

Cantando la Historia. Música folklórica, participación política y divulgación histórica en la cancionística de Félix Luna

Ariel Mamani

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Historia, Universidad Nacional de Rosario – Universidad Autónoma de Entre Ríos. Publicaciones recientes: - Mamani Ariel. “Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)”, *Música Popular em Revista*, Año 2, Vol. 1, Enero-Julio 2013, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pp. 121-147; - Mamani, Ariel y Álvarez, Rolando, *Arriba los pobres del mundo. Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura. 1965-1990*, Santiago de Chile, LOM, 2011. *Reseñas Net*, Año 6, N° 10, Rosario-Argentina, abril 2013, pp. 52-57; - Mamani, Ariel. “Aproximación crítica al Cincuentenario del Partido Comunista en tiempos de la Unidad Popular, 1972”, Ulianova, Olga; Loyola, Manuel y Álvarez, Rolando, *1912 – 2012 El siglo de los comunistas chilenos*, Santiago: IDEA, 2012, pp. 315-334; - Mamani, Ariel. “Resistir desde la canción. Persecución y resistencia de la Nueva Canción Chilena en los primeros años de la dictadura de Pinochet”, en Contardi, Sonia (comp.) *Paradigmas teóricos y lenguajes estéticos en América Latina*, Rosario: Iracema Ediciones, 2013, pp. 23-33; - Mamani, Ariel. “Historia reciente, pasados lejanos. Disputas y resemantizaciones de la masacre de Santa María de Iquique”, *Trashumante. Revista Americana de Historial Social*, Núm. 3, Enero-Junio 2014, pp. 96-114. Correo electrónico mamaniariel@yahoo.com.ar

Artículo recibido: 29 de octubre de 2014

Aprobado: 9 de diciembre de 2014

Cantando la Historia. Música folklórica, participación política y divulgación histórica en la cancionística de Félix Luna

Resumen

Félix Luna fue un historiador de gran reconocimiento popular y figura importante de la música argentina a partir de su participación como letrista de canciones. Muy activo en los años sesenta y setenta, estuvo ligado a cierta renovación en la música de raíz folklórica. Asimismo, desarrolló una militancia política ligada al partido Radical. El presente trabajo analiza la trayectoria de Luna como divulgador histórico a partir de su

tarea como letrista de canciones y el vínculo con su militancia política. El análisis nos acercará a una interpretación de los usos que entraña el pasado y de los canales para su circulación.

Palabras clave: música, historiografía, folklore, política, Félix Luna

Singing the History. Native Music, political participation and historical dissemination in Félix Luna's songs.

Abstract

Félix Luna was a historian of great popular recognition, though his formation was given externally of the academic area. The present paper tries to analyze Luna's collaboration as lyricist of native music, known, but very little approached labor. I will centre my analysis on those musical works that include explicitly a historical content. The analysis will bring us over to an interpretation of the uses of the national past and his mass media traffic.

Keywords: music, historiography, Native Music, Politics, Felix Luna

Cantando la Historia. Música folklórica, participación política y divulgación histórica en la cancionística de Félix Luna

Introducción

La figura de Félix Luna encierra múltiples aristas. Historiador con amplio reconocimiento popular aunque formado por fuera del ámbito académico, fue abogado de profesión, funcionario público en diferentes gobiernos civiles y militares, profesor universitario, militante vinculado al radicalismo y letrista de una importante cantidad de canciones, algunas de enorme popularidad. Centrado casi exclusivamente en el estudio

de la historia nacional argentina, su fuerte vocación por la divulgación histórica lo llevó a desarrollar diversos emprendimientos comunicacionales.

Analizaré aquí una serie de trabajos discográficos donde Félix Luna asume el papel de letrista de canciones, poniendo especial énfasis en aquellos discos donde su tarea, asimismo, se relacionó con su trabajo como historiador, labor por la cual fue fundamentalmente conocido. Además, si bien colocó texto a distinto tipo de canciones, ajustaré mi atención en aquellas elaboradas como ciclos integrales, es decir pensadas como parte de un todo de mayor duración y que, respondiendo a esa lógica formal, se plasmaron en un soporte discográfico. Las canciones de mayor trascendencia de Félix Luna fueron realizadas en colaboración con el compositor y pianista Ariel Ramírez, importante figura de la música de raíz folklórica argentina. El presente trabajo procura analizar esta faceta de Félix Luna que, si bien conocida, ha sido poco abordada. Centraré mi análisis en aquellas obras musicales creadas en las décadas del sesenta y setenta, que entrañan explícitamente un contenido histórico y que en buena medida podemos considerar de carácter “historiográfico”. Se intentará así un acercamiento a este intelectual reputado durante varias décadas, por los medios masivos y el gran público, como paradigma del historiador argentino.

El análisis estético y de las ideas representadas en las obras aquí escogidas es ineludible, pero también la motivación extra-estética que acompañó la génesis de estas producciones artísticas se torna pertinente. Es por eso que aquí se ensayará un acercamiento complejo desde lo analítico, buscando no centrarse únicamente en la dimensión textual del fenómeno. De esta forma el análisis deberá apoyarse en las múltiples esferas de acción que pone en juego un producto cultural. Los trabajos discográficos aquí tomados, en tanto enunciación, son estudiados tratando de captar toda su dimensión, tanto musical y literaria como paratextual. Así también se explica que el análisis se centralice en aquellas producciones discográficas que fueron concebidas como una unidad en sí mismas, más allá de las diferentes partes o secciones musicales que contengan en su interior.

Esta opción de analizar fuentes no ortodoxas para el ámbito de la historiografía, posee además un fundamento teórico y metodológico ya que se considera a la obra discográfica como un objeto inteligible más allá del fenómeno sonoro en sí, portador de un tipo de relato complejo, que a partir de las imágenes que produce puede ejercer una

dirección de sentido sobre el oyente. Por eso el análisis pretende romper con aquellos abordajes superficiales del aspecto musical y literario, para adentrarse en un terreno más inestable y enmarañado pero, a la vez, más rico en significaciones.

Historia, música folklórica y militancia política

Félix Luna nació en 1925 en Buenos Aires y siempre tuvo vocación hacia la poesía y la narrativa. A pesar de ello se tituló en Derecho, pero ejerció poco esa profesión inclinándose por la investigación y divulgación histórica, tarea, esta última, en la cual se destacó. De todas formas nunca abandonó del todo su vocación por las letras, publicando buena cantidad de trabajos donde la mayoría de las veces intentó relacionar los argumentos literarios con su inclinación historiográfica. Pero lo que interesa aquí es el rol como letrista de canciones de raíz folklórica que desarrolló Luna, y que a pesar de ser un aspecto poco estudiado, fue muy fecundo. Realizando esta tarea, Félix Luna nunca dejó de estar vinculado a la literatura y a la creación musical, colaborando casi exclusivamente con Ariel Ramírez, quien compuso la música de dichos textos¹.

Esta colaboración comenzó a principios de 1957 cuando Luna y Ramírez se conocieron en el marco de las elecciones a convencionales constituyentes convocadas para julio de aquel año, cuyo objeto era reformar la constitución peronista del año 1949. Ariel Ramírez recorría los comités de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI)² con un conjunto *ad hoc* interpretando música folklórica tradicional. Entre su repertorio se destacaba “La Radicala”, una zamba anónima que remitía a los tiempos del líder partidario Hipólito Yrigoyen. En este clima de militancia, Félix Luna, quien también apoyaba a los candidatos desarrollistas, trabó amistad con el músico santafesino y pasado un tiempo le propuso crear temas musicales de corte proselitista. “Debo confesarlo –señalaba Félix Luna–: eran crudamente, groseramente proselitistas. Pero fueron útiles. Incluso se grabaron [...]” (Luna 2004, 20).

¹ También colaboró poniendo letra a música de Miguel Ángel Inchausti.

² La Unión Cívica Radical (UCR) había nacido en la década de 1890 como un agrupamiento opositor al régimen oligárquico. Fuerte opositor al peronismo en los años 40 y 50, el golpe de estado que derrocó al presidente Juan Domingo Perón abrió profundas grietas en el seno de la UCR, ya que los diferentes sectores internos diferían en los pasos a seguir en la nueva coyuntura. La ruptura se plasmó entre los años 1956 y 1957 cuando el partido se dividió en dos: la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP) y la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), liderada por Arturo Frondizi y de tendencia desarrollista.

Tiempo después la colaboración se prolongó fuera del ámbito partidario y juntos crearon “Los bichos”, una especie de chamarrita con letra humorística, que fue grabada años más tarde por el conjunto vocal Los Trovadores (1965). A su vez, el trabajo conjunto continuó con una pieza musical extraordinaria, “Zamba de Usted” (Los Cantores de Quilla Huasi 1964), una exquisita melodía de Ramírez a la que Luna puso letra basándose en la relación amorosa con la que luego sería su esposa.

Pero el trabajo conjunto se volvió más sistemático cuando en 1964 Ariel Ramírez grabó *La Misa Criolla* (Ramírez y Luna 1965), un disco fundamental a la hora de considerar a las obras de música popular de larga duración. La obra fue editada en noviembre del año siguiente y obtuvo un éxito extraordinario de ventas ya que antes de concluir el año sesenta y cinco ya se habían vendido 50 000 copias (Olguín 2003, 6).

Luna tuvo en este trabajo una participación importante ya que si bien los textos de la *Misa* son litúrgicos³, la cara B del *Long Play* (LP) debió completarse con algunas canciones de carácter navideño basadas en ritmos folklóricos, cuyos textos corrieron por cuenta del historiador. “[...] los temas litúrgicos –recuerda Félix Luna– no alcanzaban a completar un long-play. [Ramírez] Pensaba llenar el disco con cinco o seis villancicos y con esa intención recurría a mí” (Luna 2004, 26). Al parecer Ariel Ramírez convocó en primera instancia al poeta Miguel Brascó, quien luego de infructuosos esfuerzos desistió de la tarea alegando la imposibilidad de realizar el encargo debido a que no profesaba la religión católica y por lo tanto no encontraba la inspiración necesaria para elaborar las letras. Este conjunto de canciones de raíz folklórica recibió el nombre de *Navidad Nuestra* y goza de extrema popularidad ya que algunas de ellas, como “La peregrinación”, “Los Reyes Magos” y “La Anunciación” aún son difundidas en Argentina, especialmente en el período navideño.

La Misa Criolla, como trabajo musical de largo aliento fue apenas el inicio de una serie de obras análogas que lograron una gran presencia en los años sesenta y setenta. Este tipo de experiencia musical fue importante por aquellos años legando una significativa cantidad de obras de formato similar que representaron un espacio privilegiado para músicos, poetas e intelectuales, ya que les permitió desarrollar ideas con mayor amplitud, poner en consideración consignas o narrar acontecimientos de una manera más extensa.

³ Los textos corresponden al oficio y fueron los aprobados en 1963 por la Comisión Episcopal para Sudamérica en el marco del Concilio Ecueménico Vaticano II (1962-1965).

Al estudiarse esta clase de obras musicales de larga duración no puede pasarse por alto una serie de factores importantes que viabilizaron su aparición. Por un lado, la tendencia de los artistas populares en generar obras de carácter poético-musical en un formato de larga duración pudo haber tenido relación, inicialmente, con las mejores condiciones otorgadas por el soporte discográfico. La mayor capacidad de almacenamiento que ofrecieron los discos LP de 33 1/3 rpm a fines de los años 40, permitió que músicos populares logran plasmar grupos de canciones cuyo encadenamiento podía darse a través de una temática o eje conceptual común, contando así con un soporte de mayor duración para tal fin (González, Ohlsen y Rolle 2009).

Por otro lado, independientemente de las posibilidades técnicas vinculadas al soporte, se podía vislumbrar la ambición de muchos artistas en producir un discurso musical más complejo dentro de la música popular, que además permitía, a partir de los textos, una intervención diferente tanto desde el punto de vista estético como político. A su vez, esta clase de obras de mayor duración presuponía un nuevo tipo de oyente ligado a cierta renovación del folklore. Renovación acotada que resultaba más bien una ampliación del paradigma clásico⁴. Como señala Claudio Díaz:

[...] el trabajo compositivo de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo Falú produjo un efecto de expansión de los límites del paradigma clásico. Sin cuestionar ninguno de los supuestos fundamentales del paradigma, estos artistas introdujeron elementos musicales provenientes de la música „erudita“ creando un nuevo sonido en el folklore (2009, 192).

El Cono Sud durante la década del 60 se presentó como un escenario propicio para esa clase de experimentaciones formales. En 1965 el escritor Ernesto Sábato y el músico Eduardo Falú grabaron *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, donde relatan la aciaga retirada del general porteño en el marco de las guerras civiles de mediados del siglo XIX. También en 1965 había salido a la venta *El Chacho. Vida y obra de un caudillo*, un disco con textos del poeta e historiador León Benarós que contó con la interpretación del reconocido folclorista Jorge Cafrune y la musicalización de diversos artistas, entre ellos Eduardo Falú y Adolfo Ábalos. Ese mismo año el músico chileno

⁴ Claudio Díaz (2009) denomina “paradigma clásico” de producción, dentro de la música de raíz folklórica argentina, al modelo construido a partir de los años ‘20, y que se encontraba ya consolidado a mediados de la década de 1950. Este paradigma reflejó una imagen vinculada a la tradición donde un pasado idealizado y cargado de valores, servía de elemento unificador de las diversidades regionales, tratando de construir una imagen homogénea del territorio argentino.

Patricio Manns compuso una sucesión de canciones que narraban la historia de la conquista española y las luchas de liberación extendidas en el continente americano. La obra, *El sueño americano*, se editó en 1966 y junto a los trabajos antes mencionados iniciaron una tendencia de piezas semejantes que lograron una gran presencia en América Latina por aquellos años, alcanzando su máxima expresión en la obra del chileno Luis Advis, *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de 1969.

Muchas de estas obras poético-musicales tomaron como elemento central argumentos de carácter histórico, y operaron como soporte a través del cual se plasmó un determinado tipo de relato ligado particularmente a la comunicación de masas, cuyo objetivo fue lograr una ampliación de la circulación de esas narraciones por fuera de los círculos letrados y cultos. En general estos trabajos trataron de rescatar temas que no habían tenido una consideración importante de parte de los historiadores ligados al ámbito profesional, sin embargo, hay que marcar aquí que la especificidad reside en que se realizó valiéndose para su difusión y circulación de mecanismos que confería la industria cultural.

Los caudillos

Luego de haber colaborado en 1964 con Ariel Ramírez elaborando los textos de la serie *Navidad Nuestra*, Luna y el músico santafesino decidieron dar un paso más complejo e idear una obra poético-musical integral. Finalmente la idea se materializó en la forma de una cantata para voz solista, coro y orquesta sinfónica que fue grabada en 1966 con el nombre de *Los Caudillos*. Los textos, que fueron relatados y cantados por el músico riojano Ramón Navarro, son una reelaboración de material incluido en el libro homónimo del propio Félix Luna (1966). La obra musical posee una breve introducción orquestal de corte “hollywoodense” para luego desplegar una pieza musical correspondiente a cada uno de los caudillos históricos presentados en el libro. La disposición corresponde a un ordenamiento de tipo cronológico: José Gervasio Artigas; Martín Miguel de Güemes; Francisco Ramírez; Juan Facundo Quiroga; Juan Manuel de Rosas; Chacho Peñaloza; Felipe Varela y Leandro Alem. Este último, que difícilmente puede ser considerado como caudillo (caudillo cívico, propondrá Luna), no está incluido en el libro y parece ser un agregado pensado para cubrir la duración total del LP.

La narración, que varía según el personaje, apenas toma algún que otro elemento biográfico, presentando así una visión por demás de superficial, y a veces pueril de los caudillos. Sin duda la adaptación a un formato diferente, con códigos de otro orden, obligó a Félix Luna a realizar un ajuste del texto escrito, debiendo restringir el contenido, al menos desde lo cuantitativo, presentando una visión simplista de las figuras abordadas.

El autor transformó a los caudillos que la historiografía tradicional había reputado como “bárbaros” y “anárquicos” en seres humanos con valores dignos de resaltar (coraje, gallardía, amor pasional, dignidad). Presentar al valiente Quiroga, a Ramírez como caudillo enamorado, a un nostálgico Rosas ya anciano, o a los derrotados pero dignos Varela y Artigas, fue el mecanismo elegido por Luna para situar a estos caudillos ante el gran público, acompañando sus trayectorias con bellas melodías finamente orquestadas.

Es por ello que la aproximación toma el camino de la reparación, remarcando las cualidades posibles de rescatar de cada uno de los personajes, insistiendo con la idea de que cada uno a su manera contribuyó al desarrollo de la patria. Por ejemplo, José Artigas es presentado como “el Protector”, mientras que en el caso de Güemes se alude a la guerra “gaucha” en la lucha por el control del Alto Perú, pero como defensor de unos límites territoriales, en clave de nacionalidad moderna, que por aquél entonces ni siquiera estaban bosquejados.

Según el encarte del LP, la obra había sido pensada “[...] para la unión nacional puesto que revela como los viejos antagonismos que laceraron nuestra historia pueden superarse en una creación que abraza a todos los grandes protagonistas de las luchas populares del siglo pasado” (Ramírez y Luna 1966, encarte).

Aquí se hace patente la adscripción clara de los autores de la obra al paradigma clásico del folklore, donde “[...] operaba un borramiento de las contradicciones sociales en función de la construcción de un „nosotros“ nacional, anclado en un pasado que se concebía como sede de valores” (Díaz 2009, 201). Pero esa opción estética vinculada a la renovación folklórica también se enlazó con la apuesta política, tanto de Luna como

de Ariel Ramírez, declarados militantes de un desarrollismo que postulaba, para transformar el presente, la superación de las antinomias políticas de décadas pasadas⁵.

Por eso el trabajo discográfico presenta a un heroico José Gervasio Artigas como “el Protector de los pueblos federales”, aunque traicionado y vencido; e incluso se da el lujo, en un contexto agitado para su tratamiento, de redimir a un Rosas harto conservador, pero derrotado. Este número musical es una especie de *recitativo accompagnato* que sirve de marco para el largo soliloquio de un anciano Juan Manuel de Rosas, que desde el exilio en Southampton repasa aspectos importantes de sus años en el poder. Hay que destacar la introducción a dicho número musical, donde una cuerda de tambores de clara reminiscencia africana van *in crescendo* hasta la entrada de la orquesta. Este brevísimo segmento no es más que una referencia auditiva cargada de sentido, donde el objetivo es resaltar la idea de que, Rosas había contado con cierto favor popular pero a base de coacción y clientelismo, especialmente entre la población de raíz africana, resabio de los años de la colonia⁶.

Sin embargo Luna remarca aspectos que reputa como importantes dentro de su polémico gobierno, concluyendo que Rosas a pesar de todo enseñó “a las catorce toderías una testarudez llamada Patria” (Ramírez y Luna 1966, surco 6). Advirtamos que las 14 toderías hacen referencia a las provincias argentinas existentes en la primera mitad del siglo XIX. Luna (a través de Rosas), al comparar a las provincias con toderías indias se sitúa en buena medida dentro de la lógica de “civilización y barbarie”, posicionando a Rosas, en definitiva, como un eslabón más en el devenir de la organización nacional, más allá de la valoración positiva o negativa que se otorguen a los actos de su gobierno.

Si bien al rescatar la figura de Rosas pareciera Luna vincularse al revisionismo, se nota la ausencia de la sola mención de tópicos que posibilitaran la polémica, como por

⁵ Sobre algunos aspectos y vínculos entre música folklórica y militancia política, véase Julio Stortini (2004) y Carlos Molinero (2011).

⁶ Juan Manuel de Rosas (1793-1877), fue presentado por gran parte de la historiografía tradicional como un tirano. Voces aisladas trataron de revisitar su figura, rescatando lo complejo de su tiempo. A mediados del siglo XX sus años de gobierno, en una compleja operación política e historiográfica, comenzaron a ser asimilados con los años peronistas, al presentar al gobierno de Juan Domingo Perón como “La Segunda Tiranía”, demonizando su figura y denostando el amplio apoyo de los sectores populares, generalmente caracterizados como “chusmas” o “cabecitas negras”. Para esta compleja operación de asimilación ver Devoto y Pagano (2009) pp. 278 y ss., y Cattaruzza y Eujanian (2003). Como sostiene Diana Quattrocchi-Woisson (1995) la identificación fue llevada al paroxismo, y entre otros ejemplos destaca la conspiración urdida por sectores cívico-militares para asesinar a Perón, que había fijado como fecha el 3 de febrero de 1952, fecha que marcaba el centenario del derrocamiento de Rosas.

ejemplo la lucha por la soberanía nacional, aspecto especialmente rescatado por esta corriente. De manera que Félix Luna no se sale de los esquemas historiográficos dominantes, por más que intente un tímido desagravio de la trayectoria y personalidad de estos hombres.

En algunos casos, la semblanza del sujeto es hábilmente reemplazada por un acontecimiento, que si bien tiene como protagonista al personaje que se intenta representar, solo exhibe un rescate baladí que poco aporta a la interpretación de un proceso histórico. Esto se da especialmente en torno a los caudillos Francisco Ramírez, y Felipe Varela.

En el caso del entrerriano, el relato se centra en el rescate de su amada Delfina, donde Ramírez finalmente perece. Este hecho, pleno de romanticismo, parece ser para Félix Luna lo más destacable de la trayectoria del jefe entrerriano, tanto que este número musical recibe el nombre de “Ramírez, el caudillo enamorado”, sin destacar ningún otro aspecto de su actuación pública como dirigente del federalismo ni como gobernador de la importante provincia de Entre Ríos. Apenas se hace una brevísima mención a otro acontecimiento, pero también de manera anecdótica, al comentar que Ramírez” [...] usó de palenque la misma Plaza de Mayo” (Ramírez y Luna 1966, surco 4), acercando así al oyente de forma impresionista a la victoria de Ramírez junto a Estanislao López sobre Buenos Aires en la Batalla de Cepeda (febrero de 1820), lo que significó la disolución de las Provincias Unidas. Hermosamente musicalizada, es una de las piezas mejor orquestadas y más bonitas del disco, no obstante, es de las que menos aportan a un conocimiento histórico, pues casi nada dice sobre el caudillo para un público neófito, al cual solo se le brinda lo anecdótico y superficial del caso⁷.

Otro tanto sucede con el fragmento dedicado a Felipe Varela. Más que a Varela, la pieza musical describe la batalla de “Pozo de Vargas”, haciéndose referencia sólo a ese acontecimiento y a la posterior retirada del caudillo. Lo que si hace Luna al representar dicho episodio es tratar con cierta simpatía a Varela y a sus tropas, pero asegurando sobre el final que “[...] triunfó el orden y la ley, es decir triunfó Taboada [...]” (Ramírez y Luna 1966, surco 8) en una clara demostración de que su derrota, en última instancia, fue necesaria para la “pacificación” del país y una consecuencia de los

⁷ Los acordes iniciales de este número musical remiten al cromatismo de la ópera *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, que se centra también en unos amores contrariados, y que para parte de la cultura burguesa occidental representó el ideal del amor romántico.

tiempos que corrían. Además, al dejar en claro que Antonino Taboada, comandante aliado al gobierno nacional que enfrentó a Varela en la batalla, representaba el orden y la ley, de forma automática posiciona a Varela del lado contrario, es decir fuera del orden, como un bandido o un subversivo.

Paradójicamente éstos dos números descriptos son los más sólidos musicalmente hablando, quizás en una clara demostración de las virtudes compositivas de Ariel Ramírez para abordar un hecho concreto, que por su carácter meramente acontecimental, le permitió una aproximación (con introducción-nudo-final) más factible de realizar mediante un lenguaje musical tradicional desde lo formal. Esta característica puede notarse en especial en el citado número musical donde se narra la marcha de las tropas de Varela y su asalto al pozo de agua de Vargas. La batalla librada entorno es ilustrada musicalmente por Ramírez con tintes cinematográficos con un discurso musical grandilocuente, con efectos sonoros aportados por disonancias bien utilizadas y una orquestación portentosa donde sobresalen los vientos metales y la percusión⁸.

También se nota en todo el trabajo un equilibrado trabajo de conjunto entre letrista y compositor que excede la mera colaboración, sino que marca también un intento de elaboración de un producto integrado entre texto y música. En ello parece haber sido fundamental el conocimiento musical con el cual contaba Luna, quien no era un músico profesional pero ejecutaba algo de guitarra y conocía profundamente los ritmos folklóricos argentinos. La presentación física del LP también fue muy cuidada, proveyendo de una abundante información que no hacía más que resaltar la apuesta del compositor (y de la propia compañía discográfica Philips) en post de un proyecto de “universalización” de la música de raíz folklórica, apelando a obras de gran formato, utilizando una instrumentación vinculada al campo de la música docta (Díaz 2009). Esta apuesta musical y de mercado se vio apuntalada también por el apoyo significativo de la compañía discográfica, que en su espacio televisivo “Casino Philips”, emitido en el horario central de las 21 por el canal 13, presentó a la Cantata.

Este rescate de los caudillos del siglo XIX⁹, en muchos casos denigrados por la historiografía tradicional, es apenas significativo ya que Luna solo atina a reclamar un

⁸ La orquestación corrió por cuenta de *Vlady* (Vladimiro Silberman) y no del propio Ramírez.

⁹ El tema de los caudillos, como líderes políticos y militares del siglo XIX, fue ámbito de disputa y controversia política e historiográfica. La mirada sobre el caudillismo se presentó fuertemente

sitio en el panteón nacional también para estos personajes, expuestos por aquél entonces habitualmente como héroes de carácter provincial. Probablemente, en esta idea de reformulación del panteón nacional Félix Luna muestre un acercamiento a la corriente del Revisionismo histórico. De todas formas su apuesta es la tentativa por fundar un relato histórico superador de las antiguas disputas políticas e historiográficas y así lograr una narración que pudiera atravesar esos enfrentamientos para ofrecer una versión equilibrada del pasado nacional. Lejos estaba en la intención de Luna crear un nuevo panteón, como si sostenían muchos cultores del Revisionismo.

De todas formas su apuesta es la tentativa por fundar un relato histórico superador de las antiguas disputas políticas e historiográficas y así lograr una narración que pudiera atravesar esos enfrentamientos para ofrecer una versión equilibrada del pasado nacional. En definitiva Luna creía en la historia como *magistra vitae* y pretendía con su visión empática de los caudillos dar una enseñanza para que el pueblo argentino dejara de lado sus enfrentamientos. De esta forma, Félix Luna proponía:

[...] ser Nación –propósito último y superior de la voluntad nacional– supone la vertebración de todos los sectores, todos los esfuerzos, todas las regiones; y la decisión de ser Nación no puede asumirse por una parte del país en soledad, sino por una vigorosa conjunción de voluntades armonizada en el propósito de realizarla” (Luna 1966, 34).

Félix Luna no se sale de esquemas previos, por más que intente un tímido desagravio de la trayectoria y personalidad de estos hombres. La narración presentada, que varía según el personaje, apenas toma algún que otro elemento biográfico, exhibiendo así una visión por demás de superficial, y a veces pueril de los personajes. Sin duda la adaptación a un formato diferente, con códigos de otro orden, obligó a Félix Luna a realizar un ajuste del texto escrito, debiendo restringir el contenido, al menos desde lo cuantitativo, presentando una visión simplista de las figuras abordadas.

Hay que destacar, además, que la fórmula biográfica fue muy utilizada por Luna a lo largo de toda su trayectoria. De hecho, comenzó su carrera a partir de la escritura de sendas biografías de dos de los importantes líderes partidarios del radicalismo (Yrigoyen, en 1954 y Alvear, en 1958), lo que permite observar su temprana inclinación

estigmatizada por parte importante de la historiografía tradicional, que veía en ellos a la encarnación de la barbarie, manipuladores de las masas y con pensamiento pre-político. Así es como los caudillos, y las montoneras que ellos dirigían, fueron observados por largo tiempo como un epifenómeno de características instintivas y salvajes.

por unir su tarea como historiador con su militancia política. Muchos otros personajes históricos argentinos fueron retratados por Luna para diversas colecciones de divulgación histórica a lo largo de los años. Quizás en esa apuesta metodológica, es decir, abordar un período histórico a partir del apunte biográfico de un protagonista destacado, Félix Luna haya tendido puentes con la más rancia tradición positivista, encarnada en el Río de la Plata por el “padre” de la historiografía argentina: Bartolomé Mitre. Como señala Nora Pagano (Devoto y Pagano 2009), este camino fue el elegido por Mitre para, a partir de la vida de un ser ejemplar, dar cuenta de la historia de una época en sus dos más reconocidas obras: *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* e *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*.

Pero esta opción “biográfica” del trabajo de Luna y Ramírez no es solo un gesto metodológico sino que encierra una concepción personalista de la política, donde la historia es producto de un grupo de hombres con cualidades sobresalientes, héroes que contra todo tipo de adversidades lograron el objetivo de construir una nación, instalando así un esquema explicativo del pasado que presenta a la acción individual como el elemento dinamizador de la historia. Así presentada, la visión de los caudillos del siglo XIX, resta importancia a la amplia movilización popular que acarreó la crisis monárquica y el proceso posterior de independencia en Hispanoamérica, y que en buena medida encauzó conflictos previos otorgando nuevos sentidos a las disputas en un singular marco político. Por lo tanto esta mirada sobre el caudillismo del siglo XIX nada aporta al estudio de la transformación de los liderazgos políticos, que no pueden ser comprendidos sin incluir en el análisis la activa participación popular.

Se demuestra así que los esquemas interpretativos de Félix Luna, a pesar de buscar alternativas a la visión canonizada, seguían en buena medida anclados en un paradigma tradicional, tanto teórico como metodológico. Así, sin ahondar en las disputas, mucho de lo conflictivo que tienen los procesos históricos se pierde en la visión nostálgica y algo simpática de Félix Luna. Desdichas, desventuras, traiciones (nunca bien explicitadas), mala fortuna, parecen ser los únicos elementos explicativos de la actuación de los sujetos en sus contextos.

Por ello Luna parece tener que recurrir a otros formatos no tradicionales, evidenciando cierta carencia metodológica para afrontar fenómenos históricos desde un formato meramente historiográfico. Entonces, si la historia por contar es de mártires,

héroes o santos valientes y enamorados, parece claro que para Félix Luna correspondía mejor la poesía o la música. “[...] el material –sostenía Luna– era demasiado rico y en algunos casos demasiado poético para que se agotara en un libro de historia. [...] ¡había tantos aspectos que reclamaban *ese tratamiento libre y sugestivo que sólo puede ofrecer la creación poética y musical!*”¹⁰.

Sin embargo, a pesar de todas las críticas desplegadas, hay algo de injusto para con Luna en las últimas afirmaciones. El grueso del proyecto de Félix Luna siempre estuvo orientado hacia la divulgación histórica, buscando el soporte que mejor cuadrara a sus objetivos (podía ser libros, historietas, programas radiales, revistas, o como se plantea aquí, obras musicales). Tal vez sea necesaria una investigación más profunda y amplia de los múltiples aspectos donde desarrolló sus actividades Félix Luna. Así podríamos elaborar un panorama más claro de la trayectoria general de este historiador y divulgador.

Polémicas empuñando la guitarra

A pesar de la fuerte apuesta de la compañía discográfica y de la importancia de los autores dentro del espacio de la música de raíz folklórica, *Los Caudillos* no tuvo un buen nivel de ventas, y las canciones no fueron abordadas por otros intérpretes. Solo la crítica militante dentro de espacios historiográficos y políticos generó una corta polémica de dimensiones reducidas que apenas logró mantener una corta visibilidad que no impidió que el trabajo cayera en el ostracismo.

En dicha polémica, la disputa centrada en el disco viró hacia la problemática de utilizar a la música de raíz folklórica como instancia válida para la divulgación histórica. Pero en realidad el debate era más profundo, cuyo trasfondo era el peso que podía tener la música como arma en la disputa política. Definitivamente la polémica buscaba revalidar u objetar la utilización que se hacía de la música folklórica, por aquél entonces formidable vehículo de comunicación, donde la política tenía su propio y nada desdeñable espacio.

Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde lanzaron en 1967 un libro titulado *Folklore Argentino y Revisionismo histórico*. Allí los autores trabajan sobre la figura del

¹⁰ Luna, *Encuentros a lo largo*, 29. El destacado me pertenece.

caudillo Felipe Varela, pero en este caso, a partir de la recopilación de cantos y versos populares. Con ello pretendían señalar muchas de las aparentes falsificaciones que la historia “oficial” había establecido sobre el tema. El libro se convirtió así en un análisis del papel de la canción de tradición folklórica en la contemporaneidad, donde los autores estudiaron el grado de politización del folklore musical argentino. De su análisis surgen varios puntos para comprender el uso político que se le estaba dando, hacia mediados de la década del 60, a la música de raíz folklórica.

Dentro del análisis un lugar especial poseía la imagen que legaran sobre los caudillos Félix Luna y Ariel Ramírez en su obra musical. Duhalde y Ortega Peña fustigaron a la obra al sentenciar que presentaba “[...] caudillos norteamericanizados, que surgen derrotados del disco, víctimas de la piedad menesterosa” (Ortega Peña y Duhalde 1967, 75). Los autores destacaban, además, la militancia dentro del desarrollismo de la dupla Luna-Ramírez, cuyas ideal sería enemigo del pueblo y funcional a las clases dominantes.

La obra fue fuertemente criticada como “[...] una inaudita opereta musical, insoportable caricatura de „South Pacific“ y de „West Side Story“ [...] para consumo de coloniales argentinos o sofisticados críticos de Boston” (Ortega Peña y Duhalde 1967, 75-76).

Esta breve polémica trunca, ya que ni Luna ni Ramírez decidieron contestar a los ataques, sin embargo presenta una serie de interrogantes ¿Cuáles son los vasos comunicantes entre música de raíz folklórica y militancia política a mediados de los años 60 en Argentina? ¿Por qué la vinculación a la música folklórica casi naturalmente derivaba en el debate y la disputa político-partidaria? Hay que situarse en el complejo panorama de entonces: crisis económica, proscripción del peronismo, radicalización de sectores obreros y juveniles, dictaduras militares, entre otras cosas. La discusión política acerca del presente (y del futuro como proyecto político) rápidamente había desembocado en un combate por la reinterpretación del pasado.

Como en muchos otros ámbitos, el espacio de la música y la cultura fueron también contexto para estos enfrentamientos políticos. En ese marco la música de raíz folklórica fue percibida como un escenario privilegiado para zanjar estas disputas, probablemente, como sostiene Carlos Molinero, porque se consideraba a esa música como aquella que traducía mejor que nadie el “ser nacional” (Molinero 2011). Es por

ello que si se discutía la nacionalidad, el proyecto político o el modelo de país, parecía incuestionable acudir a ese reservorio de nacionalidad que siempre había pretendido ser el folklore.

El extraordinario nivel de popularidad que alcanzó la música folklórica durante los años 60 excedía la mera moda provinciana que podía atribuirse a las grandes ciudades receptoras de migración rural.

El folklore contribuyó a canalizar los anhelos de cambio, a expresar una conciencia nacional y latinoamericana, y un compromiso social y político que recuperaba las gestas que habían contribuido a construir la nación, como también la revalorización de las tradiciones y sujetos sociales que habían sido habitualmente condenados por el pintoresquismo folclórico (Stortini 2004, 98).

Hay que destacar que la música de raíz folklórica, que gozaba de un importante apogeo, no estaba exenta de debates internos. En 1963 un grupo de artistas ligados al ámbito folklórico, publicaron en la ciudad de Mendoza lo que se conoce como el *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Firmaron este documento fundacional el guitarrista Tito Francia, el compositor Oscar Matus, el poeta Armando Tejada Gómez y la cantante Mercedes Sosa. La intención del grupo, con características de vanguardia, tanto en la forma (un manifiesto inaugural) como en el contenido (presentación de un proyecto estético y a la vez, político), fue poner en cuestión determinados paradigmas ligados al esencialismo, muy presentes en la canción de raíz folklórica.¹¹ Esta irrupción significó “[...] una tensión en el campo, en la medida que sus propuestas estéticas y sus tomas de posición políticas cuestionaron algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante (Díaz 2009, 191).” Muchos otros representantes de la canción folklórica adhirieron al *Manifiesto* y, con los años, la propuesta estética y política del grupo alcanzó significativa relevancia, especialmente en sectores del progresismo y de la izquierda.

Además la música folklórica se hizo fuerte también en el estamento juvenil que, de acuerdo a una tónica que abarcó gran parte del mundo occidental, estaba llamado a tener una fuerte presencia en las disputas políticas (Pujol 2002). A pesar del fuerte influjo del rock en Argentina, que irá in crescendo con el correr de la década del 60, el

¹¹ El manifiesto fue redactado por Armando Tejada Gómez y se publicó en el diario *Los Andes*, de Mendoza, el 11 de febrero de 1963. En esa misma jornada se presentó en el salón del Círculo de Periodistas de la misma ciudad.

“boom” del folklore había logrado atraer a grandes segmentos de la población juvenil, especialmente del ambiente estudiantil, “[...] público amplio y ávido que así pudo explicar y justificar, si no canalizar, su sucesiva militancia política” (Molinero 2011, 272).

De todas formas, según Ortega Peña y Duhalde, desde hacía tiempo, sectores dominantes, estaban interviniendo sobre la música folklórica al desviar su contenido netamente popular y político, mercantilizando la práctica musical. Por ello su severa crítica al Nuevo Cancionero, en cuyas letras, “Reina la intemporalidad, que es una forma universal de la banalidad, del no decir nada” (Ortega Peña y Duhalde 1967, 71-72). De manera que la propia izquierda enrolada tras la renovación que suponía el Nuevo Cancionero resultaba en definitiva funcional al sistema con su apuesta estetizante y abstracta, ya que “[...] de esa manera el sistema descansa confortablemente. Tiene música izquierdista –inclusive– y cantos universales” (Ortega Peña y Duhalde 1967, 73).

Algunas mujeres argentinas

Años más tarde, en 1969, Félix Luna y Ariel Ramírez repitieron el ejercicio llevado adelante en *Los Caudillos*, a pesar de la poca llegada que tuvo en el público masivo. Compusieron y grabaron en este caso, una serie de canciones sin un hilo conductor tan preciso que ordenara los temas, como en el caso anterior, sino que la temática estuvo centrada en rescatar el papel de la mujer en diferentes momentos de la historia argentina. El trabajo discográfico se llamó *Mujeres Argentinas* (1969) y tuvo mucha más repercusión que la propuesta anterior, transformándose en uno de los discos conceptuales más populares de la música argentina. “No recuerdo –escribe Luna– ni cómo ni cuándo surgió la idea de „Mujeres Argentinas“, pero no debe de haber sido mucho después de „Los Caudillos“” (Luna 2004, 32).

El disco contó con la interpretación de una ascendente Mercedes Sosa, que prestó su extraordinaria y multifacética voz para el relato cantado en primera persona de cada uno de los personajes femeninos abordados. Este dato no es menor ya que la creciente popularidad de la cantante colaboró en mucho con la importante circulación que logró esta obra. Por otra parte, algunas de las canciones siguieron presentes en el repertorio de

esta artista, quien logró altos niveles de popularidad y ventas con el correr de los años, tanto en Argentina como en el extranjero, permitiendo que el contenido de algunas de las canciones se instalara en el imaginario cultural argentino. Así es como Alfonsina Storni o Juana Azurduy, personajes abordados en el trabajo discográfico, lograron una modesta visibilidad que antes no tenían en el panorama del pasado argentino.

Este trabajo discográfico fue menos pretencioso que *Los Caudillos*, ya que a priori no iba a generar disputas o polémicas. Había quedado bastante claro desde el principio que no se incluiría ninguna de las mujeres de los caudillos ni tampoco una figura trascendental del siglo XX como Eva Duarte de Perón. Probablemente estas decisiones fueron para evitar polémicas como las que había suscitado el LP *Los Caudillos*, aunque Félix Luna sostenía que “[...] Eva Perón no entraría en la nómina, porque era una figura demasiado fuerte para una obra colectiva” (Luna 2004, 33). De todas maneras, eran tiempos difíciles como para abordar una figura que, evidentemente, iba a generar revuelo. No estaba en el espíritu de Luna, y tampoco en el de Ariel Ramírez, ser transgresores en materia política. Su compromiso político, comparado con otros sujetos, fue muy acotado, y *Mujeres Argentinas* marchó en ese sentido.

El disco, como mencioné, se organiza en una sucesión de canciones independientes donde cada una de ellas presenta la semblanza de una mujer argentina.¹² Mientras en algunos casos se trata de mujeres con alguna participación importante (como Juana Azurduy, Mariquita Sánchez o Alfonsina Storni), también hay canciones que encarnan en personajes ficticios a determinados arquetipos, como el caso de “Dorotea, la cautiva” o “Gringa chaqueña”, figuras utilizadas para ilustrar musicalmente dos momentos históricos en particular: el avance del Estado Nación sobre los espacios aún no controlados que habitaban comunidades indígenas, y el fuerte proceso inmigratorio que se llevó a cabo a partir del último tercio del siglo XIX.

Este trabajo discográfico contó con una aproximación más sencilla y despojada, contando con acompañamientos musicales que varían según el caso, pero prescindiendo del carácter sinfónico del trabajo antes reseñado. Las canciones son más breves, todas recurriendo a determinadas formas musicales de carácter popular como la zamba, el

¹² El orden de personajes musicalizados fue el siguiente: Surcos 1. Gringa chaqueña; 2. Juana Azurduy; 3. Rosarito Vera, maestra; 4. Dorotea la cautiva; 5. Alfonsina y el mar; 6. Manuela, la tucumana (que hace referencia a Manuela Hurtado y Pedraza, conocida como “La Tucumana”); 7. Las cartas de Guadalupe (sobre María Guadalupe Cuenca, esposa del patriota Mariano Moreno); y por último 8. En casa de Mariquita (referenciando a la tertulia donde se estrenó el Himno Nacional de las Provincias Unidas).

triunfo o la milonga surera, quizás desandando algo del camino transitado en la obra anterior, donde reinaban formas musicales más extensas y un lenguaje musical más complejo y renovador.

La idea también marchaba en un sentido: buscaba conscientemente reparar el escaso interés demostrado por la historiografía hasta ese momento por los estudios de género, lo que sí resulta innovador. En buena medida, estas mujeres se habían desenvuelto en contextos tanto públicos como privados de una forma que había sido significativa para sus contemporáneos, pero que la historiografía había silenciado.

[...] era el homenaje –explica el autor– que debía a tantas mujeres que han influido decididamente en mi vida, empezando por mi propia mujer. Pero la idea brindaba una buena oportunidad para estilizar y dar vida poética y musical a algunas figuras femeninas históricamente existentes, en algunos casos, o imaginadas en otros (Luna 2004, 32).

En este disco encontramos las canciones escritas por Félix Luna que, a la postre, gozarán de mayor popularidad. Podemos mencionar sin temor a equivocarnos que ellas son “Alfonsina y el mar”, “Juana Azurduy” y “Dorotea, la cautiva”.

El tema musical que alcanzó mayor repercusión y llegada con el paso de los años fue “Alfonsina y el mar”. Allí la dupla Luna-Ramírez, logró una de sus mejores piezas al relatar el intrincado mundo interior de la poetisa, en una búsqueda por explicar su aciago final, junto a una melodía bellísima y a un interesante juego armónico, en un gesto “modernizante” para con la armonía tradicional folklórica.

La pieza musical es formalmente una zamba, danza de raíz folklórica de amplia difusión en el territorio argentino y que se baila en diferentes regiones. La obra tiene el acompañamiento en piano del propio Ramírez, y si bien en lo formal apela a la tradición al escoger una zamba, presenta innovaciones sugestivas. La cuidada introducción, muy en estilo, utiliza un arpegiado que imita ciertos recursos propios del rasguído de zamba en la guitarra. A su vez, la introducción a la segunda parte de la danza, donde generalmente se repite sin variaciones la primera introducción, es retomada por Ramírez totalmente modificada, transformándola en un interludio con recursos estéticos típicos del más puro Romanticismo, donde puede hacer gala de su cuidada formación pianística.

La elección de Alfonsina Storni no parece haber sido producto de ninguna planificación previa, ni de disputas con la imagen de otras mujeres de similares

condiciones, como podrían haber sido Lola Mora o Alicia Moreau. La inclusión de una canción dedicada a la poetisa parece haber sido más bien aleatoria, motivada por la vinculación personal de Ariel Ramírez, cuyo padre había sido maestro de Storni.

Lo cierto es que cuando estaba componiendo *Mujeres Argentinas* –rememoraba Ariel Ramírez– se cumplía un nuevo aniversario de su muerte [de Alfonsina Storni]. Entonces Félix Luna me dijo –„No podés dejar de escribir sobre Alfonsina“. Y me trajo sus poemas. Muchos que ya conocía por mi padre. Me llevó a ver los diarios del día de su muerte, cuando recogieron su cadáver y lo metieron en un tren que llegó a Constitución. [...] Si bien yo no la conocí personalmente, mi padre me había transmitido mucho de su infancia. Entonces me resultó muy fácil escribir sobre ella. Primero yo hago la música y Luna escribió la letra (*Clarín* 14/03/2009).

La figura de Storni se presentaría así como un paradigma de género en una sociedad machista y poco propensa a aceptar el talento y la independencia de la mujer. Su suicidio, arrojándose al mar, transformó su figura en una especie de heroína para ciertos sectores medios de la Argentina, y la cuidada composición de la dupla Luna-Ramírez apuntaló esa construcción, colaborando, en parte, a limpiar algo de la culpa social ante la tragedia de la poetisa.

Más bien habría que decir que la apuesta de Luna-Ramírez se queda en el drama pasional, como si hubiera sido lo único que destacar de una figura importante de las letras argentinas, eliminando lo mucho de revulsivo que tuvo su obra y sus ideas. De esta manera se “suavizó” la figura de Alfonsina Storni, prefiriendo trabajar con códigos del melodrama, y así dejando relegado el sentido profundo de su actividad artística. En cierta forma esta postura no es más que la construcción un tanto naíf de la imagen de la poetisa, construyendo un perfil romántico que borra elementos significativos de su actuación social. En definitiva, a pesar de la hermosa construcción estética de la letra y la música, la canción es solo un relato convencional de un desengaño, revestido de desamor y de muerte, pero en cierta forma mitificado como parte del imaginario de la nación.

Una de las canciones más emblemáticas del disco, sobre Juana Azurduy, presentó el claro intento de reivindicar la actuación de las mujeres en la guerra de la Independencia, rescatando a un personaje importante pero olvidado por la historiografía tradicional. Según Berta Wexler (2013) el rescate de las mujeres altoperuanas que participaron en las guerras de la Independencia fue realizado generalmente por la

historiografía a partir de redimir sus cualidades de carácter masculino (valentía, capacidad guerrera), o a partir de destacar las condiciones femeninas de carácter reproductivo, obviando así su rol político dentro del proceso. Por ese camino transitó la dupla de creadores ya que Juana Azurduy es presentada como una especie de amazona andina (“Tierra en armas que se hace mujer/ Amazona de la libertad”), cuyas cualidades son netamente masculinas, a pesar de que el disco fue pensado como una forma de incluir a las mujeres en la historia de la nación.

Sin embargo en este enfoque de Luna primó la más pura concepción androcéntrica de la historiografía, donde los rasgos de Juana Azurduy “[...] fueron siempre presentados como varoniles para justificar que se dedicó a la guerra, tarea que se consideraba exclusiva de los hombres” (Wexler 2013, 53). Ello es resaltado en la letra a partir de los versos que dan inicio a la canción: “Juana Azurduy/ Flor del Alto Perú/ No hay otro capitán/ Más valiente que tú” (Ramírez y Luna 1969, surco 2).

El maniqueísmo de la interpretación histórica se hizo presente al exhibir un pretendido escenario claramente delimitado entre americanos y españoles. “El español no pasará/ Con mujeres tendrá que pelear”, canta bravamente Mercedes Sosa haciéndose eco de la más rancia tradición historiográfica “patriótica”, que había presentado al período revolucionario como la lucha de unos virtuosos patriotas que vencieron a los realistas, imponiendo la modernidad y el pensamiento ilustrado sobre el hispanismo oscurantista (Chust y Serrano 2007).

Para esta canción la danza escogida fue una cueca norteña, perteneciente al conjunto de danzas de pareja suelta, de movimiento vivo y carácter picaresco. Sin embargo aquí la picaresca es dejada de lado para incorporar un inconfundible tono épico, muy necesario para la imagen triunfalista y plena de heroísmo que Luna y Ramírez pretendían transmitir. “Esta canción evoca una de las gestas más heroicas de las guerras emancipadoras de nuestra América, con ritmo vivo y atropellado, como una épica carga de caballería [...]” (Ramírez y Luna 1969, encarte). Se trata más bien de un aire de cueca ya que la forma no corresponde exactamente a la danza, con una instrumentación que también se aleja un tanto de lo tradicional, destacándose una numerosa percusión, un órgano electrónico y un clave (interpretado en varias piezas del disco por el propio Ariel Ramírez).

La obra gozó de gran popularidad ya que fue resignificándose a medida que en Argentina comenzaron a surgir grupos que reclamaban abiertamente la posibilidad de la lucha armada en los años sesenta del siglo XX. Es así como, interpretados por una cantante adherida al Partido Comunista y con un fuerte compromiso social, como era Mercedes Sosa por aquél entonces, versos como “Truena el cañón/ Préstame tu fusil/ Que la revolución/ Viene oliendo a jazmín” (Ramírez y Luna 1969, surco 2), representaban mucho más que la lucha de patriotas altoperuanos contra las tropas del Virrey del Perú.

Hay que destacar que esta canción es estéticamente irreprochable, demostrando un afinado trabajo en conjunto entre letrista y el compositor. La pieza musical es rítmica, inquietante, con aire glorioso. Las críticas en cuanto al paradigma que representa dentro de la historiografía su abordaje de Juana Azurduy, sin embargo, no deben privarnos del goce estético que la apreciación de la obra puede brindar. Ello explica, entre otras cosas, la enorme popularidad de esta canción hasta hoy día. Está claro que la pieza musical recurre a todos los lugares comunes posibles, a pesar de tener en su origen una idea de rescate de la perspectiva de género, que solo queda en la anécdota.

Otra de las canciones que gozan aún de cierta circulación es “Dorotea, la cautiva”. En ella la dupla Luna-Ramírez logró un muy buen resultado administrando escasos recursos poéticos y musicales. La voz, íntima, derrotada y, por momentos, dolorida de Mercedes Sosa, acompañada por un interesante arreglo de guitarra ejecutado por el instrumentista mendocino Tito Francia, dan a esta canción con ritmo de milonga surera un clima intimista e introspectivo. La obra “[...] recrea un arquetipo histórico más frecuente de los que se supone: la mujer blanca que ha sido cautivada por los indios y que, cuando la rescatan, se niega a volver” (Luna 2004, 33).

La canción posee ciertas influencias provenientes del campo de la literatura. Si bien Luna presenta al personaje como un arquetipo, con lo cual sería un personaje de ficción que a modo de figura paradigmática presenta una imagen que ejemplifica un caso, se pueden apreciar dos influencias importantes en la composición de ese número musical. Por un lado hay cierta imagen borgeana en esa cautiva que se niega a volver a la sociedad *huinca*, proveniente del cuento miniatura *El cautivo*. Por otro lado es clara la referencia a *Una excursión a los indios ranqueles* “Lucio V. Mansilla cuenta más de un

caso de éstos y a mí me pareció que valía la pena incluirla en nuestra galería de personajes femeninos” (Luna 2004, 33).

Mujeres Argentinas fue un disco que tuvo, con el tiempo, buena recepción, y que a diferencia de *Los Caudillos* fue quedando en la memoria musical de los argentinos.

“El disco –recordaba Ariel Ramírez– fue un fracaso en ventas. Cuando la presentamos en el teatro Alvear regalamos las entradas a mitad de precio. Pero luego la cosa se revirtió: hicimos dos funciones por día durante dos meses” (Vargas Vera 1996). En dichas presentaciones, junto a los músicos, Félix Luna comentó cada una de las canciones interpretadas.

La permanencia de la obra, como ya se mencionó, debe mucho a la popularidad lograda por su intérprete, Mercedes Sosa, quien incluyó varias de estas canciones en tramos muy significativos de su extensa carrera. Además muchas de las canciones siguieron siendo interpretadas por otros artistas como el cantante rosarino Juan Carlos Baglietto o el afamado guitarrista clásico Ernesto Bitetti. A su vez, este conjunto de canciones como obra integral, volvió a ser abordado por Ariel Ramírez junto a la cantante pop Patricia Sosa en 1997, y también por la cantante platense Silvia Iriondo, quien grabó una nueva versión de *Mujeres Argentinas* en 2010.

El trío Sosa-Luna-Ramírez continuó su trabajo conjunto en una breve colaboración para la producción cinematográfica *Güemes, la tierra en armas*, un film de Leopoldo Torre Nilson, de 1971, sobre la vida del patriota salteño. El film marchó en un claro sentido hacia la mitificación de la figura del jefe militar que enfrentó las sucesivas invasiones de los ejércitos fidelistas durante la guerra de la Independencia. En este film Ariel Ramírez fue el compositor de la banda sonora y Mercedes Sosa realizó una pequeña participación actuarial e interpretó una canción cuyo letrista fue, otra vez, Félix Luna.

La cooperación continuó en el fallido trabajo discográfico titulado *Cantata Sudamericana* (1972), donde se intentó una especie de “profesión de fe” latinoamericana, donde el color vocal de la intérprete tucumana no alcanzó para hacer creíble la apuesta. Muy desaparejo en los momentos musicales compuestos por Ramírez, los textos de Félix Luna no consiguieron “subirse al tren” del boom latinoamericano que tanto en música como en literatura se estaba experimentando, siendo dichas letras, lo más flojo de un trabajo pobre en todo sentido. La única canción de este álbum que

alcanzó reconocimiento fue “Antiguo dueño de las flechas”, canción que reivindica al indígena americano corporizado en la etnia Qom (Luna utiliza Toba, que es el nombre que otros grupos indígenas asignaron a este pueblo), pero como en ejemplos anteriores la descripción es desde la derrota y el abatimiento. Sumado a esto la mirada de Luna está en sintonía con aquellas idealizaciones del mundo indígena, más como “pieza de museo” que tiende a desaparecer que como realidad viva del presente. de la gran cantidad de miembros del pueblo Qom que sobrevivieron al avance del estado nacional, y que están sumidos en la pobreza y la explotación, Luna ni se enteró.

La obra fue bastante criticada, e incluso poco revalorizada por los propios artistas, ya que fue escaso el contenido que se siguió interpretando. Por aquél entonces, desde la revista *Satiricón*, Alejandro Dolina calificaba a la Cantata como “insoportable” y se mofaba del aire revolucionario que habían buscado imprimirle a las canciones que integraban el disco. “„¡Otra emancipación! ¡Otra emancipación!“, pregona como si fuera un manisero ácrata [...]” (Dolina en por Anguita y Caparrós 2007, 110) se quejaba sobre el papel de Mercedes Sosa al abrir el disco con el tema “Es Sudamérica mi voz”. A su vez reclamaba a los artistas una suerte de retorno a bases más sólidas en la construcción estética, amén de su compromiso político. “[...] la calidad de una canción –señalaba Dolina– no pasa solamente por la elección de una temática social. Es necesario hacerla con un cacho [sic] de talento” (Anguita y Caparrós 2007, 111).

Este paso en falso también desnudó lo artificioso de ciertas concepciones desarrollistas e integracionistas, muy en boga por aquél entonces, que desde lo político, lo económico y lo cultural estaban incidiendo en la realidad del subcontinente. “[...] como autor de las letras, –sostiene Félix Luna– no dejé de sufrir alguna influencia de las modas ideológicas de la época y de la repercusión de ciertas palabras fácil resonancia en los corazones jóvenes [...]” (Luna 2004, 36). A su vez, como señala Claudio Díaz (2009), podemos encontrar en esta obra cierta influencia que el movimiento Nuevo Cancionero alcanzó a desplegar aún con aquellos que no sostenían posturas ideológicas análogas.

Conclusión

Una parte importante de la obra cancionística de Félix Luna, gozó de amplia difusión y circulación, siendo un prodigioso vehículo de narraciones sobre el pasado nacional argentino, amén de su vocación estética y artística. La mayoría de las canciones de Félix Luna que abordaron un tema histórico configuraron un relato casi siempre de carácter acontecimental o anecdótico. Fueron, ni más ni menos, una apuesta narrativa apenas impresionista, muy acorde con las características de un producto que se pretende artístico. Con todo, aunque el objetivo no haya sido la realización de un producto historiográfico en regla, estas producciones discográficas participaron activamente de la imagen que sobre el pasado se establece en la sociedad. Esto es de gran importancia ya que muchas veces estas imágenes producidas desde los bordes del campo operan con más fuerza que los propios productos historiográficos tradicionales, instalando y difundiendo un “sentido común historiográfico”.

Esta idea, no obstante, debe ser matizada por el nivel de circulación e instalación de cada obra en particular, alternativa que se trató aquí solo tangencialmente. Aunque no se tomaron aquí datos cuantitativos, es posible sostener al menos conjeturalmente, que estas obras colaboraron en gran medida en la imagen que se forjó la sociedad argentina sobre su pasado. La popularidad de los intérpretes, el prestigio de un compositor, figura altamente convocante dentro de la música popular, y el aporte de un historiador de amplio reconocimiento, habrían operado como una fórmula segura para una fuerte circulación. Esto es esencialmente aplicable al caso de *Mujeres Argentinas*.

Es por eso, que si bien se sostiene que su tratamiento cuasi-historiográfico es pertinente, éste siempre debe darse con características que reconozcan la particularidad como manifestación artística. Muchas veces el artista se informa, investiga, consulta archivos, trabaja con documentos de época; es decir que realiza tareas similares, al menos desde lo formal, a las del historiador. Sin embargo el tratamiento dado a esos materiales tendrá un carácter diferente, ya que poseen, a priori, objetivos diferentes.

Se ha observado aquí como Félix Luna inscribió parte de sus esfuerzos por fuera de los ámbitos por los cuales discurre esencialmente la producción intelectual de forma convencional. Es así como su tarea articuló diferentes intentos de intervenir en el campo, en los casos aquí analizados a través de una producción vinculada a la industria cultural. Por otro lado también se hace patente, y Félix Luna lo entiende así, la dificultad que ostentan las producciones historiográficas de carácter profesional para

lograr una circulación de sus estudios y avances a sectores más vastos fuera del ámbito especializado. Esto queda evidenciado en el acercamiento a la producción discográfica y su apuesta netamente de divulgación.

Al finalizar este escrito varias cuestiones quedan sin resolver, o al menos apenas han sido formuladas. ¿Es posible resolver la aparente contradicción entre historia académica y relatos del pasado desde formatos no convencionales? ¿Qué papel juegan la música y la poesía en la transmisión de conocimientos de carácter histórico? ¿Poseen estos formatos musicales una capacidad mayor que los formatos tradicionales de los historiadores? Las impugnaciones efectuadas aquí a los abordajes realizados por Luna parecen dejar, por lo pronto, un saldo negativo.

Sin embargo, por otra parte, pocos argumentos ofrecimos aquí para sostener con igual ahínco por qué se acepta, sin más, la convención de una historia que se aborda a través de la escritura, y no a través de sonidos u otros soportes. La línea que separa ambas esferas, es decir, a la investigación científica y a la producción estética es, en las obras analizadas, muy delgada. En última instancia, el objetivo del músico o del poeta es la realización de una obra artística y no una pieza de carácter historiográfico. Si bien puede versar sobre un tema histórico, en ella primaran decisiones de tipo estético y no de carácter científico. Por esta razón no resulta extraño que estos acercamientos solo exhiban ideas ya consolidadas previamente y recurran a obligadas simplificaciones, presentando así aproximaciones superficiales motivadas en gran medida por lo reducido del formato, que si bien posibilita una mayor circulación apelando a públicos ampliados, carece de la profundidad que requiere una investigación de carácter científico.

No obstante el caso de Félix Luna ostenta, a diferencia de otros ejemplos, una unificación de las tareas, ya que se trata de un historiador que intenta una aproximación al pasado pero recurriendo a soportes no tradicionales para la disciplina. De todas formas, y proponiendo como válido que ambos productos, el artístico y el historiográfico, busquen objetivos diferentes, se podría argumentar que sendos acercamientos pugnan, muchas veces, en un mismo escenario e interpelan a públicos similares.

Se puede argumentar, muy ciertamente, que el objetivo de Luna no fue realizar aportes sustanciales a la interpretación histórica de estas figuras a través a un registro discográfico. Es muy probable. Más bien su idea podría haber sido otra: la divulgación

histórica por un medio que permitiese interpelar a públicos más amplios. Sin embargo el soporte elegido planteó al historiador una serie de desafíos que debió atravesar para dotar de coherencia a la transposición entre el formato historiográfico y el discográfico. Luna optó por rescatar a sujetos particulares, en un marcado retorno a la historia “historizante” de héroes y prohombres. Además no solo la delimitación de ese objeto presenta deficiencias y resulta anquilosada, sino que también su tratamiento es marcadamente escolar al mencionar aspectos meramente acontecimentales, quitando mucha de la riqueza y complejidad al período histórico abordado y a los propios personajes. Probablemente esta haya sido una opción, si no deseada, al menos necesaria para ajustar los contenidos a un soporte que tenía como objetivo primordial una circulación más amplia que una obra historiográfica.

De todas maneras la amplia o poca circulación y recepción, según el caso, que alcanzaron los productos aquí trabajados no operaron sobre un escenario vacío, sino que más bien se instalaron sobre una plataforma de saberes ya establecidos de manera previa. En ese escenario precedente es donde jugó un papel central el aparato estatal a través de la escolaridad y de los recursos simbólicos desplegados para recuperar el pasado. Es por ello que Félix Luna presentó una visión de alguna forma fragmentaria – más bien habría que decir complementaria– ya que suponía solo una síntesis de aquellos acontecimientos escogidos para representar.

Si bien la propuesta tiene una fuerte impronta pedagógica, orientada hacia la divulgación histórica, Luna y Ramírez, sabían que no operaban sobre un escenario vacío de contenidos sino en pugna con las configuraciones previas que portaron los individuos, generalmente influidos por los agenciamientos del estado y las imágenes que proponían otros sectores de la sociedad. Por ello hay contenidos en cada uno de los trabajos aquí analizados que son volcados de manera un tanto subordinada, marginal, casi como nota al pie. No obstante, esta mecánica no responde a una desvalorización de estos aspectos, sino a que se los considera como “datos dados”, es decir que ahondar en ellos significaría poner énfasis en elementos ya conocidos, desperdiciando con ello un considerable espacio. Así, la mera referencia (sonora, literaria, temática) permitiría ubicar al oyente en un contexto o en una problemática, sin necesidad de ahondar en ello.

Un ejemplo musical de este recurso se da en el mencionado número sobre la batalla del Pozo de Vargas, en *Los caudillos*. Allí, en medio del combate musicalizado

con gran despliegue de la orquesta, irrumpen como al pasar, los vientos metales ejecutando unas pocas notas de la “Zamba de Vargas”, que sin embargo son fácilmente reconocibles. Esta cita no se trata de un homenaje y, menos aún, por lo brevísimo, de una cifra críptica. La alusión es clara a la famosa zamba que supuestamente fue ejecutada por la banda militar de Taboada en medio del combate, y que habría inclinado la balanza permitiendo la victoria de las tropas gubernamentales sobre Varela¹³. Los creadores no necesitaban aclarar más. Apostaban al conocimiento de un público entendido por partida doble: conocedor en la música folklórica (para reconocer de que zamba se trataba), e instruido acerca del acontecimiento histórico. Muchos otros ejemplos similares pueden encontrarse, como el ya aludido toque de tambores al inicio de la pieza dedicada a Juan Manuel de Rosas.

Este tipo de recursos puede ser visto como una limitación vinculada al formato, como se planteó aquí, pero también a las características estéticas que dichos productos debían guardar, cuya posibilidad de realización estuvo estrechamente relacionada a los saberes ya cristalizados en la sociedad, pero recuperados en la obra artística. Dichos productos, solo a partir de entonces, podían, ora reforzar dichos contenidos, ora impugnarlos al presentar una visión alternativa. Pero sea una u otra la opción elegida, siempre se hizo partiendo de la base de una construcción social del pasado, que si bien no es pétreo ni del todo homogénea, presentaba ciertos rasgos uniformes que se habían ido estableciendo como un “sentido común” historiográfico. Félix Luna, en gran medida, no se salió de ese estrecho marco.

A pesar de los cambios que se apuntaron ya sobre la duración de los formatos musicales, parecía difícil que funcionara una transposición plena de un relato que la historia pretendía científico y con preeminencia al análisis de las estructuras en su larga duración. Más bien este formato para públicos ampliados pareció alojar en su interior a una tradición historiográfica más afecta a centrarse en personajes sobresalientes, o en avatares políticos y militares. Este tipo de relato, casi siempre de tipo acontecimental, no era ni más ni menos que una apuesta de corte positivista, muy acorde con una obra

¹³ Ortega Peña y Duhalde discuten la utilización de la zamba en el combate. Más bien su objeción señala que fueron las tropas de Varela quienes ejecutaron la danza, y que es debatible la “derrota” de Varela. Para los autores este constituía un claro ejemplo de manipulación de la historia a partir del uso de la tradición musical folklórica con objetivos políticos: “[...] la derrota de Varela se esencializa, digámoslo así en un tema folklórico inspirado en una „simpática“ tradición popular. La mentira queda así encubierta por la charlatanería histórica ataviada de tradicionalismo [...]” (1967, 178).

que se pretende artística y cuyos objetivos son otros muy diferentes que los de la investigación histórica. Aunque, para ser justos, probablemente la transferencia de los contenidos de una obra literaria a una pieza musical le impuso a Luna la necesidad de simplificar, recortar, presentar apenas una imagen bosquejada. De todas formas, aquello priorizado en las canciones, seguramente haya sido parte del núcleo central de sus convicciones, tanto políticas como historiográficas.

Por su carácter de divulgación, un objetivo explícito de casi todos los proyectos de Félix Luna, su trabajo se transformó en una referencia obligada para cierto público letrado pero no especializado en la historiografía profesional. Asimismo, estas obras poético-musicales colaboraron en gran medida en reforzar la noción de que la historia argentina se había exhibido solo de manera fragmentaria, a raíz de interpretaciones incompletas o a partir del encubrimiento de los hechos al que habían incurrido muchos historiadores. Este tipo de argumentaciones no eran, por supuesto, del todo novedosas, y tiene su origen en los albores del revisionismo pero fueron compartidas por Luna, bien por convencimiento, bien como estrategia para instalar el tema.

De todas maneras la apuesta de Luna se orientaba en fundar un relato histórico superador de las disputas políticas del presente y lograr una versión equilibrada del pasado nacional. Es por ello que intentó transfigurar a los caudillos y a las patriotas argentinas como personajes con valores dignos de resaltar. Presentar así a la mujer valiente y emprendedora, al caudillo enamorado, a un nostálgico Rosas o al valeroso Güemes, fue el mecanismo elegido por Luna-Ramírez para, a través del pasado, vincularse con los combates del presente. De manera que su apuesta narrativa, su opción historiográfica y los recursos poéticos y musicales, anclados en la renovación del paradigma clásico del folklore, fueron el reflejo donde, a su manera y con un compromiso militante no tan explícito, estos agentes canalizaron su participación política por aquellos años.

Bibliografía

Publicaciones periódicas:

Clarín, (14 de marzo de 2009).

Vargas Vera, R. (24 de agosto de 1996). Ariel Ramírez: a desandar esos caminos. *La Nación*.

Libros

Anguita, E. y Caparrós, M. (2007). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 4/ 1974-1976*. Buenos Aires: Booket.

Cattaruzza, A. y Eujanian, A. (2003). *Políticas de la Historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires: Alianza.

Chust, M. y Serrano, A. (Ed.) (2007). *Debates sobre las independencias iberoamericanas*. Madrid: Ahila-Iberoamericana.

Devoto, F. y Pagano, N. (2009). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

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

González, J. P., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC.

Luna, F. (1966). *Los caudillos*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Luna, F. (2004). *Encuentros a lo largo de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana.

Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: Ediciones de Aquí la vuelta/Editorial Ross.

Olgún, G. (2003). Ariel Ramírez. Toda una historia de vida en la música sudamericana. *Sound:check Magazine*, 5(60), 4-8.

Ortega Peña, R. y Duhalde, E. L. (1967). *Folklore Argentino y Revisionismo histórico*. Buenos Aires: Sudestada.

Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Stortini, J. (2004). Polémicas y crisis en el revisionismo argentino: el caso del Instituto de Investigaciones Históricas 'Juan Manuel de Rosas' (1955-1971). En F.Devoto y N. Pagano. (Ed.), *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay* (pp. 81-106). Buenos Aires: Biblos.

Wexler, B. (2013). *Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo: 1809-1825. Juana Azurduy y las mujeres de la revolución alto peruana*. Villa Constitución: Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres-Universidad Nacional de Rosario.

Registros fonográficos:

Los Cantores de Quilla Huasi (1964). *El disco de oro*. LP. Buenos Aires: Philips.

Los Trovadores del Norte (1965). *Los Trovadores del Norte*. LP. Buenos Aires: CBS Columbia.

Ramírez, A. y Luna, F. (1965). *La Misa Criolla*. LP. Buenos Aires: Philips.

Ramírez, A. y Luna, F. (1966). *Los Caudillos. Poema épico nacional en forma de Cantata*. LP. Buenos Aires: Philips.

Ramírez, A. y Luna, F. (1969). *Mujeres Argentinas*. LP. Buenos Aires: Philips.

Ramírez, A. y Luna, F. (1972). *Cantata Sudamericana*. LP. Buenos Aires: Philips.