de vigencia del 'folklore' como 'boom', como sorpresa, como moda. Lo que sigue será la consolidación de todo un proceso iniciado dos décadas atrás. El pico de popularización, —de auge— finalizará, para dar paso a nuevas perspectivas y formas. Huellas negativas, por un lado, perfiles de profunda revitalización nacional, por el otro: todo emergerá después del 'boom' como en la playa, luego de retirarse la ola.

¹ Revista Folklore, marzo 1963

² Donato Cruz, Domingo: El folklore, Bs. As., 1970.

*La música de proyección folklórica argentina:
desde la prehistoria hasta el "boom" del folklore*

PENULTIMAS REFLEXIONES

por ARIEL GRAVANO

*Llegó el momento del balance.
La memoria ya se hizo.*

Bien podríamos continuar en el tiempo y describir lo acontecido desde 1965 hasta el presente. Pero aunque tres lustros han transcurrido desde entonces, en buena hora podemos apuntar ya los pro, los contra, la suma y la resta de lo consecuente, del resultado de tamaña moda del 'folklore' provinciano en las calles de las grandes urbes argentinas. Hemos decidido —no sabemos si el lector compartirá nuestro criterio— neutralizar el recorrido aquí; enfriar la mente y disponernos a balancear lo hasta aquí descripto. El objetivo es puntualizar lo que se nos ocurre más relevante del proceso hasta el fin del "boom" y, de paso, hacer un recuento de nuestros diez encuentros anteriores. A partir de aquí se podrá tomar como objeto de estudio el período 1965-1979, a la luz de los interrogantes insinuados en lo ya revisado y —la ambición no la perdemos— con vistas a dilucidar los posibles carriles por donde habrá de circular nuestra música popular en el futuro más o menos inmediato.

En un trabajo anterior titulado **¿Qué es la proyección folklórica?** que publicó *Folklore* en el número 272 hicimos una revisión de las distintas posturas conceptuales que el fenómeno había suscitado entre los estudiosos e interesados dentro de nuestro país y concluimos con algunas reflexiones propias. Con el afán de no fatigar con reiteraciones innecesarias remitimos al lector a dicha nota y sólo recuadraremos en esta ocasión las dos **definiciones básicas** diseñadas por **Carlos Vega** y **Augusto Raúl Cortázar**

(sin por ello suscribirlas por completo). Ambos estudiosos perfeccionaron sus conceptos, como vemos, mucho antes que el 'folklore' se pusiera **moda**, aunque hay que reconocer que los antecedentes teóricos que tuvo el fenómeno se remonta a principios del siglo. Lo importante de estos aportes, empero, radica en lo sistemático y consciente de sus juicios, sobresaliendo el afán por cifrar las reales diferencias entre la proyección en cuestión y lo que la doctrina científica asigna al específico vocablo **folklore**.



CARLOS VEGA:

EL TERMINO PROYECCION

"He llamado 'extensión', 'aplicación' o 'proyecciones' del folklore a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de los hechos folklóricos. No hay que confundir el Folklore —la ciencia— con las proyecciones —utilización de sus materiales para diverso objeto".

... "tenemos... una proyección estética, que atañe al arte nacional... La acción que difunde el conocimiento de esas especies (folklóricas) con fines artísticos realiza la proyección estética del folklore. (...) Gérmenes, pueden ser objeto de amplio desarrollo en el ambiente urbano, si se consigue atraer sobre ellas la atención de los artistas mejor dotados". (La ciencia del Folklore, Nova, Bs. As., 1960).

AUGUSTO R.
CORTAZAR:

LA DEFINICION

Las proyecciones son "expresiones de fenómenos folklóricos; producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural; por obra de personas determinadas o determinables; que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, ambiente, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras; destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalidades, propios de cada civilización y de cada época".

"Considerando el ciclo eterno que hace de éstas (las proyecciones) gérmenes potenciales de folklore (cuando, a su turno, el folk las asimila y tradicionaliza reelaborándolas a su imagen y semejanza) dichas proyecciones representan una gran esperanza. Si son nobles y auténticas, pueden retomar al folk del que partiera en algún remoto pasado el primer impulso ascendente". (*Folklore y Literatura*, EUDEBA, 1964).



DESDE AQUELLOS ORIGENES

De acuerdo con estas definiciones podemos afirmar que **no puede haber proyección folklórica sin folklore**, dicho en rudos términos. Por nuestra parte, hemos visto que **la proyección folklórica existe desde que existe el folklore**, como lo comprobamos en nuestro panorama del N° 289 (*Folklore y Proyección en la Historia*).

Las formas musicales clásicas tienen su origen en la cultura popular de distintas épocas. Desde los tiempos

en que la estructuración económico-social hace escindir por un lado el trabajo manual y por el otro el intelectual como si fueran dos esferas 'distintas' de la actividad humana, se promueve un sector 'ocioso' y 'pensante', capaz, por un lado, de formular una visión diferencial y diacrónica de los bienes culturales, fundamentada en el interés de dominación y, por el otro, de comparar las culturas de los pueblos circundantes con la de los

propios antepasados; esa incipiente conciencia del origen de los patrimonios humanos y más precisamente los interrogantes que tal inquietud produce, constituye el inicio del estudio y del interés científico por la cultura, en su diversidad de manifestaciones. Preocupación permanente va a ser durante la época clásica la heterogeneidad de las religiones 'bárbaras' que los grandes imperios tratarán de combatir no por ser distintas a

La música de proyección folklórica argentina: desde la prehistoria hasta el "boom" del folklore

la propia sino por el peligro de disgregación ético-social que comportaban —y de hecho produjeron— al penetrar en el seno de las grandes masas. Este combate no iría a realizarse en forma frontal. Al igual que en épocas posteriores, desde los cenáculos político-religiosos se intentó "refinar" y "estilizar" el tesoro popular de dichas, consejas, leyendas y cantares en que la cultura popular se expresaba. Ambas actitudes (el intento "científico" y el político-operativo), entonces, fueron de la mano desde un principio.

Al transcurrir el largo y denso 'banco de niebla' de la Edad Media los ejemplos nos abundan: la Iglesia cristiana ya dominante en Europa continúa en guardia contra paganismos folklóricos del 'bajo pueblo'. Y es dable nombrar en la ocasión a San Ambrosio y San Gregorio el Grande. El pueblo, por su parte, responde modificando a su gusto folklórico los cánones y verdades sagradas. Los cantares profanos y 'obscenos' irrumpen en los templos y en las academias, parejos al reinado del cantor popular (menestresales, bardos, trovatori, minnesinger...). La "vulgarización" musical totaliza la época y se elevan gritos de censura, a la vez que se copian y se intentan adaptar los cantos populares a los actos oficiales.

Con el Renacimiento y el distanciamiento cada vez mayor entre el artista 'superior' y el público se separan socialmente aún más las dos vertientes, pero la creación en muchos casos de los grandes del arte sigue siendo una re-creación del caudal anónimo y popular. De esta época son las recopilaciones y colecciones épico-nacionales de todos los países europeos. El predominio del arte burgués y el Romanticismo de los siglos XVII y XVIII producirán, a su hora, los ejemplos más acabados de integración de elementos folklóricos en las grandes obras artísticas, a lo que sumará el intercalamiento de temas y melodías populares en las canciones sagradas por parte del protestantismo.

Plenos en la Modernidad, se nos multiplican los ejemplos durante los procesos de edificación de las naciones europeas y el correspondiente ascenso de los nacionalismos musicales y de las corrientes románticas.

Cuando pasamos a ocuparnos de la realidad americana para particularizar sobre lo acontecido en nuestro país, también pudimos constatar estos fenómenos. Que no es posible —como señalamos— corroborar a ciencia cierta por la carencia de fuentes escritas, pero que hubimos de meditar con los aportes teórico-metodológicos de Menéndez Pidal, Foster y Carlos Vega (ver Nos. 290 y 291 de Folklore).



La revalorización del folklore incluye muchas veces una reafirmación del pasado histórico pero siempre está determinada por intereses y voluntades comprometidos con la actualidad.

FOLKLORE Y PROYECCION: ¿SON ESENCIAS ETERNAS?

Por lo que reseñamos y por lo ya visto en nuestras notas anteriores se nos ocurre que dos de las principales cualidades de la proyección folklórica son su carácter heterogéneo y dinámico, no sólo por su individualismo y personalismo naturales sino en función de él o los sectores que la instrumentan de acuerdo a sus intereses. No es lo mismo, por ejemplo, el intento de un sacerdote medieval por reacomodar un rito pagano a la religión que las canciones revolucionarias creadas en el siglo XVIII por Juan Jacobo Rousseau sobre la base de los cantares populares de la época (ver N° 289 de Folklore). Es necesario, como mínimo escalón motivador, la pretensión consciente de ir hacia la cultura popular con el propósito de inducirle lo que los propios objetivos del

proyector dictan, como una búsqueda de la trascendencia de lo dado, de lo espontáneo; sobrando, claro está, todo tipo de 'lógicas' justificaciones para cada caso. Pero no es éste el tema que nos interesa desarrollar aquí, aunque podemos aprovechar esta señalización para reafirmar la médula dinámica y adentrarnos en los resortes reales que condicionan a la proyección y al folklore desde un punto de vista social, histórico. Porque (parece una perogrullada pero hay quienes se empeñan en negarlo) es indudable que tanto el folklore como su emergente proyección no existen en el vacío, no son esencias eternas (sobre todo nos interesa puntualizar esto último para el caso del folklore); no se han creado por generación espontánea de una vez y para siempre. Lo que hoy es folklórico puede mañana no serlo más y ayer seguramente no lo había sido; y de igual manera ocurre con la dinámica de la proyección.

Si se quiere continuar con el ejemplo, podemos decir que asimismo se nos tornan indudables las diferencias cualitativas entre los intereses y las consecuencias de —pongamos por caso— la poesía gauchesca revolucionaria de un Bartolomé Hidalgo (semejante al caso rousseauniano) con la de los epígonos románticos de los tradicionalistas gauchescos del presente siglo (ambos, fenómenos de proyección folklórica). En los dos ejemplos no actúan solamente las fuerzas subjetivas de tipo personal del o los autores, sino que la gama de posibles tendencias en el gusto y en la valoración acerca de la cultura popular está condicionada por el concreto proceso histórico y sus potencialidades reales.

Tomemos otro ejemplo; el caso del afán pintoresquista, tan común dentro de la proyección. Aparecerá siempre y cuando los intereses de ciertos sectores converjan hacia la exaltación de valores de extrañeza idílica y paradisíaca (por ejemplo, de la vida rural) de un ideal ajeno al propio y menospreciado (la vida en la ciudad cosmopolita). Lo que implica renegar del presente reivindicando el pasado y, en forma paralela, aniquilar toda posibilidad de un futuro distinto y progresivo.

¿EXISTEN FUERA DE LA HISTORIA?

No queremos introducirnos —aunque la tentación es grande— en problemas que hacen más al contenido de las obras de proyección pues, como aclaramos en el principio de nuestras notas, no centraríamos por ahora allí el análisis. El hecho es, —para volver sobre nuestros pasos— que ni el agua del río del folklore es siempre

la misma ni lo será, ni puede establecerse una relación automática entre la proyección y ese mismo folklore, sino que en su emergencia incidirán gran cantidad de condicionantes de todo tipo, resalando en un primer plano estructural los de la base económico-social; expresados en los abiertos o solapados intereses ético-políticos de los autores en cuestión y —algo sumamente importante— sus propias valoraciones de la cultura popular en general y folklórica en particular. Sus 'gustos' estéticos, por su parte, pueden actuar en forma autónoma con respecto a estos 'factores', pero siempre estarán relativizados por ellos. Esto, aclaremos, en lo que hace al aspecto personal del creador de la proyección folklórica. Recurriendo a lo ya visto en nuestras notas podemos recordar la propia y permanente dinámica no sólo exterior al fenómeno de proyección, sino que —dicho en otros términos— la historia argentina (y por ende su desarrollo social) no le pasó por el costado sino que la cobijó en su seno. Así como fue variando la composición del pueblo con el desarrollo específico de las fuerzas económico-productivas y sus consecuentes cambios en lo social, en lo demográfico, etc., así varió (aun-

que no en relación directa) la médula cultural de ese sector de la sociedad, constituido por las capas esencialmente productivas. Que no existan durante un gran período de nuestra historia datos concretos y ciertos de lo que fue la cultura popular no puede obligarnos a negar su existencia.

Las transformaciones histórico-sociales, hemos dicho, no determinan de modo inmediato ni automático cambios en la esfera cultural folklórica, pero actúan como marco condicionante de la propia transformación y evolución del folklore. Así como varía también, al correr la Historia, el portador específico de la cultura folklórica: el pueblo. Nos resultan, en estos términos, demasiado ingenuos —por no decir interesadamente reales— los planteos teóricos que no tienen en cuenta este estructuramiento básico sufrido por lo folklórico de parte de —entre otros— tremendos macroprocesos sociales como la industrialización, las migraciones internas, las inmigraciones europeas y limítrofes, el consiguiente crecimiento de la población urbana y las implicancias socioculturales de los éxodos rurales, entre otros.

Se nos podrá ocurrir, por ejemplo,

preguntarnos por qué este boom del folklore que describimos se dio con estas características sólo en este vértice del Cono Sur Americano, llegando inclusive su influencia a trascender las fronteras nacionales. Y por qué en años posteriores se verificó un fenómeno similar en otros países latinoamericanos, con alcance hasta en los movimientos artísticos de la vieja Europa (el boom latinoamericano). ¿No tendrá algo que ver en esto precisamente el acontecer industrialista incipiente de nuestros países? ¿No tendrá que haber cumplido un papel fundamental en el renacer de las expresiones populares, el consiguiente acrecentamiento extensivo e intensivo de una conciencia nacional en el seno de las capas medias urbanas, receptoras del campesino migrante y su renovador mensaje ancestral?

Este punto de partida en el condicionamiento histórico del folklore y su proyección nos servirá para finalizar nuestras reflexiones en la próxima nota, la de las conclusiones del 'boom'. Ni las agotaremos ni pretendemos lapidar con ellas este tema, ávido todavía de mayores y posibles profundizaciones.

LAS VOCES BLANCAS

J. O. PRODUCCIONES

Ayacucho 1204 - 1° A (1111)

Tel. 787-3161 - 84-3993

CAPITAL FEDERAL

Tel. 42-2423

Jorgelina Oroná

Representante exclusivo



La música de proyección folklórica argentina: desde la prehistoria hasta el "boom" del folklore

¿CONCLUSIONES

Con esta nota finaliza un extenso y reflexivo trabajo del antropólogo Ariel Gravano dedicado, como lo enuncia la volanta permanente, a historiar la música de proyección folklórica nacional. Folklore concluye así un aporte fundamental de un estudioso de la materia, análisis que se ha publicado por primera vez en nuestro país.

¿Puede concebirse a la cultura (dentro de la cual están el folklore y su proyección) como algo aislado, acabado de una vez y para siempre, beatíficamente inmune a toda contaminación transformadora? Es evidente un contrasentido la mera presunción de este aislamiento, mas hay quienes todavía lo agitan cual estandarte que, en última instancia, no deja de ser una expresión de deseos, de **interesados** deseos, pues también parten de una determinada inserción dentro de la realidad argentina que los hace concebirla de esa manera y no de otra (parten también de su condicionamiento social, que mientras perviva los hará repetir esos mismos jingles científicos). Por lo mismo que los prejuicios "culturales" a que nos referíamos en la nota anterior no desaparecerán de la noche a la mañana, por bienintencionados que sean los arrepentidos de siempre.

No todo lo que brilla...

Si ahondamos en el tipo de relación que mantienen el folklore y la proyección podemos decir que parten de una **contradicción entre el desarrollo espontáneo de la cultura popular y su instrumentación consciente**. Tal contradicción, empero, no encierra necesariamente un antagonismo. Son dos opuestos que se complementan en la práctica, en la realidad

concreta. Lo que no quiere decir que no existan en el extremo proyectado **deformaciones, distorsiones y falsedades**, en la medida que la proyección es y debe ser en su basamento fundamental un **reflejo del folklore**. Esta base puede estar —en el caso de la canción— en las raíces rítmicas, melódicas, armónicas, coreográficas, temáticas, estilísticas, expresivas, etc. Pero sobre esto ya nos habíamos referido en nuestro trabajo "¿Qué es la proyección folklórica?". Queremos acá destacar solamente los casos que hemos reseñado en que la proyección se torna simple parodia, en una caricatura burda, falsa y distorsionante de la realidad folklórica: recuérdense las palabras de Antonio Podestá: "el circo llenábase de paisanos, de auténticos gauchos y, sin embargo, a ninguno de ellos se le ocurrió observar jamás el cúmulo de absurdos, de mentiras y errores en que incurría el drama circense".

Bien. El caso es que no se pueden ignorar estos fenómenos ni menospreciarlos como signos de, precisamente, una distorsión, una falsa visión de la realidad cultural popular. Pero esto no nos lleva a concebir que no todo debe ser aceptado en el ámbito de la proyección, así como tampoco todo debe ser aceptado por el hecho de estar en el seno del folklore. ¿Un ejemplo? ¿Quién se atreve a aceptar, fomentar y —para patentizarlo más— **proyectar** de modo positivo la enorme cantidad de dichos, coplas, canciones, etc., que justifican el

exacerbado machismo propio, típico (y bien folklórico), de toda nuestra América Latina heredera del patriarcalismo feudal ibérico? O los cuentos sobre rivalidades intraprovinciales: los hay folklóricos, pero también los hay inventados adrede para la espectacularidad, que, casi siempre termina poniendo el énfasis sólo en los costados ridiculizantes del hecho, sin percatarse, u ocultando, la existencia de un cúmulo de manifestaciones también folklóricas que contradicen positivamente a aquellas y las relativizan en un marco más equilibrado o, al menos, más real.

Tanto el folklore como su proyección tienen sus lados negativos y positivos. Y la valoración de estos fenómenos existe en la vivencia del proyectador, del artista, pero también puede y debe ser propia del científico en el caso del Folklore Aplicado: esto es: cuando el conocimiento se pone al servicio de la propia comunidad y orientado hacia su progreso.

¿Podrá folklorizarse la proyección?

Otra contradicción no antagónica se nos planteó —lo recordarán— al respecto de la **tarea recopiladora** del folklore por un lado y la **divulgación** o proyección del mismo, por el otro. No queremos abundar más en detalles sobre esto y sólo reafirmaremos lo estéril que se nos evidencia tal discusión, desde el momento en que es el mismo pueblo el que ha aceptado siempre la presencia de la proyección artística (de parte de pequeños, medianos y grandes artistas) dentro del conglomerado de su propia cultura y de ella misma ha tomado finalmente no pocos elementos para integrarla. Lo que nos conduce en línea recta a la cuestión de si puede llegar a folklorizarse finalmente la proyección. Tema en el que no hemos centrado

nuestra atención pero que, sin embargo, debemos abordar de un modo conceptual. Diremos, entonces, que es tan posible que un elemento artístico de la proyección se folklorice como que cualquier fenómeno de la cultura lo haga, sea este proveniente de las esferas científica, literaria, filosófica, religiosa, etc. El ejemplo que se nos ocurre más a la mano es el de la utilización de las **tres voces** en la armonía folklórica de algunos lugares del Noroeste argentino, hecho indudablemente novedoso en ese nivel y derivado de la influencia de lo que llamamos el **esquema fronterizo** del cantar de proyección folklórica, propio de los conjuntos vocales a partir de los inicios de la década del sesenta, con Los Fronterizos.

Valoración del boom

Nada más alejado del interés de estas notas que sobredimensionar la importancia de la proyección folklórica dentro de las más variadas manifestaciones culturales nacionales. Se nos concederá, empero, el reconocimiento —muy escasas veces detectable en ciertos círculos áulicos— hacia sus reales e indudables valores (junto, claro está, a sus muy confesables nocividades). Y aquí suponemos que compartiremos con algunos lectores un amplio sentimiento de certeza personal, en la medida que en cada uno haya calado más o menos este fenómeno del boom (el haber sido acompañados hasta aquí en la lectura nos justifica la presunción). Valorará naturalmente cada quien a su manera lo anecdótico de aquella época. Incluso sabemos que muchas de nuestras proposiciones y observaciones habrán sido puestas en útil duda. Pero se nos ocurren algunas pautas sobresalientes de nuestra valoración que queremos señalar, antes de dar por finalizados nuestros encuentros.



¿CONCLUSIONES

Con esta nota finaliza un extenso y reflexivo trabajo del antropólogo Ariel Gravano dedicado, como lo anuncia la voz permanente, a historiar la música de proyección folklórica nacional. Folklore concluye así un aporte fundamental de un estudioso de la materia, enérgico que se ha publicado por primera vez en nuestro país.

1. El boom del 'folklore' no incluyó a toda la música de raíz folklórica argentina. Hubo zonas con indudable predicamento, lo mismo que hubo especies o ritmos con una mayor difusión que otros. Un estudio detallado de este desarrollo heterogéneo de la proyección sería de suma utilidad. Lo esperamos de los musicólogos.

2. Desde el punto de vista de la aparición o surgimiento de nuevos artistas, el período específico del boom no fue demasiado prolífico, al menos comparándolo con los años inmediatamente posteriores. Pero su indudable proyección y su inefable influencia en las jóvenes conciencias de una generación de argentinos producirá reverberancias trascendentales.

3. Aunque no haya sido el interés central de nuestras consideraciones el análisis menudoso de los contenidos estéticos podemos afirmar que sin lugar a dudas con el boom se dieron no sólo elementos de un renacer de las manifestaciones provincianas sino una taxativa renovación en las formas, en el lenguaje y en las temáticas de nuestra canción popular, con influencias, a su vez, en otros géneros y en otras latitudes americanas.

4. A propósito de otros géneros y con respecto a las relaciones entre el 'folklore' y el tango, digamos que, a nuestro entender, no deben ser concebidos como compartimientos estancos; no son dos cajones distintos del mismo escritorio de nuestra música popular. El tango es una especie coreográfica con una evolución ulterior lírica (canción), con sus diversas etapas en la música, etc., desarrollada mucho más intensamente quizá que sus hermanas folklóricas, pero de ninguna manera puede señalarse una contradicción insalvable entre ellas. Podemos decir que en la medida que los tangos encierran en su interior un cúmulo de elementos folklóricos son también una proyección del folklore de la ciudad de Buenos Aires y su área de influencia.

5. En los grandes medios de difusión es donde emergentemente se establece el boom; precisamente hablamos señalado que usábamos esta pa-

labra porque es la que mejor se presta para categorizar el impacto, la explosión de estas expresiones en la televisión, en la radio y en los materiales grabados, aunque advertimos que el torrente impulsor que le daba raíz y sostén material provenía del fenómeno social, cultural y demográfico que describimos. Estos medios, entonces, actuaron al principio como receptores de la ola espontánea; su accionar fue el del resorte que se presiona y luego cede hasta terminar incliniendo en forma activa, consciente e intencionada sobre ese público en términos del mercado que se le 'brindaba' ávido. Sin querer entrar en detalles nimios, podemos afirmar que este punto es una de las principales claves de las distorsiones graves que llegarán a detectarse casi desde el inicio del proceso. Pero éste —como varios otros— sería un asunto para tratar más en sus pormenores. Un saldo, empero, indiscutible de esta moda fue el status adquirido —viendo la situación en forma panorámica, sin particularizar— por la música de raíz folklórica dentro de los medios masivos de difusión. Es a partir de entonces que aún en los espectáculos de tipo 'internacional' y cosmopolita el 'folklore' es colocado casi obligatoriamente. Si hoy (1979) su ausencia casi total de los medios es denunciada desde los más amplios sectores es porque en aquella época había logrado un nivel de difusión excepcional que en los años posteriores se consolidó.

6. Y como nombramos recién el cosmopolitismo, debemos recordar lo que ya hablamos indicado con respecto a los movimientos musicales que se dan en forma paralela al boom del 'folklore', como ser: la llamada "nueva ola" del Club del Clan (remedo yanqui), el auge de la cumbia colombiana en Buenos Aires y finalmente el fenómeno Beatles (1963). Estas tres corrientes musicales que se disputaron el gusto adolescente de la época vieron en el 'folklore' mas bien un compañero de ruta comercial, pues ya no pasaría lo mismo que en décadas anteriores, cuando al 'folklore' se lo tenía por "cosa de cabeceitas". Aquí se trataba de una compatibilización en términos de mercado; y la situación todavía daba para todo. También en este caso se nos ocurren interrogantes no poco sugerentes,



dignos de algún estudio particular. Obsérvese qué aconteció con esas tres vertientes. La cumbia hoy en día se encuentra popularizada en amplísimos sectores urbanos y rurales, hasta el punto que ya se discute acerca de su posible folklorización (ver Folklore N° 292, "Opinan los musicólogos"), cosa que no debe sorprender, teniendo en cuenta los indiscutibles elementos popularmente atractivos que la componen (base rítmica, baile de pareja enlazada, etc.). El sedimento de la llamada música beat en Argentina, por otra parte, ha epigonado en un movimiento de ambigüas características pero con una inculcable capacidad de autoconvocatoria adolescente urbana y con posibilidades no agotadas. De aquella "nueva ola", en cambio, sólo queda el recuerdo, o el olvido.

7. Este paralelismo en el gusto masivo propulsado desde los grandes medios tuvo su necesario basamento social, al ritmo del desarrollo económico del país todo, pero se acrecentó sobremanera con los rasgos típicos del coletazo industrial de posguerra, no planificado, por otra parte, y por lo tanto, con contradicciones insalvables

en lo que hace a un mínimo equilibrio demográfico. Lo cierto es que junto al boom del 'folklore' se verifica una ampliación del público, una extensión de los sectores con capacidad adquisitiva de "utensilios de difusión" (radios, tocadiscos, discos, televisor, etc.) y, en lo que hace al espectro social, un acceso hacia estas manifestaciones por parte de un amplísimo segmento de la llamada clase media y del proletariado urbano de ascendencia —bastante mediatizada ya— europea, principalmente española e italiana.

8. Sería vano tratar de ocultar los rasgos de snobismo, de superficialidad oportunista que tuvo también el boom. Desde la sofisticación de alguna de las guitarreadas veraniegas en las playas hasta el aprovechamiento comercial, tan 'ógico' en estos casos. Pero volvamos a nuestros conceptos: esto no es ciertamente verificable más que en los sectores que asumieron esta moda como eso, como una ingenua y gratuita moda, gratificante de sus urgencias de 'renovación' constante (lo que no invalida los casos individuales de excepcional sustancialización con los elementos auténticos del fenómeno folklórico). Pero en el mayoritario espectro social de ninguna manera se vivió esto como snobismo, como superficialidad, aunque tampoco podemos afirmar que se haya captado en forma total la diversidad 'folklórica' advenida a la gran ciudad.

9. Y llegamos aquí a uno de los puntos de mayor importancia en nuestras conclusiones. Decíamos

hoy que el status adquirido por la proyección folklórica musical en nuestro país se dio como consecuencia del boom y se cimentó durante todo el proceso anterior. Pero esto forma parte de un fenómeno más general que hunde sus raíces —como hemos visto en nuestras notas— en la propia formación histórica de nuestro pueblo como columna vertebral de la Nación. Y decíamos en otra ocasión que la Historia de la Cultura Argentina quizás esté por escribirse todavía en sus reales y verdaderos términos.

La pomenorización histórica de batallas, tratados, decretos, leyes, cifras, son la consecuencia en gran medida de la Historia concreta, de la Historia Social y Cultural que estructura la vida institucional del país y en la que las grandes masas tienen la importancia radical. Esas grandes masas no han dejado nunca de tener su propia cultura. No han dejado nunca de tener sus concepciones, sus filosofías, sus narraciones y sus canciones. Y esas grandes masas siempre han partido de una herencia cultural concreta, dinámica y puesta a prueba en forma permanente. En su ascendiente proceso que las tiene cada vez más como protagonistas evidentes del quehacer histórico van irradiando por su propio peso el camino de esa llamada "búsqueda" de la identidad nacional, del "ser nacional", que para ellas no es más que la profundización de sus propias raíces y la proyección de su diario trajín, sin dualistas especulaciones. Paralelamente a este desarrollo espontáneo y natural, aunque no lineal, se acrecienta el grado de conciencia, el grado de autorreconocimiento de las propias fuerzas culturales y sociales.

Y aquí ocupa un lugar —pequeño pero real— la proyección folklórica, como una de las formas en que el propio pueblo edifica su destino cierto, con los artistas que de su entraña nacen, con tantas equivocaciones, errores y falsedades pero también con tantas verdades como es posible expresar en un medio que se transforma día a día y que es radicalmente hostil al arte, en cuanto identifica al público con el mercado, trata de convertir al creador en repetidor de la redituable y, en última instancia, alejada al pueblo de su propia cultura. Lo que en estas páginas hemos historiado ha demostrado este carácter luchador de nuestra música de raíz folklórica: lucha contra las prohibiciones coloniales, contra el ocultamiento de los salones del siglo pasado, lucha contra el Gran Desprecio de inicios del presente siglo y contra el inquisitorial prejuicio "cosa de negros", todavía vivo.

Pero la lucha también es victoria, es triunfo, aunque no total. Aquí ciframos el verdadero valor positivo del boom, con sus consecuencias. El verdadero carácter reivindicativo, sin suscribir ningún tipo de retorno al pasado, pero tratando de iluminar el presente y de construir el futuro. Porque estamos ciertos que del análisis de estos pormenores y pormayores pueden surgir pautas que ayuden al presente de nuestra canción popular. Certeza que, por otra parte, encuentra sostén en la propia experiencia. Recordando la frase de Rubén Darío, es como si ese inmenso rumor de la verdad volviera a emerger incógnito en cada época y a través de los tiempos.

ARIEL GRAVANO

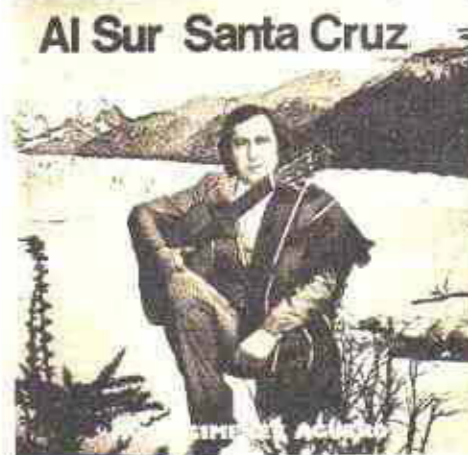
MISIONES CANTA ASI



Amador Novoa

L.P. 77910
SONORO

AL SUR SANTA CRUZ



Hugo Gimenez Agüero

L.P. 67910
SONORO