

Será que la canción llegó hasta el sol.

Miradas, escuchas y reflexiones
en torno a la canción

ACTAS DE MÚSICOS EN CONGRESO

7ma edición | 2019

Danisa Alesandroni

Ignacio Quiroz

—

COMPILADORES



UNL • FACULTAD
DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS



UNL • INSTITUTO
SUPERIOR
DE MÚSICA

Universidad Nacional del Litoral

Será que la canción llegó hasta el sol : miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción : Actas de Músicos en Congreso : 7ma edición : 2019 / compilación de Danisa Alesandroni ; Ignacio Quiroz. - 1a ed. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-692-268-5

1. Música. 2. Cancionero. 3. Educación Musical. I. Alesandroni, Danisa, comp. II. Quiroz, Ignacio, comp. III. Título.

CDD 782.0071

“Tiré tu pañuelo al río...”: canciones románticas en el repertorio popular litoraleño de la década de 1960

ANGÉLICA ADORNI

angelicaadorni@gmail.com

Instituto de Artes del Espectáculo – IAE (FFyL-UBA)

Resumen

El trabajo se centra en el repertorio de la canción romántica del litoral compuesto y difundido durante el llamado boom del folklore en la Argentina, a partir del estudio de tres casos relevantes de dicho campo: Ramona Galarza (1940), Ginette Acevedo (1942) y Félix Alberto [“Cholo”] Aguirre Obrador (1928). A Cholo Aguirre se le atribuye la creación y popularización de la “litoraleña”, con una prolífica obra vocal en la que predominan las temáticas amorosas ambientadas en contexto fluvial. Su figura concentró muchas de las polémicas que generó la litoraleña entre los cultores del chamamé, quienes interpretaron su aparición como un intento comercial de estilizar la danza tradicional rural. Sobre la intérprete correntina Ramona Galarza, el análisis de su producción discográfica durante la década del 1960 revela la construcción deliberada de una imagen urbana y estilizada de la artista. Se observan estrategias de “blanqueamiento”, plasmadas en aspectos sonoros, poéticos, gráficos y textuales de los discos. Finalmente, las grabaciones para el Sello Victor de la intérprete chilena Ginette Acevedo favorecieron la circulación transnacional de canciones litoraleñas que fueron reversionadas en distintos países de Latinoamérica, borrando marcas de origen y materializando una estética sonora ligada, como en los dos casos anteriores, a la canción romántica internacional.

Palabras clave: chamamé / Galarza / Acevedo / Cholo Aguirre / música argentina

Introducción

En coincidencia temporal con el periodo llamado *boom del folklore* en la Argentina, desde mediados de la década de 1950 y especialmente durante la de 1960 aparecieron numerosas composiciones de carácter popular registradas como “canción del litoral”, “canción litoraleña” o simplemente, “litoraleña”. Fueron piezas cantadas que mayoritariamente tuvieron una filiación musical con el chamamé – ritmo más representativo de la región mesopotámica– aunque sus rasgos sonoros prominentes (rítmica, tempo, instrumentación, carácter) se encontraron, la mayoría de las veces, atenuados o modificados. En menor cantidad, las canciones tomaron el estilo de otras expresiones musicales de la región¹. Estas piezas litoraleñas conforman un corpus numeroso y diverso, en donde se destacan diversos autores e intérpretes².

Martha Ulhôa, refiriéndose al campo de la música popular brasilera en los sesenta, señala dos fenómenos de relevancia: la emergencia de una corriente musical con una postura de cuestionamiento político-social; y la aparición y el afianzamiento de un segmento joven en el mercado de consumo, ligado a la “joven guardia” (o “nueva ola”) (Ulhôa, 2010: 517). El primer fenómeno se relaciona con la intensa actividad librada en el campo político e ideológico; el segundo, con profundos cambios sociales que se producen en esa década. Es posible plantear esta misma división operativa para el caso argentino. De modo general diferencio en el cancionero estudiado dos grandes estilos cuya categorización (sin pretensión de tornarse definitiva) resulta útil para el análisis, admitiendo la existencia de cruces o superposiciones. Por una parte, reconozco un grupo de composiciones que se alinea en la estética de la llamada canción social o testimonial, cuya mayor referencia en el campo de la música popular local de la época corresponde al movimiento del *Nuevo Cancionero* surgido en Mendoza en 1963. En estas canciones se observa una

1 La expresión "canción litoraleña" permite situarnos más allá de los límites de una forma o género musical. Si bien la mayoría de las veces se manifiesta con un ritmo de acompañamiento similar al chamamé, pero más lento, también se ha manifestado con otros patrones rítmicos: rasguido doble, guarania, galopa, vals, chamarrita, milonga, candombe, polca, chotis. En el mismo sentido, nos sitúa en un área territorial amplia, que trasciende las fronteras nacionales para extenderse a las zonas limítrofes del este de Paraguay, sur de Brasil y oeste del Uruguay.

2 Entre los mesopotámicos cuentan Ramón Ayala (1927), Aníbal Sampayo (1927-2007), Félix Alberto ["Cholo"] Aguirre Obrador (1928), Rodolfo ["Chacho"] Müller (1929 -2000), Ariel Ramírez (1921-2010), Linares Cardozo (1920-1996), Edgar Romero Maciel (1921-2002), entre otros. Se destaca también un corpus de canciones litoraleñas relevantes en la obra de Eduardo Falú (1923-2013) y Jaime Dávalos (1921-1981). Sobresalen como intérpretes femeninas Ramona Galarza (1940) y Ginette Acevedo (1942), entre otras.

“formulación social del paisaje” (Orquera, 2016: 1) que pone al hombre –y particularmente al trabajador– como centro del discurso de la obra. Los compositores buscan además una renovación musical en su forma y contenido, como contraparte de las transformaciones sociales concretadas y aspiradas durante la década de 1960, logrando en algunos casos mantener un grado importante de autonomía respecto de las necesidades o condicionamientos de la industria³. En convivencia y como contraparte, identifico otro conjunto de piezas dentro del corpus entroncadas con el llamado “paradigma clásico” del folclore (Díaz, 2009: 90), y orientado fundamentalmente al público juvenil urbano, cuyo segmento fue central en el desarrollo del *boom del folklore* a comienzos de los sesenta (Vila, 1982). Muchas de estas canciones litoraleñas presentan temáticas románticas o “ligeras”, y una estética aparentemente influenciada por el bolero. En lo que sigue, nos dedicaremos a esbozar un panorama de este segundo tipo de cancionero, describiéndolo de modo general y recorriendo algunos de sus intérpretes. En esta primera aproximación planteamos la hipótesis de que los tópicos amorosos y de una estética sonora asociada al repertorio romántico fueron incorporados al cancionero litoraleño con la intención de lograr mayores niveles de identificación, circulación, aceptación y consumo por parte del público urbano de los sesenta. Esto permitió al chamamé –en su formato de “litoraleña”– proyectarse paulatinamente hacia el género de la canción romántica internacional.

Ramona Galarza: la novia del Paraná

El abordaje de la producción y la figura de la cantante Ramona Galarza (Corrientes, 1940) es central en nuestro análisis, en tanto que fue una de las más importantes intérpretes de música litoraleña, principal difusora del cancionero que nos ocupa. Su carrera artística comienza a fines de la década de 1950 y acompaña el auge de la canción litoraleña, proyectándose rápidamente como una de las “estrellas” femeninas del *boom*⁴. En sus grabaciones, Galarza incluyó canciones de amor en grado creciente a lo largo de la década, en particular guaranias. Luis Szarán define este género como un tipo de “canción lenta, melancólica y adecuada a ciertos estados de ánimo del pueblo [...] que rápidamente fue aceptada y

³ Sobre cancionero litoraleño de carácter social me referí en anteriores trabajos (Adorni, 2017a y 2018).

⁴ En un artículo reciente se analizaron con mayor profundidad aspectos de su producción (Adorni, 2019)

desarrollada" (Szarán, 1997: 203). El mismo autor refiere a su carácter "sentimental" (Szarán, 2000: s/d).

El tercer LP de Ramona Galarza titulado *La Novia del Paraná*⁵ (ca. 1961) incluye varios clásicos de este género paraguayo como "Mi dicha lejana" (Emigdio Ayala Báez), "Mis noches sin ti" (María Teresa Márquez/Demetrio Ortiz), "Recuerdos de Ypacarai" (Zulema de Mirkin/Demetrio Ortiz), "Regalo de amor" (Mauricio Cardozo Ocampo) e "India" (José Asunción Flores), una oda a la mujer del Alto Paraná⁶.

La guarania se compone rítmicamente sobre la birritmia de 6/8 y 3/4 y utiliza síncopas en su melodía, lo que la emparenta con la polca paraguaya y, de este lado de la frontera política, con el chamamé. A pesar de tener características melódicas parecidas, la guarania se caracteriza por su ejecución en tempo lento, mayor variación de fraseo, frases melódicas más largas y elaboradas, así como "una armonía más desarrollada con relación a la polca paraguaya" (Martínez Pino, 2017: 48), ampliando las posibilidades interpretativas y habilitando un alto grado de expresividad. En la década de 1950 se inicia según algunos autores una etapa de "jerarquización de la guarania" a partir del estreno de piezas sinfónicas (Szarán, 2000: s/d), y se relata también la influencia de géneros como la bossa nova y el bolero, especialmente en el aspecto armónico (Colman, 2005: 196). Interpretada por Ramona Galarza, la guarania "No quiero ser" (Ernesto González Farías/Eduardo Ayala) ejemplifica estos aspectos. La grabación pertenece a su segundo LP, *Misionerita* (ca. 1961)⁷.

5 El nombre corresponde a una composición de Osvaldo Sosa Cordero. Así se le llama a la ciudad de Corrientes - a la vera de ese río- y será el apodo de la artista a lo largo de su carrera.

6 La circulación de guaranias en nuestro país estuvo favorecida por la presencia de migrantes paraguayos en el ámbito artístico local a partir de la década de 1940. La atracción ejercida por Buenos Aires como polo cultural regional, y el contexto político adverso en el Paraguay auspició en esas décadas el exilio de músicos, poetas e intelectuales provenientes de ese país, desatando intercambios y casos de colaboración artística que propiciaron la popularidad de las canciones paraguayas en el repertorio local, y la consecuente influencia en el campo compositivo local.

7 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JYksJUXkwWA> (última consulta 16-11-2019)



Imagen 1: LP Vol. 2, *Misionerita*. Odeón LDI-449

Es particularmente significativa la construcción de la imagen de feminidad que se realiza en torno a Ramona Galarza, susceptible de ser abordada desde las teorías de género. En correlato con el repertorio que interpreta, Ramona se define como una mujer romántica y así lo expresa en una entrevista publicada en 1961 en el primer número de la famosa revista *Folklore*: “por el amor, dejaría todo”, dice aludiendo a la posibilidad de dejar el canto por el matrimonio. Allí, declara que sueña con casarse y tener hijos porque “¿qué mujer no sueña con ello?”⁸.

El análisis detallado de elementos visuales e iconográficos a la par del discurso musical se torna necesario para el conocimiento de este repertorio y de los procesos históricos que lo contextualizaron. El análisis de la abundante producción discográfica que Ramona Galarza registró para Odeón en Argentina durante la década del 1960 revela, desde un enfoque socio-semiótico, la construcción deliberada de una imagen pulcra, urbana y estilizada de la artista por parte del sello grabador. Se observan diversas estrategias de “blanqueamiento” concretadas bajo la lógica de la industria cultural, plasmadas en aspectos sonoros y poéticos, reforzados en imágenes y textos de los discos. El sello y los medios “adecentan” (es decir, convierten en decente) la figura de Ramona. La imagen que de ella se difunde en los sesenta, reafirma los roles sociales tradicionales de género (a saber, el de la mujer como hija, novia, esposa y madre) eliminando la conflictividad social y planteando una modernidad, en cualquier caso, contenida. El disco como objeto de análisis posibilita un abordaje integral de sus diferentes materialidades: la sonora, la visual –en las fotografías y diseños de los discos–, y la textual, presente en las contratapas y paratextos. Entendido como un enunciado, el disco nos brinda rica información

8 La entrevista aparece en la revista *Aquí está el folklore* año 1, n°1 (julio de 1961), p. 3 y 4.

sobre el momento y las condiciones de su producción⁹. Si bien no ahondaré aquí en el análisis de la discografía de Galarza, sí quisiera destacar que este proceso de “adecentamiento” o “blanqueamiento” (utilizado aquí en contraposición con el migrante o “cabecita negra”) observado en los aspectos visuales y escritos, encuentra su correlato en el plano sonoro-musical propiamente dicho de esta primera etapa discográfica. Se percibe en el repertorio grabado, un alejamiento intencional de la sonoridad típica del chamamé, reemplazando los conjuntos tradicionales por otros orgánicos instrumentales en pos de lograr un sonido más moderno y más urbano, priorizando el plano melódico sobre el rítmico y conteniendo el carácter vivo que conduce a la danza para privilegiar la recepción desde la posición de la escucha quieta y atenta¹⁰.

Cholo Aguirre: ríos de amor

Pero no solamente de guaranias estuvo compuesto el repertorio romántico del litoral de los años sesenta. Fue el compositor e intérprete Cholo Aguirre una pieza clave en la configuración de este corpus. Es a este santafesino nacido en 1928 a quien se le atribuye la creación y popularización de la “litoraleña”. Ya como creador de la música o de la letra (o de ambas) su prolífica obra alcanza casi un centenar de piezas vinculadas al cancionero litoraleño en el periodo que nos ocupa, en las que predominan las temáticas amorosas ambientadas en contexto fluvial. Canciones como “Río rebelde” (cuyos famosos versos iniciales dan título a esta presentación), “Trasnochados espineles”, “Río manso”, “Río de sueños”, “Río de ausencias”, “Cuando vuelvas” fueron popularizadas en la voz del propio compositor, pero,

9 Seguimos aquí el análisis socio-semiótico propuesto por Corti y Díaz (2017) y el intertextual referido por Juan Pablo González (2013).

10 Son conocidas las connotaciones negativas que hacia mediados del Siglo XX acarrea la práctica del chamamé entre las clases urbanas medias y altas. La necesidad de modificar parte de sus rasgos para tornarlo socialmente aceptable y favorecer su consumo, especialmente durante el periodo del *boom*, también ha sido referido en distintas fuentes bibliográficas. Sobre estos aspectos ver Adorni (2017a). El “blanqueamiento sonoro” que observamos en la primera etapa discográfica de Ramona Galarza durante la década de 1960 puede hacerse extensivo a otros artistas de la época y se resume en los siguientes aspectos: omisión de los instrumentos de fuelle como acordeón o bandoneón, tradicionalmente asociados al chamamé; sustitución por instrumentos como piano, violín, arpa u órgano (que imita en la mayoría de los casos el sonido del aerófono libre); incorporación de diversidades tímbricas ajenas a los conjuntos tradicionales de chamamé; grabaciones realizadas por conjuntos orquestales amplios; participación de reconocidos arregladores y directores de la época, asociados al campo de la llamada “música de concierto”; utilización de sonoridades asociados a la estética cinematográfica; ejecución de las piezas en tempo más lento y carácter cadencioso; privilegio del plano melódico por sobre el rítmico; predominio de temáticas amorosas; acompañamiento rítmico de las guitarras –si presente– en un segundo plano sonoro; contención del carácter bailable en pos de favorecer la escucha atenta; omisión de la palabra chamamé en la gráfica de los discos (Adorni 2019: 13-16).

especialmente, en las de otros numerosos artistas de la escena nacional como del extranjero.

Listar las circulaciones locales de canciones de Cholo Aguirre podría resultar en una columna interminable¹¹. Varias de sus composiciones ocuparon por largos periodos puestos en las "tablas de popularidad" que publicaba la revista *Folklore*. A mediados de 1964 el número 71 ubicaba en el tercer puesto de su tabla a "Río de sueños", y adjudicaba a "Muy triste" y "Trasnochados espineles" el octavo y décimo lugar respectivamente. La circulación internacional de las canciones de Cholo Aguirre se vio sin duda favorecida por el tópico amoroso, de carácter pretendidamente "universal" y capaz de transpolar a diversos ámbitos sociales y culturales: el río podía ser –al fin y al cabo– cualquier río del mundo y el bote, cualquier barca. La internacionalización de algunas canciones se alcanzó por doble vía: por un lado, favorecida por la circulación de discos de las figuras más populares del *boom* en Argentina; por otro, gracias a grabaciones realizadas por artistas locales de diferentes países. Se produjeron versiones que a veces respetaron los rasgos vinculados a las músicas del litoral, como el caso del grupo chileno Las cuatro brujas. Otras interpretaciones, en cambio, borraron completamente dichos rasgos, como son los casos de las versiones de Enzo Roldán (artista de la Nueva Ola peruana), las del mexicano Rigo Tovar o las del español Julio Iglesias.

Pero no fue todo popularidad alrededor de Cholo Aguirre. Su figura, central y controvertida, concentró las críticas y polémicas que suscitó la popularización de la litoraleña entre los cultores del chamamé. Muchos interpretaron la aparición de la nueva canción litoraleña como un intento artificial de estilizar la tradicional danza y volverla socialmente aceptable ya que, asociado el chamamé a las prácticas culturales del migrante humilde del interior, esa música poseía una fuerte connotación negativa para las clases urbanas medias y altas, principales consumidoras de los productos del *boom*. Aunque Cholo Aguirre no fuera el único compositor de litoraleñas, sin duda el éxito comercial de sus canciones hizo que sobre él recayeran las miradas de los más escépticos, quienes lo acusaron de repetir recetas fáciles guiado por el único fin de la popularidad¹².

11 Grabaciones argentinas que alcanzaron considerable éxito, por caso, fueron las de Ramona Galarza, Horacio Guarany, Los Trovadores del Norte, Julio Molina Cabral, Los de Salta, Los cantores de Quilla Huasi, Los cantores del Alba, entre otros.

12 Las páginas de medios especializados dejaron testimonio de estas críticas, como es el caso de la columna firmada por Iván Cosentino en la revista *Folklore* número 115, dedicada a reseñar el disco *Entre litoraleñas y costeras*, editado por Philips en 1965. Vale aclarar que los debates excedieron la figura del

Más allá de las críticas, es evidente que la propuesta de Cholo Aguirre a mediados de los sesenta estaba orientada fundamentalmente al segmento etario más joven del *boom*. Un disco promocional del Festival de Cosquín de 1964 titulado *Juventud Folklórica Vol. 2* (Polydor 200-002), por ejemplo, incluye de un total de diez composiciones, tres de autoría de Cholo Aguirre, a la par de temas como "Santiago querido" (en el disco denominado como 'taquirari') de Leo Dan, artista de la *Nueva Ola*. Su LP de 1965 *Entre litoraleñas y costeras* (Philips 82076L) ofrece en su tapa una fresca y autóctona escena de ocio juvenil, que denota modernidad en las ropas que visten las mujeres. El disco presenta al público un nuevo ritmo, la costera, descrita en la contratapa por el propio Aguirre como una música "efervescente, juvenil y muyailable [...] para que la juventud de nuestro tiempo, tan inspirada en los ritmos que nos llegan de ultramar, baile 'esto', que al menos es una inquietud argentina". El disco alterna este tipo composiciones –la verdadera novedad del disco– con otras del género "melódico", no siempre del autor. Ejemplificamos escuchando "Preguntas por mi" –litoraleña de Arsenio Aguirre– y "Destinos" –canción de Osvaldo Arol Peralta y Leopoldo Díaz Vélez–. Ambas canciones se interpretan sobre la base rítmica del chamamé (ejecutado en tempo moderado la primera, lento la segunda) a cargo del rasguido de la guitarra. La instrumentación presenta percusión, así como cuerdas frotadas, piano y acordeón. Estos tres realizan las intervenciones melódicas, en el caso del piano, imitando el estilo de ejecución del arpa.



Imagen 2: LP *Entre litoraleñas y costeras*. Philips 82076L (1965)

Cholo Aguirre, extendiéndose sobre la "litoraleña" como expresión en general. Sobre las discusiones en torno a este tema ver Gimenez (2018).

Ginette Acevedo: la voz de la ternura

Cantante de origen chileno, Ginette Acevedo comenzó en ese país su carrera artística en radio y grabó el primer *LP* en 1963, *La voz de la ternura*, logrando notable éxito de ventas¹³. Este primer disco contiene ya, casi en su totalidad, repertorio del área mesopotámica (polcas, galopas, canciones litoraleñas, guaranias). Entre los doce temas se incluyen dos composiciones de Cholo Aguirre, una famosa canción brasilera de los años cincuenta traducida al español ("Cabecinha no ombro" de Paulo Borges) y otra de origen mexicano ("Dos arbolitos", de Chucho Martínez Gil) cuyo carácter abolerado en tres tiempos cuadra muy bien con el estilo del disco, a pesar de sus giros melódicos típicamente mariachis¹⁴. Resulta significativa la participación como director de arreglos y conjunto de Óscar Arriagada, músico transversal en Chile a distintos géneros de la música popular, conocido en los sesenta por su "Twist del esqueleto".

¿A qué se debía el interés trasandino por el cancionero de la Mesopotamia? Según relata Acevedo, fue un productor chileno quien le hizo notar que su manera de cantar se adecuaba muy bien a un nuevo tipo de repertorio que desde Argentina se proyectaba como una corriente de renovación del folclore litoraleño, representado fundamentalmente por Ramona Galarza. En Chile, parte de ese corpus era interpretado por Lorenzo Valderrama, pero ninguna mujer se ocupaba de él¹⁵.

En el verano de 1964 Acevedo acentúa su popularidad en Chile luego de ganar una de las categorías de competición en el Quinto Festival de la Canción de Viña del Mar interpretando el bolero "Está de más" de Ricardo Jara. A fines de ese mismo año decide trasladarse a Buenos Aires con su representante y esposo Luciano Galleguillos. Aquí es contratada por RCA Víctor, que reedita casi íntegramente el primer *LP* chileno con el nombre *Encanto litoral* y presenta en la contratapa a Ginett [sic] como una "auténtica" cancionista litoraleña. Abocada especialmente a la interpretación de repertorio litoraleño y paraguayo, Acevedo desarrollará en nuestro país una intensa actividad artística hasta fines de la década del sesenta – momento en que decide retornar a Chile– realizando grabaciones y presentaciones

13 Con la misma denominación se la conocería también a la cantante.

14 Además de su autor, "Dos arbolitos" fue grabado por el famoso cantor de boleros Pedro Infante.

15 Ginette Acevedo, en comunicación personal con la autora. Santiago de Chile, 15 de enero de 2019.

en radio, participando en programaciones teatrales y televisivas y concretando giras por el interior y exterior del país¹⁶.

Fueron muchas las canciones románticas (algunas incluso de autoría propia) grabadas por Acevedo, y varias, las composiciones de Cholo Aguirre. Una de ellas, "Río de amor", es una canción del litoral que utiliza alternadamente en estrofas y estribillo los ritmos de rasguido doble y chamamé. Invitamos a escucharla bajo la dirección de conjunto de Abel Montes en el LP grabado en Buenos Aires en 1964, que lleva por nombre el de la artista (*Ginette Acevedo* Nuevo VikLZ 1119), reeditado en Chile con el título *Aunque estés distante* (CML 2274) tomado de una canción-guarania de Osvaldo Sosa Cordero. En esta versión se aprecian varias de las características musicales descritas antes para el caso de Ramona Galarza, asociadas a la idea de blanqueamiento sonoro. Se utiliza órgano eléctrico e instrumentos de orquesta que incorporan timbres ajenos a los conjuntos tradicionales de chamamé.



Imagen 3: LP *Aunque estés distante...* - RCA VÍCTOR CML 2274 (Chile, 1965)

Paulatinamente, Ginette fue sumando al repertorio de litoraleñas, mayor número de baladas y boleros. Excepcional difusión tuvo su interpretación de "Poema 20" de Pablo Neruda donde las conocidas líneas del poeta fueron musicalizadas por el misionero Ramón Ayala. Luego de un comienzo de carácter

16 Para dar cuenta de algunas actividades de la cantante, el número 110 de la revista *Folklore* comenta en diciembre de 1965 la firma de un contrato de 7 meses en Radio Splendid con carácter exclusivo, para actuar en horarios centrales. En el número 103 (septiembre de 1965) se anuncia una gira por Chile, Colombia, Puerto Rico y Venezuela. En marzo de 1966 *Folklore* número 116 informa al público que Ginette Acevedo sigue con mucho trabajo: se presenta tres veces por semana en Radio Splendid en horario central, en el segmento titulado "Ternura de mujer latiendo en el litoral", a lo que sumará en abril y mayo un programa de televisión, "Lluvia de estrellas", los jueves a las 20:30 por Canal 9. En el número siguiente (*Folklore* número 117 de abril de 1966) nos enteramos además de que actuará en el Teatro Astral en los siguientes meses de junio y julio.

rapsódico, la melodía de la pieza transcurre –al igual que las canciones litoraleñas escuchadas– sobre la base de un contenido rasguido de chamamé, sumando instrumentos de cuerda frotada, vientos madera, piano, arpa e instrumentos eléctricos. Con esta pieza la cantante alcanzó proyección internacional, con especial éxito en países de Latinoamérica, Estados Unidos y España¹⁷.

Para finalizar

Los casos de Ramona Galarza, Cholo Aguirre y Ginette Acevedo abordados aquí sirvieron para describir y determinar algunos aspectos estéticos comunes al corpus de canciones populares litoraleñas de temática amorosa en la década de 1960 que excedió, por supuesto, a estas figuras. A su vez, ejemplificamos a través de tres de los principales sellos (Odeón, Victor y Philips) el interés de las compañías discográficas por tener entre sus artistas a jóvenes intérpretes de este nuevo tipo de canción litoral. Asimismo, la mayoría de los músicos – solistas o conjuntos de cualquier formato y origen – incorporó durante el *boom* este tipo de repertorio que fue interpretado de manera más o menos tradicional según los casos. También compositores no naturales de la región litoral se abocaron a su composición, ya sea atraídos por las posibilidades musicales que ofrecía la Mesopotamia, ya por la tentación de un éxito asegurado¹⁸.

A través de los ejemplos musicales pudimos apreciar sonoridades que confirman la hipótesis general del trabajo sobre la existencia de un proceso de blanqueamiento (o higienización) en pos de resignificar la música del chamamé en los sesenta, catalogado este por las clases medias y altas como una “música de sirvientas”. Entendemos que la inclusión de canciones de amor que tratan, en general, del amor fiel y tierno (monogámico y heteronormativo) contribuyó en este proceso a contrarrestar las ideas de mal gusto, indecencia, desorden o promiscuidad que acarreaba la práctica del chamamé, especialmente sus bailes. En la década de oro de los “asaltos” (reuniones) juveniles y del wincofon (ambos pasatiempos enmarcados en la protección del espacio doméstico) las canciones

17 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wrIUPCHBQ0k> (última consulta: 16-11-2019)

18 Por falta de tiempo omitimos algunos casos singulares como el de María Helena (Remedios de Escalada, 1946 – Corrientes, 1969) o Eduardo Rodrigo (San Juan, 1943 – Madrid, 2017). No podemos dejar de mencionar las canciones de amor cuyo objeto difiere de las aquí tratadas (odas al paisaje, al pueblo de origen, a la madre lejana, a la virgen protectora, a la dulce niñez) presentes también en la canción del litoral.

litoraleñas “para escuchar” pudieron habilitar mayores índices de aceptación social y consumo. Se observa en los artistas abordados la construcción de un discurso donde lo moderno y lo juvenil tienen valencia positiva, siempre y cuando la juventud se viva con recato, y la modernidad no se aparte demasiado de las normas consensuadas al interior del campo del folclore. Por otro lado, podemos suponer que los orgánicos sinfónicos y las sonoridades urbanas alejadas del universo local/rural pudieron facilitar la inteligibilidad y aceptación por parte de un público amplio, transnacional.

Es sabido que las canciones de amor organizan a nivel simbólico las posibles etapas de una relación amorosa ya que, cubriendo un amplio espectro de situaciones (desde el enamoramiento hasta la separación) ofrecen al oyente un marco de referencia sobre cómo interpretar y actuar en esas situaciones, expresando patrones y modelando conductas (Tapia Tovar, 2003: 339-340). En este sentido, consideramos la grabación como una *performance*, es decir, como la materialización sonora de un acto comunicativo de significación social y cultural (Marín López, 2016: 12-13), y acordamos con Alejandro Madrid en que la *performance* es performativa, creadora de realidad en tanto cualidad del discurso (Madrid, 2009: 2).

Bibliografía

- Adorni, Angélica.** 2017a. "La canción popular litoraleña argentina en los años 60. Una investigación en curso". En: Giusto, Víctor (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XVII*. Buenos Aires: UNA. Área Transdepartamental de Folklore. Disponible en https://www.academia.edu/37484657/La_canci%C3%B3n_popular_litorale%C3%B1a_argentina_en_los_a%C3%B1os_60._Una_investigaci%C3%B3n_en_curso._2016
-----, 2017b. “*El mensú*’ en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala”. En: *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: UBA. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/paper/viewFile/2224/2310>
-----, 2018. “*El hombre que canta al hombre*. Ramón Ayala y el ‘mundo del arte’ hacia mediados de los 60.” En: Pedrotti, C. / Jaureguiberry, P. (eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas*

- Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".* Buenos Aires: AAM e INM. pp. 1-13. Disponible en <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>
- , 2019. "¿Un hada bienhechora en el baile de las sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta". En: *Contrapulso*. Año 1, N°1. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado. Disponible en <http://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/24589/Article%20Text-Ang%c3%a9lica%20Adorni.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Colman, Alfredo.** 2005. *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*. PhD diss. The University of Texas at Austin.
- Corti, Berenice y Díaz, Claudio (comp).** 2017. *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María (Córdoba): Eduvim.
- Díaz, Claudio.** 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recoveco.
- Higa, Evandro.** 2010. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande* – MS. Campo Grande: UFMS.
- Gimenez, Hector.** 2018. "Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino" En: Pedrotti, C. / Jaureguiberry, P. (eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Buenos Aires: AAM / INM, pp. 159-171.
- González, Juan Pablo.** 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Madrid, Alejandro.** 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", *TRANS. Revista Transcultural de Música*, N° 16. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/>
- Marín López, Javier.** 2016. "Editorial. Investigar la performance", *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, N° 1, pp. 11-16.
- Martínez Pino, Pedro D.** 2017. *La guarania: sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical*. Trabajo de conclusión de curso de Licenciatura en Música. Foz de Iguazú: UNILA.
- Orquera, Fabiola.** 2016. "Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (E.I.A.L)*, vol. 27, N°1. Tel Aviv: University.
- Szarán, Luis.** 2000. "Guarania". En: Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE.

- , 2007. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Asunción: JesuitenmissionNurnberg.
- Tapia Tovar, Evangelina.** 2003. "El bolero y la cultura de la vida cotidiana". En: Pérez Martínez, Herón y González, Raúl (edit.). *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Universidad autónoma de Aguascalientes.
- Tupinambá de Ulhôa, M.; Pereira, S. L. (Orgs.).** 2016. *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital. Letra e Imagem.
- Vila, Pablo.** 1982. "Música popular y auge del folklore en la década del '60", *Crear en la Cultura Nacional*, II: 10. Buenos aires, sept-oct, pp. 24-27.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de.** 2010. "Bolero, Bossa Nova y Fílin. Estética e ideología en la música brasileña". En: *Actas del III Congreso Música, Identidad y Cultura em el Caribe "El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal"*. Santiago de los Caballeros: Instituto de Estudios Caribeños, Centro León, Ministerio de Cultura, p. 515-522.