

Tradicionalismo, Nativismo y Proyección Folklórica en la Música Argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo¹

Por Rubén Pérez Bugallo

Frente a algunas ocurrencias periodísticas actuales como las que celebran "el vigoroso retomo del folklore" y "el renacer del acento en los valores nacionales"; en conocimiento de las series de discos de "folklore" que a través de distintos proyectos políticos se están haciendo circular obligatoriamente en las escuelas sin contar con el más mínimo aval de los especialistas en el tema; observando cómo cada vez son más alentadas desde los medios de comunicación masiva ciertas "fidelidades patrióticas" cuyo bagaje simbólico no va más allá de la caricatura grotesca y cuya intensidad pasional tiene su mejor expresión en las canchas de fútbol... ; en fin, leyendo o escuchando de vez en cuando a ciertos comunicadores elaborando teorías - más bien imaginarias construcciones - que decretan que esta ola de argentinidad festivalera es "un fenómeno social" y si se pide mayor explicación, "una resistencia de nuestros valores culturales frente al proceso de globalización", quedan dos caminos: ignorar todos estos disparates deliberadamente promocionados por la industria cultural y sus obvios intereses económicos, o intentar ofrecer nuestra versión de los hechos, suponiendo que a alguien pudiera interesarle. Optamos por lo segundo.

Para ello nos resulta necesario combinar una síntesis conceptual con un resumen histórico que consigne las diferentes perspectivas aplicadas a lo largo del tiempo en torno a la recreación y divulgación de formas musicales de algún modo relacionadas con las folklóricas, mencionando a los principales protagonistas del proceso y deteniéndonos en las figuras que tuvieron una influencia decisiva en la gestación y desarrollo de las distintas tendencias, básicamente definibles como *tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica*.

NATIVISMO

Dentro del campo de la etnomusicología, el término nativismo fue especialmente acuñado por Bruno C. Jacovella para designar el cultivo de danzas, canciones y poesías creadas por compositores urbanos generalmente provincianos pero residentes en Buenos Aires quienes reinterpretan a su manera formas y contenidos del folklore musical y los difunden por los medios de comunicación de masas a todo el país. Agrega el citado investigador que la mayor parte de la música a la que actualmente se aplica el adjetivo de "folklórico" consiste, en realidad, en este tipo de adaptaciones ciudadanas, afirmando que confundirla con el folklore es un error, pero un error tal vez ya inextirpable, dado que desde los inicios del proceso, los medios difundieron esas expresiones musicales junto con su equívoco rótulo, y ambas cosas adquirieron en pocos años una excepcional popularidad.

Augusto Raúl Cortázar prefirió llamar a estos fenómenos *proyecciones folklóricas*, denominación que a partir de sus cátedras en la Escuela Nacional de Danzas fue logrando en el ámbito docente considerable aceptación pese a su carencia de precisión, ya que con ella se intentó encasillar un movimiento de carácter fundamentalmente creativo que en rigor de verdad sólo conservó un parentesco más que lejano con la música criolla tradicional.

En algunos casos - sobre todo en la época de su gestación -, algunos cultores nativistas se autodenominaron tradicionalistas, lo que contribuyó en no poca medida a la desorientación de quienes sin profundizar el análisis trataron de diferenciar estas etiquetas. Por esa razón, los rótulos

1 Disponible en: http://www.fundacioncultural.org/revista/nota6_12.html © 2005 Fundación Cultural Santiago del Estero. Independencia 56, 1º piso, CP 420054, tel: (0385) 422-0100 int. 29 | Fax: 54 (0385) 421-5569 e-mail: fundacionsgo@latinmail.com

de "arte nativo", "arte vernáculo", "música autóctona", "*folklore*", *proyección folklórica*, *tradicionalismo* y *nativismo* pasan a menudo por sinónimos en el lenguaje común; pero los cuatro últimos son verdaderos tecnicismos cuya búsqueda de definición precisa ha sido objeto de interesantes debates académicos.

TRADICIONALISMO

El movimiento tradicionalista - como prefiere llamarlo Carlos Vega - o la primera *promoción nativista* - según los términos de Jacovella -, tuvo la llanura pampeana como primer escenario de inspiración. Abrevando en la literatura gauchesca de carácter militante cuyo auge funcional floreció durante las guerras de la Independencia, pasó a ser una recreación literaria de tiempos idos que elevó a la categoría de arquetipo nacional un tipo social que desaparecía: el gaucho. Su *leit motiv* fueron las injusticias y persecuciones que este protagonista - poéticamente idealizado - sufría a manos de las autoridades, los poderosos y los oportunistas de la más diversa extracción. Fue, pues, de corte exclusivamente gauchesco y su punto de partida puede fijarse entre las fechas de aparición de las dos partes del *Martín Fierro* (1872 y 1879). Este poema, genial combinación de añoranza costumbrista y alegato social, provocó una verdadera eclosión, no solo por su tremendo éxito editorial y por el movimiento artístico que inauguró, sino porque también suscitó el cultivo de algunas pautas culturales del hombre de la llanura. La novela y el teatro proyectaron con eficacia el mensaje inicial de José Hernández. Y fue el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez la primera novela gauchesca cuya representación teatral circuló intensamente por el ámbito rural.

En el terreno específicamente musical, el *tradicionalismo* estuvo en principio representado por los bailes y cantos que difundió el circo criollo, por las payadas públicas de contrapunto que se popularizaron en las ciudades, por la proliferación de los "círculos criollos" iniciada hacia fines del siglo XIX y hasta por los desfiles de carnaval. *Este tradicionalismo* gauchesco - en realidad, pseudogauchesco - gustó de lucir atuendos con floridos bordados, inventó un vocabulario "campero" y hasta dotó a su principal estereotipo un curioso gaucho de utilería - de un registro vocal y una entonación afectada que fueron entusiastamente adoptados luego por el radioteatro y el cine. Su esplendor se prolongó aproximadamente hasta 1920, si bien aún hoy cuenta con cultores incondicionales.

Tanto los músicos del circo (Juan Más, Alfredo Gobbi, Mario Pardo, Antonio y José Podestá, etc.) como los payadores (Gabino Ezeiza, José Betinoti y otros) y los llamados "cantores nacionales" como Carlos Gardel, cultivaban una tradición musical *sui generis* basados casi siempre en su audaz inspiración y tal vez también en la certeza de que, para el momento en que les tocó actuar, ya el auditorio para el que cantaban desconocía buena parte de las auténticas tradiciones de la llanura pampeana.

CHAZARRETA

La segunda corriente tradicionalista tuvo en cambio mayor base documental. Su principal representante fue Andrés Chazarreta, músico santiagueño intuitivo, con algunos estudios de conservatorio, que aprovechando su puesto de inspector de escuelas en su provincia, recorrió la campaña tomando contacto con los músicos tradicionales y recopilando ese antiguo repertorio que poco a poco iría difundiendo - no sin "arreglos" - por medio de partituras impresas. Con los cantores, instrumentistas y bailarines que fue conociendo en sus viajes, dio forma a su "Compañía de Arte Nativo" que comenzó sus presentaciones en 1911, iniciando una resiembra de danzas y canciones criollas que para la mayoría del público urbano resultaban, por su desuso, poco menos que desconocidas.

Chazarreta fue sin duda el primer músico tradicionalista argentino que, sin ser un erudito, tuvo al menos contacto directo con las fuentes folklóricas. Casi la totalidad de las danzas criollas que a partir de su obra divulgadora y hasta la actualidad se han venido cultivando en salones y academias derivan directa o indirectamente de su recolección realizada en Santiago del Estero. De no haber hecho Chazarreta ese trabajo, poco habría hoy para bailar en las peñas, salvo quizás *lachacarera*, *el gato* y el *escondido*, que aún se hallan popularmente vigentes, o "supervivientes" en el estrato *folk*, como lo planteaba Jacovella. Pero no olvidemos que Don Andrés fue ante todo un artista que a menudo interpretaba a su modo lo que había recogido - muchas veces en forma parcial o estragada - de los viejos músicos campesinos, agregando, quitando o modificando partes según una inspiración no comprometida con la estricta reconstrucción documental. El valor del material que nos legó es sin duda inmenso, pero está lejos de constituir un caudal de información etnomusicológica fidedigna.

La efervescencia causada por la labor pionera de Andrés Chazarreta fue enriquecida por su coterráneo Manuel Gómez Carrillo. Músico de formación europea clásica, ganado inicialmente por el lirismo italiano, sus obras cimentaron luego la corriente nacionalista que descubrió un nuevo rumbo estético en el folklore musical. La Universidad Nacional de Tucumán le encargó en 1917 la recolección de música folklórica en el Norte Argentino, iniciativa que tras el empuje inicial de Chazarreta intentaba sentar las bases de una investigación etnomusicológica que, al ser desarrollada por un músico de mayor preparación técnica, resultara más sistemática que simplemente empírica, sin desdeñar el aspecto divulgativo.

Siguiendo su *Plan General para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña*, elaborado en 1917, Gómez Carrillo comenzó recogiendo materiales en su propia provincia, recorriendo La Banda, Loreto, Atamisqui, Añatuya, Fernández, Frías, Tarapaya, Mal Paso, Deán, Deancito y Río Hondo. Pero pronto extendió su proyecto a provincias vecinas. En Tucumán su trabajo de recopilador lo llevó por Yerba Buena, Tafi Viejo, Tafi del Valle y Simoca; en Salta por Cerrillos y San Lorenzo; en Jujuy por Humahuaca, Coctaca, Tilcara, Purmamarca y Tumbaya; en La Rioja por Chilecito, Plaza Nueva, Famatina y Los Sarmientos; y en Catamarca por Las Chacras, Piedra Blanca, Valle Viejo, La Puerta, Singuil, Andalgalá y Santa María, sin desdeñar las capitales de todas estas provincias. Así logró reunir aproximadamente cuatrocientas melodías de la tradición popular, la mayor parte de las cuales aún permanecen inéditas.

En sus conferencias y cursos de los años setenta, don Bruno Jacovella fue quien destacó la labor de Manuel Gómez Carrillo como la primera en conjugar la recopilación, la recreación y la divulgación de la música popular argentina. Ni su tradicionalismo le impidió ser creativo como compositor ni su nivel académico le hizo perder de vista la necesidad de difundir popularmente el fruto de sus indagaciones. No son pocos los cantores populares que conservan en la memoria algún *araví* o alguna *vidala* vieja gracias a la reinyección de este músico de escuela que advirtió la posible complementariedad entre el quehacer científico, la divulgación de los documentos de terreno - a veces tras una imprescindible reconstrucción - y la proyección a nivel artístico.

Gómez Carrillo publicó en 1920 sus dos álbumes titulados *Danzas y Cantos Regionales del Norte Argentino*. En ellos dio a conocer treinta y siete temas letra y música, a modo de muestra de una colección que entendía como el punto de partida insoslayable para la tarea creativa. Cuando nuevas orientaciones de las autoridades universitarias hicieron caer el proyecto en el olvido, ya don Manuel había reunido los elementos suficientes para componer, por ejemplo, su célebre *Rapsodia santiagueña* que hizo conocer en Europa.

Así como la primera promoción fue casi exclusivamente pampeana, esta segunda estuvo principalmente dedicada a la música norteña y especialmente a las danzas, con cuyos restos obtenidos en las recolecciones de campo, sumados a algunas bienintencionadas imaginaciones, comenzaron a reconstruirse y sistematizarse sus antiguas coreografías. En ese momento, sin embargo, también la música cuyana cobró un rol destacado que es necesario reseñar.

El sanjuanino Saúl Salinas llegó a Buenos Aires en el año 1920, cuando aún

el *tradicionalismo gauchesco* no había mermado en su explosivo auge. Este cuyano guitarrista y cantor -, influenciado por el modo como algunos dúos mexicanos (Rosales - Robinson; Abrego - Picazo) rescataban las particularidades esenciales del canto criollo - fundamentalmente las terceras paralelas con la voz inferior cayendo en tónica en el final de los períodos - formó en 1914 su primer dúo con Juan Sarcione. Al año siguiente lo hizo con Carlos Marambio Catán, adoptando el nombre artístico de Salinas - Núñez.

Su repertorio se basó en el cancionero popular de las provincias de Mendoza y San Juan básicamente *tonadas y estilos*-, el que pronto fue adoptado por numerosos dúos de similares características que actuaron hasta finalizar la década del cuarenta (Ruiz - Acuña; Ruiz - Torres; Acuña - Jugo; Ruiz - Gallo; Jaimes - Molina; Jaimes - Barraza; Molina - Bruzzos; Tapia - Orellana; Pelaia - Italo; Pelaia - Carranza; Jugo - Corvalán; Ruiz Alarcón; Italo - Fugazot; Benítez Pacheco; Martínez - Ledesma; Ocampo - Florez; Páez S Vergara; etc.). Hasta el mismo Gardel - que se había iniciado con repertorio pampeano -, formó en 1917 con el asesoramiento y acompañamiento de Saúl Salinas, el dúo Gardel - Razzano, dedicado principalmente al repertorio cuyano, si bien llegó también a grabar composiciones de Chazarreta.

LOS PARAGUAYOS

Hacia 1927, una nueva corriente regional comienza a sumarse casi a hurtadillas, a esta segunda promoción. Es la música paraguaya que trae Herminio Giménez a Corrientes, ciudad que ha elegido para su forzoso exilio. Allí toma sus primeras lecciones de bandoneón y poco después forma un trío tanguero junto al guitarrista García y al flautista Trinidad, también paraguayos y compañeros de infortunio político. Al año siguiente, ya en Buenos Aires, graba a dúo de canto y guitarras con Justo Pucheta los primeros títulos para el sello Brunswick: Yasi morotí, Tupasy Caacupé; Floripamí; Cazaapá y otros temas paraguayos, además de El carau, primer compuesto correntino que fue llevado a disco. También llega a Buenos Aires desde Empedrado (Corrientes) el músico Policarpo Benítez, a quien sin duda cabe el honor de ser el primer representante de la música popular correntina en la metrópoli.

La presencia en Buenos Aires de músicos paraguayos muchos, como Giménez, ex integrantes de bandas militares en su país - ya es habitual en 1930 y se reforzará cinco años después, al finalizar la Guerra del Chaco. Los conjuntos que formaron incluían también correntinos y otros provincianos argentinos. Félix Pérez Cardozo, Alejandro Villamayor, Juan de la Cruz Escobar, Emilio Biggi y Abdón Garcete llegaron con sus arpas; José Asunción Flores, Julio Escobeiro, Julián Alarcón y Ricardo González Martínez con sus violines; Gumersindo Ayala, Abelardo Ibarrola y Ampelio Villalba con sus guitarras. Mauricio Cardozo Ocampo - flautista y poeta -, Antonio Ortiz Mayans - poeta y estudioso del idioma guaraní - y Samuel Aguayo - cantor de notable éxito - formaron parte de aquel aluvión paraguayo al que se sumaba, entre otros aportes regionales, la flauta del correntino Antonio Giannantonio y el violín santiagueño de Pedro Infante. He aquí los inicios profesionales de la mal llamada "música guaraní" cuyos continuadores pronto sufrirían el peso de la marginación programada.

Los aspectos más relevantes de toda esta segunda etapa pueden sintetizarse destacando que fue esencialmente norteña con predilección masiva por la música para baile; si bien se plegó a ella una fuerte corriente cuyana más bien dedicada a las canciones, y otra liderada por los paraguayos - que comenzó a arribar a la Capital Federal casi subrepticamente para constituirse en una expresión tan exitosa como marginal.

Desde fines de la tercera década de este siglo que está a punto de finalizar, comenzó a ser notoria una necesidad de expresión artística que, sin dejar de hacer alusión al contexto rural, resultaba más fácilmente asimilable al creciente cosmopolitismo de la población urbana y, en términos generales, también a la totalidad de un público al que el impacto de la inmigración había transformado profundamente en lo socio cultural. La tendencia generalizada fue fundamentalmente

creativa, sin preocupaciones por la imitación de antiguos modelos. Para creadores y consumidores, simplemente bastó que esa nueva música diera cierta impresión de identidad nacional. El equívoco título de "folklórico" con que desde entonces se la conoce parecía quedar justificado por las referencias de carácter evocativo o paisajístico que abundaban en su novedosa poesía.

No habían faltado antes compositores e intérpretes encolados en la búsqueda creativa más que en la repetición de esquemas - tal el caso del pampeano Argentino Valle, singular pianista "nativo" -, pero quien inaugura esta perspectiva como una actitud sistemática es Héctor Roberto Chavero, ex guitarrista de uno de los dúos criollos de la anterior promoción (Jaimes Molina), quien en 1935 adoptó un seudónimo de reminiscencias incaicas: Atahualpa Yupanqui, con el que comenzó su carrera de solista de canto y guitarra.

En sus posteriores giras por el interior del país, Yupanqui llegó a recoger, sobre todo en Santiago del Estero y Tucumán, algunos temas anónimos que registró como autor. Pero el grueso de su producción tuvo como base conceptual la prescindencia de la fidelidad a las pautas tradicionales. Con él nacen, por ejemplo, las "canciones indias" que no tienen ningún punto de contacto con la auténtica etnomúsica (*Camino del indio; Viento, viento; Pero a mí nunca jamás; Indiecito dormido*); las *zambas* exageradamente lentas que se popularizaron como canciones por no ajustarse a los patrones dancísticos (*Piedra y camino; Nostalgias tucumanas; La viajera; Zamba del grillo; Criollita santiagueña; Viene clareando; Tierra querida*), todo con versos absolutamente apartados, temática, estilística y estructuralmente, de la vieja poesía criolla tradicional.

Yupanqui fue, sin lugar a dudas, el primer y principal impulsor del *nativismo* propiamente dicho; tercera etapa de este proceso cuyos matices diferenciales la apartan notoriamente de la tradición folklórico - en la que no se basa -, como el *tradicionalismo*, al que desde el punto de vista estético superó rápida y ampliamente.

En 1938 comienza su carrera el conjunto de los Hermanos Ábalos, cuyo repertorio abarcó expresiones tradicionalistas continuando la línea de Chazarreta y nativistas, estas últimas representadas por sus propios arreglos y creaciones. Ellos introdujeron el piano en la orquesta neo-folklórica - instrumento que terminó siendo infaltable en cuanto conjunto "peñero" se formó a partir de ese momento -, y difundieron la utilización del charango, la quena y el pinkullo en los temas del altiplano, confusa denominación genérica dada desde entonces a los *bailecitos* y *carnavalitos* llegados al Norte Argentino desde Bolivia y que pronto fueron profundamente modificados por los compositores nativistas. Los Ábalos también le pusieron quenenas a las *Filas de Santiago del Estero*, transgresión claramente indicadora de que la preocupación del conjunto no era la de ser fiel a las particularidades regionales.

El 26 de septiembre de 1942 - ya en tiempos en que el *tradicionalismo* inicia su proceso de extinción mientras *el nativismo se afianza* - se presenta en la Sociedad "La Peña", de Buenos Aires, una propuesta inédita: son los hijos de Manuel Gómez Carrillo - Manuel (h), Julio Alberto, Jorge Ruben y Carmen Rosa - que se han reunido en un cuarteto vocal ajustado a las técnicas de la música de cámara, logrando en su afiatado estilo polifónico *a capella* reproducir con sus voces una muy variada gama de efectos sonoros del acompañamiento instrumental, rítmico y armónico. Su labor merece sin duda una atención especial dentro de la secuencia que venimos exponiendo.

Un ordenamiento cronológico del repertorio del Cuarteto Vocal Gómez Carrillo comienza con sus villancicos de los siglos XIV y XV y prosigue con las obras renacentistas de Dowland, Morley, Mauduit, Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria, Palestrina y Jannequin, con lo que cubrían la época de oro de la polifonía hispánica, italiana, flamenca y francesa. Frecuentaron el barroquismo gótico de las fugas, corales, motetes, cantatas, cánticos y preludios de Bach - especialmente varios preludios y fugas de *El Clave bien temperado* que transcribieron para cuatro voces -, tanto como el barroco clásico de Pergolesi, Mozart, Glück y Manuel Barón de Astorga. Con idéntica solvencia trabajaron a cuatro voces las obras románticas de Chopin, Mendelssohn y Schumann, como las modernas de Debussy, Ravel, Granados y Joaquín Nin. También las de sus contemporáneos americanos como Villalobos, Guastavino y López Buchardo.

Por cierto, la música popular de diversas partes del mundo no fue ajena al amplio repertorio de los Gómez Carrillo. Interpretaron cantos tradicionales alemanes armonizados por Brahms, canciones francesas y valonas de los siglos XVII y XVIII reelaboradas por Gevaert y Pedrell, Villancicos de los Siglos XIV y XV procedentes de Alemania, Bélgica, España, Austria, Francia, Inglaterra, Italia y Portugal.

Especialmente guiados por Manuel (h) - pianista y compositor aficionado al *jazz* - estos hermanos cantores cultivaron melodías de Gershwin, Handy, Irving Berlin y Carnichael, entre otros. La vertiente colonial americana la cubrían con temas de filiación afrobrasileña armonizados por Valdemar Enrique, Radamés Gnattali y Hemani Braga, a lo que se sumaban composiciones mexicanas, centroamericanas y estadounidenses, entre ellas los *negro spirituals* y cantos de protesta de los algodones.

Carmen Rosa, pianista y profesora de letras, tenía registro de soprano. Manuel era el arreglador y el tenor del cuarteto, mientras Julio cantaba de barítono y Jorge de bajo. Esta disposición no se mantenía siempre, pues cuando las partituras o los arreglos vocales lo exigían, hacían intercambios frecuentes de voces, cantando así Manuel de contra - tenor o de barítono - merced a su amplísimo registro y volumen sonoro -, Carmen asumiendo registros de contralto, Julio de tenor y Jorge de barítono. Otra singularidad residía en que muchos arreglos eran "armados" en forma conjunta por los cuatro, sobre la marcha del desarrollo temático en estudio cuando se trataba de arreglos vocales, en la mayor parte de los casos trabajando "de memoria", sin escribir ni anotar las armonías o las líneas melódicas de las voces.

Su tratamiento de las onomatopeyas instrumentales se anticipó nada menos que en veinticinco años al estilo que luego haría mundialmente famosos a *The Swingle Singers*. Pero lo que más nos interesa destacar en este trabajo es que los hijos de don Manuel difundieron y grabaron muchas de las recopilaciones de su padre (*Manchay puito; Mucho te quiero; Canto indígena; La shalaca, Labilingüe; La quichuista; etc.*), constituyéndose en los primeros artistas argentinos a cuyo quehacer cabe, en términos estrictos, el rótulo de *proyección folklórica*.

Al igual que otros aislados intentos posteriores, el trabajo del Cuarteto Vocal Gómez Carrillo fue un caso lamentablemente excepcional y efímero. Avasallada por un despreocupado *nativismo*, nunca la auténtica *proyección folklórica* logró convertirse en un movimiento que amalgamando las fuentes etnomusicológicas con el talento creativo lograra perdurabilidad. En cuanto a su estilo, los Gómez Carrillo sí fueron precursores de una modalidad que andando los años cultivarían muchos grupos vocales de corte nativista.

Volvamos a los años treinta y cuarenta, época en que Buenos Aires ha venido siendo testigo del arribo de la música popular correntina, que ya lleva casi un siglo de acordeonización. Mauricio Valenzuela ha llegado desde Goya; Marcos Ramírez de Empedrado; Isaco Abitbol de Alvear; Ernesto Montiel de El Ombucito; Emilio Chamorro de 9 de Julio; Tránsito Cocomarola de El Albardón; Tarragó Ros y Ramón Estigarribia de Curuzú Cuatiá... Todos ellos y muchos más chamameceros irán haciendo pie en la periferia capitalina. Y su llegada no pasará desapercibida.

En 1937 llega a Buenos Aires *La Tropilla de Huachi Pampa*, desde Mendoza. La dirige Eusebio Jesús Dojorti ("Buenaventura Luna") y la integran Remberto Narváez, Samuel Báez, Diego Manuel Benítez - quien adoptaría el apellido artístico de Canale - y Antonio Tormo, a quienes pronto se sumaría José Lastorina ("El Zarco Alejo") con su guitarra. En 1942 Tormo se retira del conjunto e inicia su carrera de solista, logrando inicialmente repercusión en Colombia por la difusión de sus grabaciones y en el Uruguay mediante actuaciones personales. Después - ya convertido en "El Cantor de las Cosas Nuestras" Tormo protagonizará un a vertiginosa sucesión de éxitos convirtiéndose en el primer gran suceso nacional del canto nativista.

LA CULTURA OFICIAL

Mientras tanto, en las esferas oficiales se ha comenzado a prestar cierta atención a las

cuestiones de identidad cultural. Desde la óptica tradicionalista, el 18 de agosto de 1939 la Honorable Legislatura de la Provincia de Buenos Aires vota la ley por la que se instituye el día 10 de noviembre - fecha del nacimiento de José Hernández - como "Día de la Tradición", disponiendo que durante esa celebración las escuelas públicas tengan clases de "arte, ciencia y música nativa" y que la emisora oficial de radio propale "exclusivamente música autóctona". Ese mismo año se crea, en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, la primera cátedra de Folklore, dictada inicialmente por Rafael Jijena Sánchez, y los cursos de danzas folklóricas argentinas cuyo fundador y primer director fue Juan Antonio Barceló. He aquí el germen de lo que más adelante constituiría la Escuela Nacional de Danzas, hoy desaparecida como entidad, diluída en otras instituciones.

En lo que hace al campo científico, el Poder Ejecutivo de la Nación crea, por decreto del 20 de diciembre de 1943, el Instituto Nacional de la Tradición - que hoy se llama Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - nombrando a Juan Alfonso Carrizo como director y a Manuel Gómez Carrillo como vicedirector. El Instituto de Musicología Nativa, por otra parte, surgió el 10 de agosto de 1944 sobre la base de una sección de Musicología Indígena que ya funcionaba en el Museo Argentino de Ciencias Naturales bajo la responsabilidad de Carlos Vega. Ciertamente, Vega - de quien hoy el Instituto Nacional de Musicología lleva su nombre - puede ser considerado a partir de ese momento como el impulsor de la musicología en nuestro país. Pero no puedo dejar de destacar la contradicción de que no se haya advertido entonces - ni reconocido hasta ahora - lo importante que hubiera sido tener a Gómez Carrillo en ese organismo y no en el que fue nombrado. No sólo sus antecedentes como recopilador eran indiscutibles, sino que sus obras (*La leyenda de la Salamanca*, en 1923- *La vidala y el carnaval*, en 1925; *La cosecha de la algarroba*, en 1929; *Danza del cuervo*, en 1932; *Fiesta criolla*, en 1934; etc.) lo mostraban dueño de un poco común talento compositivo. Pero así fueron las cosas. Y la música académica argentina perdió entonces una excelente oportunidad de desarrollarse sobre bases firmes. En 1945 se crea oficialmente la Comisión de Folklore y Nativismo con el objetivo de llevar el folklore a las escuelas primarias. Su primer director fue Athos Palma. Un año después el folklore es incluido también en los programas de música de los colegios secundarios nacionales y normales. Juan Alfonso Carrizo y Manuel Gómez Carrillo son convocados para colaborar en la elaboración de planes de estudio primarios, secundarios y universitarios destinados a la enseñanza y cultivo de las tradiciones. En la provincia de La Pampa, el Gobernador Juan L. Páez se hace eco de la misma iniciativa creando, con fecha 12 de abril de 1947, la Comisión Oficial de Historia y Folklore.

Otra Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía se hace realidad de 1948 con el fin de producir discos, películas y programas radiales de corte nativista. Casi sobre el fin de la década - más precisamente el 31 de diciembre de 1949 -, el decreto N°33.711 instaura la obligatoriedad de difundir tanto en radios como en espectáculos públicos "música nacional" por lo menos en proporción igualitario con la música extranjera.

Una buena muestra de esa música nacional la está produciendo en esos años Manuel Gómez Carrillo, componiendo para la interpretación del Coro Polifónico de la Facultad de Derecho - que dirigió desde 1947 hasta 1956 - obras para varias voces mixtas, generalmente cuatro, como *Nostalgia indígena*, *La telesita*, *Vidala del regreso*, *Canción triste*, *Dos palomitas* y *Vida mía*, alas que se suman sus zambas *La negrita*, *La estrellita* y *El amor de los pañuelos*, su *Canción criolla*, *El angelito* - creado sobre la base de un canto tradicional de velorio - y otras composiciones menores. Pero este material no logra difusión fuera de un reducido, ámbito universitario.

He aquí una etapa en la que lo nativo, lo autóctono, lo nacional, lo tradicional y lo folklórico - rótulos no siempre bien definidos convivieron en una serie de proyectos de preservación y divulgación de los que finalmente solo prosperaron aquellos conducidos, llevados a cabo y auspiciados por la tenaz continuidad de unos pocos investigadores. Pero también es cierto que el producto de esas investigaciones - en algunos casos de descomunal envergadura, como el archivo etnomusicológico reunido por Vega o los cancioneros de Carrizo -, corrió casi siempre por cuerda separada de las expresiones artísticas - que siguieron un camino propio y ajeno a la fidelidad

documental - tal vez en razón de que los representantes del quehacer científico por lo general no supieron o no desearon - facilitar el acceso a sus gabinetes a los músicos y bailarines populares, y también porque éstos no creyeron necesario recibir consejos académicos para la composición e interpretación de sus temas.

UNA NUEVA ETAPA

Pese a las contradicciones, los años cuarenta fueron, como ya hemos señalado, el umbral de una nueva etapa. Llegado a este punto, resulta conveniente reafirmar - aún a costa de alguna reiteración -, el marco conceptual que permite diferenciar los matices de este amplio y rico proceso. Puede definirse al músico tradicionalista como aquel que revive en el ámbito urbano ciertas expresiones que considera de antigua raigambre regional. Con un paternalismo mal disimulado copia, repite, imita - o al menos cree hacerlo -, algunas especies de la música tradicional. Hay hoy en esta postura mucho de conservadurismo ingenuo por parte de sus cultores y bastante intencionalidad retardataria en sus mentores ideológicos. Pero lo cierto es que unos y otros carecen tanto de herramientas metodológicas como de elementos técnicos de diagnóstico para determinar qué es realmente tradicional y qué no lo es. Podrían armarse extensos listados de rasgos que hoy los tradicionalistas toman por tradicionales cuando en realidad son productos de la creatividad reciente de artistas perfectamente determinables. Este tema de la invención deliberada de "tradiciones" y el modo como lo falso puede llegar a pasar por auténtico fue claramente vislumbrado por Vega y Jacovella; y lo venimos desarrollando personalmente desde hace años, pese a lo cual la folclorística inglesa parece haberlo "descubierto" recientemente en Mombassa.

La música nativista también ignora casi en todos sus aspectos - salvo, quizás, en el rítmico - a la música folklórica. No se basa en ella no sólo porque no la conoce sino también porque no está en sus planes conocerla, sino reemplazarla mediante cambiantes reformulaciones estilísticas - muchas de ellas antojadizas - cuyo principal objetivo es mantener contemporaneidad y eficacia comercial. El **nativismo** es fundamentalmente creador y ese es, al fin y al cabo, uno de sus principales méritos, especialmente en los casos en que va acompañado de talento. Muchos de sus protagonistas, paradójicamente, reniegan sin embargo de esa creatividad alegando nutrirse, también ellos, de las más profundas raíces de la tradición y representar a ésta fielmente.

El **tradicionalismo** surgió de la reacción en cadena contra el avasallante empuje inmigratorio del siglo pasado y sus consecuencias de transformación cultural. Como tendencia con mucho de romántico, puso su énfasis en la idealización del pasado, cuya música cultivó superficial y equívocamente. El *nativismo*, por su parte, nació cuando músicos, cantantes y en menor medida bailarines comenzaron a alejarse de los moldes "tradicionales" - en realidad tradicionalistas - para dedicarse de lleno a la actividad autoral y a la búsqueda de estilos personales de interpretación.

PROYECCION FOLCKLORICA

En cuanto a la expresión *proyección* folklórico - y para dar al Cesar lo que es del Cesar es necesario comenzar diciendo que el primero en proponerla como un tecnicismo científico fue Carlos Vega en 1944. El musicólogo llamó *proyecciones* del folklore "a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de hechos folklóricos" (Vega, 1960: 191) y habló en sus obras de la proyección política, ética y estética que puede desarrollarse a partir de los materiales folklóricos. Augusto Raúl Cortázar adoptó el concepto para definir "ciertas expresiones, en particular de carácter artístico (...) cultivadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular" (Cortázar, 1959: 8). Y Olga Fernández Latour integró ambas posturas llamando *proyecciones* a "Ese fenómeno en virtud del cual un hecho folklórico es aprovechado por personas de cultura urbana para inspirarse en él y

producir en su ambiente ciudadano obras o actos que reflejan la influencia de su inmediata fuente original" (Fernández Latour, 1969:21).

Ciertamente Manuel Dannemann ha obscurecido un poco las cosas al dar como equivalentes los términos proyección y difusión, aunque precisando que "Quienes se dedican a las proyecciones folklóricas, individual o colectivamente, actúan como intérpretes de hechos folklóricos, lo cual implica una gran responsabilidad que debe responder a un buen conocimiento directo de la cultura que se pretende divulgar" (Dannemann, 1975: 25), idea que Ariel Gravano trató de afinar viendo a la proyección como un hecho de reinterpretación y retransmisión conscientemente fraguado y dirigido con objetivos estéticos, y advirtiendo sobre la posibilidad de que algunos de sus productos alcancen un proceso de auténtica folklorización (Gravano, 1985).

Me adelanto en el orden cronológico de esta historia para ejemplificar: cuando los *Huayna Sumaj* grabaron la *Tonada del arbolito*; o cuando Eduardo Falú arregló la zamba *La cuartelera*, estaban haciendo *proyección folklórico*. Lo mismo cuando *Los Fronterizos* incluyeron en su repertorio *Resentido estoy* y cuando Mercedes Sosa cantaba *Pobre mi negra, ambas vidalas* recopiladas por Gómez Carrillo. *Proyección* hizo también el *Cuarteto Zupay* cuando abrevó en las fuentes del Instituto Nacional de Musicología para dar forma a su álbum *Canciones que cantaelviento*. Poco, muy poco más que esto - y siempre como excepción - puede ser definido rigurosamente como *proyección folklórica* en la Argentina. Desde Yupanqui en adelante, casi todo el resto de lo que se ha venido cantando y bailando hasta la actualidad bajo el rótulo de "folklore" - o de "proyección", como prefieren caracterizarlo unos pocos en infructuosa búsqueda de precisión - no ha reflejado ni el carácter, ni el estilo, ni las formas de las fuentes folklóricas cuyo contenido los artistas no poseen ni sienten la responsabilidad de adquirir (salvo raros casos que pueden contarse con pocos dedos de una sola mano). Lo que ellos hacen es *nativismo*. *Estemovimiento* artístico - el más importante de toda la historia musical de América por la cantidad de adherentes que aglutinó y por la gran calidad que lograron muchos de sus exponentes - se prolonga ya por más de sesenta años, período a lo largo del cual fue generando, en una permanente dinámica, las más diversas variedades estilísticas ninguna folklórico, recordemos - que reflejaron a su modo la realidad socio política de nuestro país.

TIEMPO DE CHALCHALEROS

Después de la aparición de Antonio Tormo, la primera novedad notoria en materia de música criolla cultivada profesionalmente fue el surgimiento, en 1948, del cuarteto salteño *Los Chalchalers*, lo que significó el revolucionario inicio de nuevos rumbos estilísticos cuyas influencias se han hecho sentir durante toda la segunda mitad del siglo XX. Su propuesta consistió en superponer dos dúos de tipo clásico - dos "primeras" y dos "segundas"- y en acompañarse con tres guitarras y un bombo, asociación vocal e instrumental inédita - salvo el experimento gardeliano que alguna vez ya he reseñado - que pronto se convirtió en modelo identificante del género nativista.

Pero *Los Chalchalers* no solo llevaron a Buenos Aires una nueva forma de cantar y acompañarse sino también un nuevo lenguaje poético, de considerable profundidad metafórico, que en poco tiempo cautivó a la clase media urbana (clase que, por cierto, en nuestro país es esencialmente imitadora de modelos "exitosos"). Fue con *Los Chalchalers* que comenzaron a llegar a la Capital las obras de notables músicos y poetas Eduardo Falú y Jaime Dávalos; Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla en principio - de cuya inspiración surgieron temas que hoy se consideran antológicos.

Hoy resulta curioso comprobar cómo en el ambiente de los "certámenes folklóricos", aquellas primeras transgresiones melódicas, armónicas, poéticas, estructurales y temáticas - cuyo talento creativo no pongo en tela de juicio - pasan por ser tradicionales. Un conjunto o solista que participa en uno de estos concursos cantando, por ejemplo, *La nochera* vestido con poncho y

utilizando guitarra y bombo será ubicado inmediatamente por los entusiastas organizadores en la categoría "tradicional", sin importar - o sin saber - que en realidad el participante no representa de esa manera las antiguas modalidades regionales de ninguna parte.

Junto con el brote *chalchalero* se produjo en la Argentina el más grande fenómeno de inmigración interna de toda nuestra historia. Los provincianos arribaron multitudinariamente a la Capital y al Gran Buenos Aires en búsqueda de mejores condiciones laborales que las que podían ofrecerles sus pueblos natales. Apenas instalado, ese sector social adoptó espontáneamente como música identificante el *chamamé*, especie litoraleña que desde su primera grabación discográfica en 1930 - "*Corrientes poti*" de Francisco Pracánico y Diego Novillo Quiroga, cantado por Samuel Aguayo - se había ido afincando en las preferencias de los más desposeídos tanto como había generado el desprecio de la élite dirigente.

Pese a haber sido en su origen una danza de pareja suelta emparentada con el *fandango afro-hispano-peruano* y sus múltiples derivados - *el chamamé* contaba ahora a su favor, tras recibir las sucesivas influencias del vals, la polca y el tango, el ser una danza de pareja tomada - es más, estrechamente abrazada -, lo que lo ponía en ventaja con respecto a los bailes de pareja suelta reinyectados por el *tradicionalismo* y a las zambas nativistas poco aptas para el baile. El *chamamé*, por otra parte, no arrastraba compromisos ideológicos con los movimientos artísticos precedentes. No era una expresión tradicionalista ni nativista... es más, ni siquiera era "folklore" para los animadores radiales. Era simplemente *chamamé*. Era la música del pueblo provinciano.

A partir de 1955 fue el *nativismo* el que gozó del beneplácito y el apoyo oficiales, mientras que la música del Litoral acusada de grotesca, cursi, ordinaria o "mersa" - fue relegada, desalentada y también concretamente perseguida. Fueron los músicos chamameceros quienes inauguraron en el ambiente artístico las primeras "listas negras", mucho más negras que las de los llamados "cabecitas" que se aglutinaban en torno a los acordeones.

DECADA DEL '60

Los años sesenta se convirtieron en la época de oro del *movimiento nativista* luego de la aparición en 1958 del conjunto *Los Fronterizos*, otro conjunto salteño que llegó con cuatro voces armonizadas en forma no convencional. A ellos - y a la ostensible promoción oficial - se debió que la juventud se volcara masivamente a cantar "folklore", dando lugar a una intensa moda que se prolongó durante toda la década del sesenta con proliferación de festivales multitudinarios, "peñas", recitales, programas radiales y televisivos, producciones cinematográficas y cantidad asombrosa de grabaciones.

Siguiendo a *Los Fronterizos* bajó desde Salta a Buenos Aires un verdadero aluvión de cuartetos nativistas de características similares, si bien en cada uno se podría percibir algún matiz diferencial, sobre todo en la coloratura de las voces (*Los Cantores del Alba, Las Voces del Huayra, Los de Salta, Los Puesteros de Yatasto, Los Nombradores, Los Gauchos de Güemes*, etc.). Todos ellos y los de otras provincias que siguieron su ejemplo (*Los Cantores de Salavina, Los Tucu Tucu, Los Andariegos, Los Cantores de Quilla Huasi, Los de Córdoba*, etc.) tuvieron resonante éxito en Buenos Aires, proyectándose inmediatamente hacia el resto del país.

Entre 1962 y 1968 aparecen agrupaciones que toman a los anteriores conjuntos como punto de referencia pero que aportan nuevas concepciones *arreglísticas*, dando preeminencia a la armonización vocal con base académica y/o al acompañamiento rítmico con utilización de onomatopeyas, sin alcanzar, en términos generales, el tratamiento camarístico que antes habían proporcionado los Gómez Carrillo, pero haciendo evidente una decidida vocación por el perfeccionamiento técnico. A los *Huanca Huá*, en primer término, a *Los Trovadores del Norte* y al *Cuarteto Zupay*, se debió el mérito de encaminar al público - que en pocos años había adquirido una notable capacidad crítica y comenzaba a premiar el producto de cuidadosos ensayos - por sendas más exigentes. Otro verdadero ejército de conjuntos profesionales y aficionados se adhirió

rápida al esquema del "grupo vocal", pero casi la mayoría cayó en la lisa y llana imitación de los primeros consagrados. Unos pocos, en cambio, iniciaron un camino de enrarecimiento que dio prioridad a la complicación de los arreglos más que a las identidades regionales o al contenido del canto. Por ambas vías - imitación o rebuscamiento - se llegó en pocos años a una misma consecuencia: el distanciamiento por saturación de un público urbano que en términos generales ya podía ser definido como entendido. Casi simbólicamente, en este momento de academicismo mal encaminado, muere, el 17 de marzo de 1968, Don Manuel Gómez Carrillo, sin que el "ambiente folklórico" parezca darse por enterado.

Fue entonces que hacia el final de los años sesenta - cuando ya era evidente que los resortes comerciales de la música nativista constituían un monopolio bien organizado- una embajada artística de méritos más que discutibles, generada y promocionada desde el programa radial y televisivo *Argentinísima*, hizo poner en tela de juicio el verdadero carácter de todo el movimiento, dando lugar a sospechas colectivas por las maniobras de unas pocas empresas promotores para las que la moda nativista solo consistía en un buen negocio. Negocio que ahora se basaba en el sostenimiento de una especie híbrida a la que se dio en llamar "canción románticas", a la que se intentaba justificar emparentándola artificialmente con las viejas serenatas salteñas derivadas de la habanera. El elenco representativo de la cursilería sensiblero (*Los del Suquia*, Jovita Díaz, Ginamaría Hidalgo, *Cristina y Hugo*, *Los Altamirano*, Aldo Monges, Carlos Torres Vila...) no prosperó, tal vez porque paralelamente la experiencia auditiva popular todavía podía hacer comparaciones con la labor de los ya mencionados conjuntos - a los que se sumó *Las Voces Blancas* en 1966 - y de solistas de la talla de Eduardo Falú, Carlos Di Fulvio, Raúl Barboza, Hugo Díaz, Ariel Ramírez, Alberto Merlo y Suma Paz, entre otros. Pero lo cierto es que los ostensibles malabarismos comerciales no produjeron otra cosa - salvo sus ganancias eventuales, por supuesto - que el comienzo de la paulatina pérdida de la adhesión masiva.

AUGE DE LO SOCIAL

En febrero de 1962 un grupo de inquietos artistas mendocinos liderados por el poeta Armando Tejada Gómez, había fundado el Movimiento Nuevo Cancionero. Sus objetivos - basados en nuevas propuestas fonéticas, estilísticas y temáticas - eran apuntar al logro de "una toma de conciencia del hombre argentino, una apropiación profunda de su pasado histórico y su palpitante realidad, un rescate de su propio acervo para desarrollar su personalidad ante América y el Mundo", como exponían en su declaración de principios. También cuestionaban "los híbridos foráneos que imponen desde sus gabinetes las empresas extranjeras que manejan el negocio del disco en nuestro país".

Buscando superar la escasa repercusión inicial del intento, dos de las figuras fundadoras del movimiento, el músico Oscar Matus y su esposa *Gladys Osorio* - nombre artístico -, cantante ésta de excepcionales condiciones, llegan en 1964 a Buenos Aires y comienzan a desarrollar su actividad en los círculos intelectuales y estudiantiles.

El canto comprometido con la denuncia social que trae *Gladys Osorio* - ya conocida artísticamente como Mercedes Sosa, su verdadero nombre -, fue ganando paulatinamente repercusión popular mientras se acentuaba la crisis de las otras tendencias, y tuvo su época de mayor auge entre los años 1973 y 1976, coincidiendo con el gobierno peronista reinaugurado por Juan José Cámpora.

El verdadero estallido de la "canción de protesta" generó, en los inicios del llamado Proceso de Reorganización Nacional, expresas prohibiciones que alcanzaron tanto a compositores e intérpretes como a las mismas canciones. Víctor Heredia, César Isella, Moncho Miérez, Chito Zeballos y muchos otros pasaron a integrar nuevas "listas negras" que circularon por todos los medios de comunicación masiva. Resulta de algún modo paradójico que el *Movimiento Nativista*, cuya corriente reformuladora nació oficialmente prohijada para reemplazar

compulsivamente a la auténtica música del pueblo se haya transformado, en su proceso evolutivo, en una herramienta contestataria y testimonial que atacó precisamente a los sistemas de gobierno antipopulares. Con todo, una falla esencial determinó a corto plazo su ingreso en una vía muerta: su incapacidad para llevar su mensaje a otros sectores que no pertenecieran a la franja social de la intelectualidad y el estudiantado, para quienes esta propuesta - como hoy se puede percibir claramente - no llegó más que a satisfacer un *snobismo* pasajero.

DECADA DE '80

La década del ochenta plena decadencia del *nativismo* musical - trajo desde Francia una oleada "indoamericana" y "andina" que en realidad había nacido quince años antes en la peña parisina de los Parra con el *trío Los Calchakis*, curiosa combinación del estilo de *Los Fronterizos* y el canto lírico, que integraban Ana María, Chango y Miranda, su director. *Los Calchakis* lograron éxito en Europa al convertirse en un conjunto fundamentalmente instrumental que combinaba novedosamente los más variados especímenes de la organología criolla y europea, idea que asociada a la obligada alusión incaica y a una confusa mística indigenista - lugar común para los discursos de escenario- fue adoptada en la Argentina por muchas agrupaciones armadas a imagen y semejanza del grupo inicial. Muchos de estos conjuntos y solistas desprendidos de ellos, como "Uña" Ramos y Rodolfo Dalera, llegaron a un indiscutible nivel de virtuosismo; pero el marco francamente surrealista en el que se desenvolvían los hizo permanecer al margen de las preferencias populares y les produjo la quiebra a corto plazo, cuando la clase media urbana intelectualizada apuntó sus preferencias hacia otros carriles. Salvo *Markama*, de Mendoza, ningún conjunto "andino" de los años ochenta llegó con bríos hasta nuestros días.

Tras la corriente "andina", fue a los músicos chamameceros a quienes les llegó en esos años el merecido reconocimiento. Aunque no sin conflicto con los cultores de las viejas formas - quienes tildaron públicamente a los innovadores de incurrir en lisa y llana transgresión -, una camada de jóvenes compositores e intérpretes litoraleños (Chacho Müller, Antonio Tarragó Ros, Pocho Roch, Teresa Parodi, *Los de Imaguaré*) logró romper el cerco levantado contra su música, acceder a los medios de comunicación y ganar al menos un sector de la juventud. A una poesía más elaborada que la del viejo *chamamé* y un compromiso verosímil con la problemática social, sumaron nuevos arreglos, amplificación electrónica y espectaculares puestas en escena. Es interesante observar que, tras el éxito alcanzado por las nuevas figuras del *nativismo* litoraleño, comenzaron a acceder a los aparatos promocionales quienes habían sido sus maestros (Isaco Abitbol, Tránsito Cocomarola, Damasio Esquivel, Mario Millán Medina, Ernesto Montiel, etc.). Reconocimiento quizás tardío pero igualmente necesario para aquellos que desde medio siglo atrás venían protagonizando una verdadera resistencia contra la negación sistemática.

En 1982, la Guerra de las Malvinas mostró una nueva faceta del oportunismo empresarial: la promoción de canciones - viejas y nuevas - de neto corte chauvinista que en lugar de exaltar los sentimientos nacionales lograron un rechazo popular virtualmente unánime. Si no fue éste el golpe de muerte para el *nativismo* acomodaticio, resultó sin duda el punto en el que alcanzó la menor credibilidad en toda la historia del movimiento.

LOS ULTIMOS AÑOS

Desde 1990 fueron los jóvenes músicos santiagueños los que volvieron a luchar - como en los inicios del proceso lo hubo de hacer Andrés Chazarreta - por conquistar su espacio en el panorama de la música popular argentina. Se destacaron en el esfuerzo los numerosos e inquietos miembros de la familia Carabajal (Cuti, Cali, Roberto, Peteco, Mario, Carlos, etc.). Si bien utilizan recursos similares a los de la joven generación chamamecera, no se percibe que sus creaciones

produzcan comparaciones conflictivas con las modalidades que los precedieron en su provincia.

Exactamente en el punto medio de la década del noventa comenzó a cobrar cuerpo cierta ebullición gestada desde una emisora suburbana - Radio Folklorísimo desde la que se pregonó entusiastamente el advenimiento de un nuevo "folklorazo". La campaña apuntó a los sectores sociales de menores recursos, con un ostensible sesgo de subestimación por el auditorio y sin preocuparse demasiado por recuperar para el "folklore" la perdida adhesión de la inefable clase media. Sus audiciones se basaron desde entonces y hasta hoy en el *chamamé* sin artificios, en el viejo *tradicionalismo cuyano* pampeano y en los esquemas más simples de los cuartetos del sesenta.

En la programación oficial de Radio Folklorísimo no abundan, ciertamente, las figuras talentosas. Pero al menos muchos integrantes del elenco - que creció considerablemente durante los espectáculos en vivo, transmitidos en cadena con Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires - cultivan un repertorio y un estilo que resultan ser, tal vez más que nunca, un reflejo creíble de las auténticas modalidades regionales.

Fue también hacia 1995 que las influencias del "rock nacional" se hicieron sentir en el *nativismo* supérstite. La onda rockera comenzó a ser notoria no solo por la proliferación de atuendos informales, guitarras eléctricas y baterías, sino también porque quienes subían a los escenarios así vestidos y munidos, dejaban ver tanto en lo compositivo como en lo, interpretativo que su formación tenía mucho de rockera, poco de "proyección" y, por supuesto, nada de folklórico. Desde entonces, no es raro que alguna introducción de vidala, alguna vuelta de zamba o interludio de gato tenga más aire a *The Rolling Stones*, Eric Clapton, *Soda Stereo* o Fito Páez que a Chazarreta, el "Payo" Solá o Atahualpa Yupanqui.

Me apresuro a decir que este notorio fenómeno no es extraño ni censurable desde el punto de vista artístico. El artista, para desarrollarse como tal, necesita fundamentalmente ser un creador en libertad. Si además de esa libertad creativa posee talento, el resultado no podrá ser sino una auténtica obra de arte. Repasando el fenómeno que Carlos Vega denominó "promociones" o "generaciones" constatamos que el patrimonio musical de países como el nuestro se va nutriendo de sucesivas influencias extranjeras, muchas de las cuales, cada una a su turno, dejan su impronta para luego retirarse ante el empuje de la siguiente tendencia. "Cada generación o cada promoción lucha con la anterior por la conquista del suelo, se impone, y decae expulsada por la que viene más tarde" decía Vega (1956: 63). Lejos estoy de conferir a este planteo el valor de una ley de inexorable dinámica evolucionista; pero lo cierto es que hoy estamos asistiendo a la juvenil pleamar de una enérgica oleada rockera, que abre brechas en el decadente *nativismo* y se adueña día a día de los espacios que ese movimiento ha ido perdiendo a causa de sus propias contradicciones.

En este orden de cosas, también nos toca presenciar, el pobre papel de ciertos "folkloristas de vanguardia" (?) que para parecer actualizados no trepidan en la descarada imitación y en el forzado trasplante de creaciones rockeras. El caso de Horacio Banegas echando mano al tema titulado *¿Qué ves? de Divididos* para "arreglar" la introducción de *El cardenal* chacarera de Jacinto Piedra - o el de Liliana Herrero copiando sin tapujos *El gran baile en el cielo de Pink Floyd* para modificar gratuitamente una vidala, son elocuentes ejemplos de actitudes facilistas bastante alejadas del talento creativo.

No debe de extrañarnos, entonces, que los *rockeros* por su parte se hayan puesto a hacer a su modo temas nativistas. Composiciones como *Ortega y Gasés* y *Huelga de amores de Divididos*, - *Moraleja de Hermética* en los tres casos chacareras-, *Cuando pasa el temblor de Soda Stereo*, alguna zamba precoz de Spinetta o algún *chamamé de los Auténticos Decadentes*, entre otras muchas, contribuyen a una especie de globalización estilística cuyas consecuencias tal vez se animen a pronosticarlos futurólogos.

HIJOS DE FAMOSOS

Otro fenómeno del *nativismo* finisecular es el de los hijos de artistas célebres que

comienzan a buscar su propio espacio. Fernando Isella - hijo de César - combina la dirección artística de su padre con la actividad de El *Túnel*, su propio grupo. Camilo Parodi sigue los pasos de Teresa, su madre, a quien acompaña en actuaciones y grabaciones. Facundo Toro mantiene vivo con su canto a su inimitable padre Daniel. María Eugenia y Juan Martín Castro son los hijos de "Coco" Díaz, presentándose con el nombre de los "Los Díaz pasan volando". Guadalupe Farías Gómez hija de Mariano, sobrina del "Chango" - busca su perfil sin olvidar el aporte de los *Huanca Huá*. Juan José Falú - hijo del gran Eduardo- es un guitarrista clásico que no desdeña incluir obras de Fleury entre las de Villalobos, Barrios o Ponce. Y entre los vástagos más renombrados están sin duda Yamila Cafrune - hoy promocionada en los festivales a condición de no despegarse demasiado del recuerdo de su padre , y Facundo Saravia, hijo del chalchaleño Juan Carlos que también integra el famoso conjunto pero alberga aspiraciones de compositor e intérprete solista.

De todos modos, y pese a esta efervescencia de fin de siglo, es evidente que la música nativista ya no reditúa los buenos dividendos de la década del sesenta... al menos para la mayoría de los músicos. El *nativismo* ya no es moda. Pocos artistas talentosos sobreviven dificultosamente y otros, sin talento - pocos, también - se eternizan en trenzas monolíticas que acaparan las actuaciones mejor rentadas. Paralelamente, un plantel de jóvenes encandilados con el espejismo del éxito han ingresado en lo que uno de mis alumnos llama acertadamente "la picadora de carne": el vértigo desgastante de la maratón festivalera, la grabación sin derecho alguno, las presentaciones por *cachets* inciertos y las promesas para el futuro de siempre. *Los Alonsitos*, las hermanas Pastorutti, *Los Nocheros*, Víviana Careaga y *Los Tekis* representan hoy - mientras aguanten - un proyecto comercial en el que ni siquiera la afinación es un recurso indispensable para resultar "consagrado".

FINAL

Retorno nuevamente a las cuestiones conceptuales. Es necesario dejar claro que ni el *tradicionalismo* ni el *nativismo* son, por definición, fenómenos folklóricos. Nada impide, sin embargo, que determinadas pautas difundidas por esos movimientos puedan llegar a arraigar profundamente en una región, pasando entonces a integrar el patrimonio cultural que los pobladores vivan consciente e intencionalmente como propio. Si esto ocurre - y la investigación antropológica de terreno muestra que no se trata de una posibilidad descabellada - estaríamos ante un caso de folklorización; proceso que bien puede ocurrir, ciertamente, con rasgos culturales procedentes de cualquier otro sector de la realidad. Negar la condición folklórica de un elemento sólo porque se reconoce un origen no folklórico equivaldría a confundir las consecuencias con las causas. Y esa actitud resultaría tan subjetivamente anticientífica como aquella que pretende - con total despreocupación epistemológica identificar a las actuales manifestaciones nativistas con el folklore musical.

En cuanto a la *proyección folklórico*, recordemos que proyectar significa lanzar algo hacia adelante, a cierta distancia, donde el objeto proyectado queda de algún modo modificado. La proyección de diapositivas es un buen ejemplo. Si tomo un *slide* en el que se halla fotografiada, digamos, una liebre, y la proyecto con el aparato *ad hoc* sobre una pantalla, veré allí, a no dudarlo, una liebre. La imagen me mostrará tal vez un animal de tamaño mayor que el natural, quizás con el tono del pelaje algo virado por la calidad de la película o por la intensidad de la fuente lumínica. Y hasta tal vez una parte del cuerpo de la liebre pudiera aparecer ligeramente deformado como consecuencia del ángulo de proyección o por el tipo o textura de la superficie donde estoy proyectando. Pero tanto el dueño de la foto como el público asistente tiene que reconocer en esa imagen a una liebre. Si en la pantalla apareciera, por ejemplo, un gato, eso significaría que alguien nos ha cambiado, sin previo aviso, la diapositiva. Estaríamos pasando gato por liebre... que es lo que ha hecho en muchos casos el *movimiento nativista* desde su gestación.

Quedarían por analizar y profundizar muchos temas: los vaivenes de la política que

transforman como por arte de magia a los cantores "revolucionarios" de ayer en los desvergonzados burócratas de hoy, los rebotes periódicos del "folklore cómico", los resortes que mueven a los medios de comunicación, las preferencias y discriminaciones oficializadas por los sucesivos gobiernos y otros aspectos no menos vinculados. No tenemos ahora espacio para tanto, pero queremos expresar finalmente el convencimiento de que el proceso que hemos reseñado - en el que los mejores talentos e intenciones se han ido desperdiciando o tergiversando para desembocar en una globalización carnavalesca cuya credibilidad comienza ya a dar signos de agotamiento -, podría tal vez revitalizarse recurriendo de verdad a las muchas formas etnomusicales que, pese a estar vigentes, son hoy, lamentablemente, del conocimiento casi exclusivo de unos pocos investigadores. Tal vez sea hora de que entre científicos, compositores e intérpretes se reflote el ideario de Manuel Gómez Carrillo, quien en 1926 nos escribía frases ayuda-memoria como ésta:

"La suprema aspiración de un pueblo como consecuencia de su consolidación institucional debe ser su independencia artística. Sólo se puede lograr con las expresiones del arte nativo."

BIBLIOGRAFIA

- Benarós, León: *Los precursores*. En: *Folklore*, N°100, Buenos Aires, Agosto, 1965.
- Carrizo, Juan Alfonso: *Historia del Folklore Argentino*. Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1953.
- Cortázar, Augusto Raúl: *Esquema del folklore*. Buenos Aires, Columba, 1959.
- Dannemann, Manuel: *Teoría Folklórica . Planteamientos Críticos y Proposiciones Básicas*. En: *Teorías del Folklore en América Latina*, Conac, Caracas, 1978.
- Fernández Latour de Botas, Argentina. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.
- Gravano, Ariel: *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Hobsbawn, Eric y Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. Cwnbridge, 1983.
- Jacovella, Bruno C.: *Advertencia preliminar En: Las canciones folklóricas de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1969.
- Id., *Estudio preliminar En: Veniard, Juan María, La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1966.
- Pérez Bugallo, Rubén: *Caracterización de nuestro nativismo musical*. En *Revista de LR4 Radio Nacional* Secretaría de Estado de Comunicaciones, Buenos Aires, marzo-abril 1980.
- Id.: *El folklore. Una teoría de la práctica*. En: *Revista Sapiens*, N°5. Museo Arqueológico Municipal, Chivilcoy, Buenos Aires, 1985.
- Id.: *Corrientes musicales de Corrientes (Argentina)*. En: *Latin American Music Review*, Vol. 13, N°1, University of Texas, Spring/Summer 1992.
- Id.: *Manuel Gómez Carrillo: la memoria de los cantores*. En: *Entre todos, folklore*, Año 1, N° 6, junio - julio 1993.
- Id.: *Los estudios folklóricos en la Argentina*. En: *Folklore Americano*, N°57 Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, enero-junio 1994.
- Id. *Chalchaleros y zorzales en la historia del canto criollo*. En: *Caldenia*, Santa Rosa, La Pampa, 14/5/1995.
- Id.: *Los Carabajal en la Historia de la Música Santiagueña*. En: *Entre todos, folklore*, Año 2, N°15, agosto 1995; y Año 2, N°16, octubre 1995.
- Id. *Diccionario actualizado de Payadores Argentinos*. Colectivo Cultural "Giner de los Ríos", Ronda, 1996.
- Id.: *El chamamé. Raíces coloniales y desorden popular*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1996. Id.: *La propiedad cultural consciente*. En: *Diario La Opinión*, Rafaela, Santa Fe, 14/10/96.
- Id.: *De la idealización al dirigismo de la identidad. Funcionalismos de ayer y de hoy-* En *Mitológicas*, Vol. 11, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1996.
- Id. *Uno de los primeros renovadores: el Chalchalero Saravia*. En: *Entre todos, folklore*, Año 4, N° 24, noviembre de 1996.

Id.: El folklore de Cosquín. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 9/3/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Los inicios del tradicionalismo. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 30/3/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Norte, Cuyo y Litoral en Buenos Aires. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 6/4/97.

Id. Historia de la Música Nativista. Los umbrales de una nueva etapa. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 13/4/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Los Años Cuarenta. Precisiones conceptuales. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 20/4/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Los primeros cuartetos. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 15/5/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Del nuevo cancionero al segundo santiagueño. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 6/7/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. El folklorazo... del rock. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 6/7/97.

Talavera, José Fernando: Herminio Giménez, un músico latinoamericano. Su vida y su obra. Corrientes, Nueva Etapa, 1993.

Varela, Amancio: Historia del folklore y de la proyección folklórico. Buenos Aires, Microfón, 1979.

Vega, Carlos: El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956 (2ª edición).

Id.: La ciencia del Folklore, Buenos Aires, Nova, 1960

Id.: Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1981.