



Mariani, Tomás

La renovación del folklore argentino entre 1982 y 1987 : género, culturas juveniles y canción militante en producciones discográficas de artistas emergentes



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Mariani, T. (2025). *La renovación del folklore argentino entre 1982 y 1987: género, culturas juveniles y canción militante en producciones discográficas de artistas emergentes. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/6132>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

La renovación del folklore argentino entre 1982 y 1987: género, culturas juveniles y canción militante en producciones discográficas de artistas emergentes

TESIS DOCTORAL

Tomás Mariani

tomasmariani040487@yahoo.com.ar

Resumen

En esta tesis estudiamos las producciones discográficas de un conjunto de artistas emergentes del folklore argentino que se posicionaron como renovadoras/es entre 1982 y 1987. Adoptamos una perspectiva socio-discursiva e histórica, desde la cual construimos una explicación de esta novedad. Para ello hacemos foco en representaciones de género, en vinculaciones con culturas juveniles del momento -en particular el “rock nacional”- y en continuidades y discontinuidades de la canción militante.

Palabras Clave: Folklore – Renovación – Dictadura – Democracia.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Título de la Tesis de Doctorado

**La renovación del folklore argentino entre 1982 y 1987:
género, culturas juveniles y canción militante en producciones
discográficas de artistas emergentes**

Tesista: Lic. Tomás Mariani.

Director: Dr. Martín Liut.

Bernal, mayo de 2025.

Agradecimientos

Cuando ingresé en la universidad no sabía qué cosa era un doctorado. Menos que podía cursarlo partiendo de una formación musical. Para que hoy esté entregando esta tesis colaboraron desde mi familia hasta cuestiones estructurales de nuestro país.

Contar con el sistema científico y universitario público fue determinante. Pude llegar a esta instancia gracias a que CONICET financió mi dedicación al doctorado con una beca. Y gracias a que la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) es pública, gratuita, de calidad, y de “escala humana” -como suele decirse localmente-: es una institución formada por personas muy valiosas, que aportan en conjunto muchísimo más de lo que reciben. No hay persecución ni intentos de estigmatizarla que borren eso.

Intenté agradecer en cada etapa pero en esta se acumulan todas las anteriores. Martín Liut recibió a ese estudiante que no sabía lo que era un doctorado -tampoco lo que era un artículo académico o un proyecto de investigación-. Me guió para poder finalizar la licenciatura, me propuso concursar becas de formación de la universidad, después concursar en CONICET. La lista sigue e incluye dirigirme en el proceso de esta tesis. Tengo un enorme agradecimiento con Martín en lo personal, pero también -porque me consta que hace lo mismo con otras/os- por apostar y dedicar su tiempo a la formación de personas que se acercan sin pergaminos. ¡Gracias Martín!

El grupo de investigación Territorios de la Música Argentina Contemporánea (TeMAC) fue el espacio de discusión, lecturas y aliento en el que pude trabajar las distintas versiones previas de cada sección de la tesis. Agradezco a todo el grupo, con sus integrantes actuales y quienes ya tomaron otros rumbos. Pero en especial agradezco a quienes hicieron lecturas y comentarios de versiones preliminares de los capítulos de la tesis: Silvia Lobato, Mariana Signorelli, Fernanda Suppich, Julián Delgado y Sebastián Hildbrand.

Agradezco también a quienes leyeron y aportaron ideas en congresos y en las revistas en que publiqué avances. Del trayecto formativo del doctorado agradezco especialmente a Carolina Biernat que dictó el Taller de Tesis 2, por sus lecturas con dedicación, por el espacio de intercambio con las/los demás estudiantes y por la invitación de profesionales especialistas para debatir uno de los capítulos, que en mi caso fue Mercedes Liska, a quien también agradezco por la generosidad con que compartió sus ideas y su tiempo. Quiero agradecer también los comentarios y lecturas

recibidos durante el proceso de pre-defensa, gracias a los cuales pude mejorar muchos aspectos de la tesis.

A la familia y amigas/os: gracias por todo el cariño y el apoyo desde siempre. A Aymé más. A Juli, sólo un agradecimiento queda corto. Además de apoyarme, de incentivar me, de cubrirme y un largo etcétera, es con quien más pude charlar y pensar la tesis en mañanas, tardes y noches, de caminatas y de mates.

Tabla de contenidos

*Agradecimientos.....	3
Introducción general.....	8
<i>Planteo del problema.....</i>	<i>9</i>
<i>Estudios sobre música: discusiones y posicionamiento.....</i>	<i>14</i>
Modos de hacer historia de la música.....	14
Estudios de músicas populares.....	16
Discusiones locales sobre folklore.....	19
Música, campo y discursos en nuestro trabajo.....	22
<i>Decisiones metodológicas.....</i>	<i>27</i>
Recorte temporal: la transición.....	27
Selección de casos y organización de la tesis.....	29
Capítulo 1:.....	35
Las condiciones de la renovación.....	36
<i>Campo del folklore y renovación.....</i>	<i>37</i>
<i>De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín.....</i>	<i>46</i>
<i>Las opciones claves de En Argentina (1982).....</i>	<i>56</i>
<i>Discusión del capítulo.....</i>	<i>70</i>
Capítulo 2:.....	73
“Ahora, las mejores ventas corresponden a las mujeres. Parece que las cosas cambiaron”.....	74
<i>Posiciones de mujeres en el folklore.....</i>	<i>75</i>
<i>Chany Suárez.....</i>	<i>83</i>
Trayectoria.....	83
No te rindas (1982).....	87
mujer/MUJER (1984).....	91
Horizontes (1985) y Con los pies en la tierra (1986).....	98
Balance del caso.....	103
<i>Teresa Parodi.....</i>	<i>106</i>

Trayectoria.....	106
Canto a los hombres del pan duro (1983).....	109
El Purajhei (1985) y Mba-é pa reicó, chamigo (1986).....	113
Teresa (1987) y Letra y Música (1987).....	121
Balance del caso.....	127
Suna Rocha.....	129
Trayectoria.....	129
Suna Rocha/ Raúl Carnota (1983).....	131
Suna Rocha (1984).....	136
Perfume de Carnaval (1985).....	141
Balance del caso.....	145
<i>Discusión del capítulo.....</i>	<i>147</i>
Capítulo 3:.....	151
“Cuando a las formas rítmicas folklóricas más nobles y añejas se le suma porvenir...”	152
<i>Culturas juveniles, folklore y rock nacional.....</i>	<i>153</i>
Antonio Tarragó Ros.....	168
Trayectoria.....	168
Confluencia (1982).....	173
La vida y la Libertad (1984) y Sapukai !! (1985).....	176
Como el Agua Clara (1986) y Letra y Música (1987).....	184
Balance del caso.....	187
Jacinto Piedra.....	189
Trayectoria.....	189
El incendio del poniente (1984).....	194
Balance del caso.....	200
Otros casos relevantes.....	204
<i>Discusión del capítulo.....</i>	<i>209</i>
Capítulo 4:.....	213
“Libertad yo te libero, haces que mi canto vibre”	214
<i>Canción militante, dictadura y democracia.....</i>	<i>215</i>
Raúl Carnota.....	223
Trayectoria.....	223

Memoria adentro (1984) y Esencia de mi pueblo (1985).....	225
Entre la ciudad y el campo (1987).....	236
Balance del caso.....	242
<i>Julio Lacarra</i>.....	245
Trayectoria.....	245
La canción de nuestros días (1983).....	248
Para darte vida (1984).....	255
Juntasueños (1987).....	259
Balance del caso.....	263
<i>Jorge Marziali</i>.....	266
Trayectoria.....	266
Como un gran viento que sopla (1984).....	268
Cerca nuestro (1986).....	277
Balance del caso.....	283
<i>Discusión del capítulo</i>.....	286
Conclusiones.....	291
Anexos.....	298
<i>Anexo 1: Trayectorias de mujeres músicas</i>.....	298
<i>Anexo 2: Análisis de Grito santiagueño</i>.....	316
Fuentes y referencias bibliográficas.....	330

Introducción general

Planteo del problema

En esta tesis estudiamos las producciones discográficas de un conjunto de artistas emergentes del folklore¹ argentino que se posicionaron como renovadoras/es entre 1982 y 1987. Adoptamos una perspectiva socio-discursiva e histórica, desde la cual construimos una explicación de esta novedad. Para ello hacemos foco en representaciones de género, en vinculaciones con culturas juveniles del momento -en particular el “rock nacional”- y en continuidades y discontinuidades de la canción militante.

Nuestra perspectiva, en línea con trabajos recientes en Latinoamérica, procura articular lo que en muchos casos se estudió por separado: las historias de las obras y técnicas y las historias sociales y de las funciones (Dahlhaus, 1997; González, 2013). Pensamos el folklore como un campo de producción cultural y abordamos los discos de vinilo de larga duración (LP) como dispositivos de enunciación dentro de ese campo (Díaz, 2009; 2013; 2015; 2021).

Consideramos que las prácticas culturales, entre ellas las musicales, ocuparon un lugar relevante en el debate público de esa etapa, que se nombró como transición, así como en el ejercicio de la nueva democracia. Esto implica entender que la democratización se experimentó como un proceso que excedía el voto y atravesaba lo cultural en general (Milanesio, 2021), y a partir de eso, que el estudio de las músicas populares amplía la comprensión del período.

En el siglo XX se propició una gran expansión, diversificación y valorización de las músicas llamadas populares². El desarrollo conjunto de los sistemas de grabación y de las industrias culturales masivas les dio un impulso sin precedentes (Frith, 2014; Goodall, 2015). El folklore es uno de los géneros de esas músicas populares con mayor trayectoria en Argentina. Su proceso de conformación como tal se inició a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en coincidencia con el auge de las industrias culturales y su masividad en el país (Cañardo, 2017; Chindemi & Vila, 2017; Garramuño, 2007; D. A. González, 2020). Motorizado por el avance de un nacionalismo criollista

1 Adoptamos la escritura de folklore con “k”, en vez de su castellanización con “c”, por ser la más habitual en el ámbito que estudiamos. Por ejemplo, la revista más reconocida se titula Folklore, festivales como los de Cosquín o Jesús María usan la escritura con “k”.

2 En nuestro trabajo nos referimos a las músicas contenidas en la definición de *Música Popular Urbana* de Juan Pablo González (2001) que citamos más adelante.

(Chamosa, 2012) llegó a consolidarse durante las décadas de 1930 a 1950 lo que Ricardo Kalimán (2004) llama *Folklore Moderno*, Diego Madoery (2017) llama *Folklore Profesional* y Claudio Díaz (2009) llama *campo del folklore*³. En esa etapa, según Díaz (2009), se constituyó -en términos sociodiscursivos- el *Paradigma Clásico* del folklore: los acuerdos básicos para debatir qué es y qué no es folklore⁴ (el moderno o profesional).

Ese *Paradigma Clásico* tuvo ampliaciones y disputas durante el llamado *boom* de los años '60 y '70 -la etapa de mayor popularidad del género- en un proceso de *expansión y dignificación estética* del folklore (Díaz, 2009; Chamosa, 2012; Molinero, 2011). Se destacaron grupos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos o Los Cantores de Quilla Huasi, solistas como Ramona Galarza, Horacio Guarany o Jorge Cafrune, entre los de mayores ventas, y referentes como Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Gustavo Leguizamón⁵, el llamado folklore de *proyección* (Guerrero, 2014a, 2014b, 2015, 2016, 2017, 2018; Mariani, 2016, 2017) y las distintas líneas de *canción militante* (Molinero, 2011; Molinero & Vila, 2016; Vila, 2014), en especial el Movimiento del Nuevo Cancionero (Chamosa, 2012; Díaz, 2009; García, 2006; Molinero, 2011).

Desde 1974 y especialmente durante el gobierno de facto (1976-1983), los/as artistas del folklore ligados/as a la *canción militante* de ideas marxistas, de la izquierda peronista u otras variantes, fueron perseguidos/as y censurados/as, lo que provocó a su vez exilios y autocensura para evitar la persecución. De este modo, el repliegue de una parte del campo del folklore dejó un vacío que fue ocupado por la vertiente más tradicionalista y nacionalista. Esto implicó un fortalecimiento del *paradigma clásico* (Díaz, 2009; Molinero, 2011; Patiño Mayer, 2016). En esa etapa iniciaron su trayectoria profesional un conjunto de artistas que en los años siguientes se posicionaron como renovadores.

En coincidencia con varios/as autores/as (Buch & Juárez, 2019; Díaz, 2009; Pujol, 2012), consideramos que en el año 1982 hay un punto de inflexión en la música popular de Argentina⁶ y en particular el folklore, con la guerra de Malvinas como

3 Comentamos estos tres conceptos en el apartado siguiente.

4 A lo largo de la tesis damos cuenta de esos acuerdos, pero vale recordar que incluyen aspectos musicales, sonoros, instrumentales, léxicos, temáticos, de vestimenta, de performance, entre otros.

5 Estos tres con formación en músicas de tradición clásica europea. Y en particular el último, también ligado al grupo literario La Carpa (I. N. López, 2016).

6 Especialmente el llamado "rock nacional" logró una visibilidad como nunca antes, entre otras cuestiones por la prohibición de música en inglés durante la guerra de Malvinas (Pujol, 2012).

desencadenante. La vuelta del exilio de Mercedes Sosa, poco tiempo antes de que el gobierno liderado por Leopoldo Galtieri desate la guerra, tuvo un impacto simbólico importante para toda la sociedad y para el campo del folklore en ese año y en los siguientes (Carrillo Rodríguez, 2017; Díaz, 2009; Karush, 2019). En el momento en que Mercedes volvió a la Argentina, en febrero de 1982, en lo político tanto como en lo cultural apenas se vislumbraban algunos pasos hacia la recuperación de libertades perdidas y un debilitamiento de las persecuciones (Franco, 2018). El impacto de esa vuelta es muy importante en el momento, del mismo modo que otros acontecimientos como el premio nobel otorgado a Pérez Esquivel en 1980 o la formación de la Multipartidaria en 1981 así como las protestas sindicales de marzo de 1982 (Feld & Franco, 2015). Pero el acontecimiento de la guerra, con sus momentos de éxtasis y su consecuente frustración tras la derrota, al cambiar las condiciones generales del país modificó el funcionamiento de todas las músicas populares y resignificó el regreso de Sosa. A partir de aquellos trece conciertos ofrecidos en febrero se editó el LP doble *Mercedes Sosa en Argentina* (1982), en el que se registró la incorporación a su repertorio habitual de compositores/as e intérpretes jóvenes del folklore, el tango, el “rock nacional” y la Nueva Trova Cubana. Estos acontecimientos, posicionaron a la cantante tucumana como referente central de las músicas populares argentinas en el tránsito hacia la recuperación de la democracia.

El inminente final del gobierno de facto, coincidió con la toma de posición de Mercedes Sosa que relatamos junto a la vuelta de otro/as artistas que sufrieron persecuciones similares y a nuevas producciones de artistas emergentes dentro del campo. Entre estos/as últimos/as, un conjunto lograron posicionarse como renovadores/as. Como relevó Díaz (2009) en su investigación, así fueron descriptos/as por la prensa especializada. Se trata de artistas como Teresa Parodi, Antonio Tarragó Ros, Suna Rocha, Raúl Carnota, Jacinto Piedra, Jorge Marziali, Chany Suárez, Julio Lacarra, entre otras/os. En todos estos casos el disco Long Play (LP) de vinilo es el principal formato de producción artística. Como lo reveló Julián Delgado (2020), se trata de un rasgo estructural de la industria musical en estos años. Es el formato central para todas las músicas populares.

A partir del relevo de este panorama, nos planteamos como primer objetivo específico explicar las condiciones sociales que permitieron la emergencia de artistas que se posicionaron como renovadores en el folklore de los ‘80. La hipótesis inicial es

que a partir de 1982 la idea de renovación cambió su valoración en el campo del folklore y que el regreso de Mercedes Sosa del exilio fue central en ese cambio. La mayoría de las/los artistas del folklore posicionados como renovadores -emergentes o ya establecidos- establecieron vínculos con ella y con las posiciones que adoptó a partir de su vuelta al país. Por esta razón, consideramos relevante detenernos en detalle en su figura y en el disco que editó a partir de sus conciertos de regreso del exilio.

Si bien el grupo de artistas que tomamos como casos no se presentaron como un grupo homogéneo o con un manifiesto, eran figuras nuevas cuyas producciones incorporaron innovaciones de distinto tipo -siendo esa una toma de posición clave-, entablaron relaciones directas entre ellos/as -incluso colaborando en sus discos- y con artistas que regresaron del exilio -que fueron renovadores en los '60 y '70-.

Algunas de las opciones tomadas por este grupo de artistas pueden pensarse no sólo como parte de un posicionamiento renovador del folklore sino también como parte de procesos sociales y políticos más amplios. En primer lugar, la expresión pública de posiciones políticas sobre temas de debate en la transición aparece como evidente. Esto nos enfrentó a preguntas por las continuidades y discontinuidades de la canción militante previa en el posicionamiento renovador de artistas emergentes. La hipótesis al respecto, que contrastamos en el capítulo 4, es que la libertad garantizada por la pluralidad estuvo en el centro de esos posicionamientos, por lo cual, no se trató de una simple continuidad de las discusiones previas, más ligadas a una liberación de la “dependencia” -por vía de la justicia social, el desarrollo nacional o la revolución socialista-. En segundo lugar, en una etapa de multiplicación y masividad de culturas juveniles relacionadas al pop-rock, el diálogo con ellas también es visiblemente relevante. Por eso nos preguntamos por la valoración del pop-rock y las discusiones sobre juventudes en el campo del folklore. La hipótesis al respecto, que contrastamos en el capítulo 3, es que a partir de 1982 la valoración del rock local, en tanto cultura juvenil dominante, pasó a tener una carga positiva en gran parte del campo del folklore, por lo cual, quienes trazaron vínculos con esas músicas en sus producciones no sólo se posicionaron como renovadores sino que lograron reconocimiento por eso. Y en tercer lugar, las relaciones de género y en particular los posicionamientos de artistas mujeres al respecto se tornaron relevantes en nuestro proceso de análisis. Más allá de dar cuenta de las relaciones estructurales de género del folklore de esa etapa -un interés que surgió

de los debates feministas de los últimos años⁷-, las primeras observaciones nos revelaron representaciones explícitas y recurrentes por parte de algunas artistas mujeres de aquellas relaciones de género. Las preguntas en este caso fueron por el lugar que ocuparon en los posicionamientos como renovadoras de estas artistas. En este caso la hipótesis, que contrastamos en el capítulo 2, es que las artistas seleccionadas dieron cuenta y problematizaron posiciones sociales de mujeres, de un modo inédito en el folklore, y que eso fue clave en su posicionamiento como renovadoras.

Planteada esta caracterización del folklore, estas preguntas y objetivos, a continuación presentamos nuestros posicionamientos en los estudios sobre música, las definiciones metodológicas que tomamos y la organización de la tesis.

7 En el capítulo 3 amplío esto pero vale adelantar aquí que en el grupo de investigación del que formo parte fueron nuestras compañeras Silvia Lobato y Mariana Signorelli quienes nos impulsaron a incorporar la perspectiva de género y feminista en nuestros análisis.

Estudios sobre música: discusiones y posicionamiento

Modos de hacer historia de la música

En su libro *Fundamentos de la Historia de la Música*, Carl Dahlhaus (1997), plantea algunos aspectos relevantes para la historiografía musical⁸. Un punto clave es el siguiente:

Si no quiere ejercer violencia sobre su objeto, la historia de la música no puede prescindir de la actualidad estética de las obras cuyo contexto histórico describe [...] Las obras musicales, más o menos antiguas, pertenecen al presente como obras y no como simples documentos [...] La historiografía musical se legitima de manera distinta que la política. Se diferencia de ésta en que los relictos esenciales del pasado, las obras musicales, son, en primer lugar, objetos estéticos que, como tales, representan un fragmento del presente (1997, p. 12).

Desde esa perspectiva, no tiene sentido considerar la partitura de la *Novena Sinfonía* de Beethoven del mismo modo que se considera un registro de aduana de 1824. Así como tampoco tiene sentido considerar la grabación de *La yumba* por la orquesta de Pugliese en 1946 del mismo modo que la grabación de un discurso de Perón de ese año. Las “obras” musicales son tanto documentos históricos como documentos estéticos⁹.

A partir de esa doble condición se dan posiciones encontradas para el estudio de las músicas. Por un lado, hay abordajes inmanentistas (estructurales, formalistas), apoyados en criterios estéticos, que en muchas ocasiones desconocen las condiciones sociales e históricas en que aparecen las “obras” musicales. Por otro lado, hay abordajes sociológicos e históricos que muchas veces desconocen los criterios estéticos y las condiciones técnicas con que se construyen las músicas.

Esos abordajes dan lugar a historias de las obras y técnicas en un caso y a historias sociales y de la función en otro caso. Sin dudas hay tensiones entre esas dos vías de

8 La edición original en alemán del libro es de 1977.

9 Considerar las “obras” musicales como documentos estéticos, también en el presente, no implica explicar el pasado desde aspiraciones, ideas y experiencias posteriores. Aunque sin dudas las discusiones del presente influyen en los enfoques y recortes de la investigación (en los “intereses del conocimiento”, en palabras de Dahlhaus).

estudio, llegando a constituir en algunos casos posiciones enfrentadas¹⁰. Dahlhaus afirma que la pertinencia de aplicar una u otra forma de hacer historia de la música “varía según épocas, ámbitos y géneros” (1997, p. 18). Es decir, que el propio objeto de estudio impone al menos la necesidad de considerar algunos aspectos (ignorarlos implicaría ejercer violencia sobre él). A su vez, el autor recomienda probar los enfoques enfrentados sobre ese mismo tema u objeto de estudio para enriquecer el análisis.

A esta altura -a 40 años de la primera edición del libro de Dahlhaus-, en nuestro ámbito latinoamericano contamos con investigaciones que han explorado y trazado cruces entre estas dos vías de estudio, llegando a ser centrales en los estudios sobre música actuales (Díaz, 2009, 2015; Gilbert & Liut, 2019; J. P. González, 2013; López Cano, 2020; Mendívil, 2016; Plesch, 2020).

La musicología es la disciplina que más y desde hace más tiempo ha abordado la música como objeto de estudio. Como relata Juan Pablo González en su libro *Pensar la música desde América Latina* (2013), en nuestra región -y en Argentina en particular- la musicología se conformó en la primera mitad del siglo XX sobre un ideario nacionalista. Sus principales objetos de estudio fueron las músicas de tradición clásica -de estéticas nacionalistas- y las músicas folklóricas. Sus abordajes se apoyaron y se miraron en el espejo de la musicología tradicional europea -la imperante al menos hasta los 1970 y 1980-. Esta última surge de la teoría y la estética musical decimonónica y, en clave positivista, se dedicó a la construcción de los grandes “genios” de la música -en su totalidad hombres, blancos y europeos, con Beethoven como figura clave-, el canon musical clásico, la periodización con explicaciones teleológicas de la historia de la música (Dahlhaus, 1997, 1999).

Como afirma González (2013), quienes abordaron otros objetos de estudio han abierto el camino para salirse de la lógica nacionalista. Fundamentalmente, desde la etnomusicología y los estudios de la música del período colonial trascendieron las fronteras nacionales, abonando una escucha americanista¹¹. Luego, musicólogos

10 En el ámbito académico argentino actual, en un marco de valoración y aceptación de los diversos aportes, existen estudios que reivindican el énfasis en alguno de estos aspectos. Valen como ejemplo, por un lado, (García Brunelli, 2015) y (Madoery, 2019), y, por otro lado, (Aliano et al., 2017) y (Guillamon, 2018).

11 González (2013) afirma que hay al menos “tres formas principales de orientar la escucha latinoamericana de la musicología en los últimos ochenta años. Estos corresponden al americanismo -surgido en América Latina-, al interamericanismo -impulsado desde Estados Unidos- y a los estudios latinoamericanos -desarrollados en ambas regiones” (2013: 23). A esto suma una cuarta forma, que nota incipiente al momento en que escribe, que corresponde al iberoamericanismo.

estadounidenses, en su proyecto interamericanista, aportaron estudios comparados sobre músicas académicas, coloniales y precolombinas de la región. Un tiempo después, la renovación de la musicología estadounidense comenzada en la década de 1980¹² se incorporó también a los estudios sobre música latinoamericana desde el norte. En la propia región esa renovación de la disciplina fue un poco más tardía y tuvo a los estudios de músicas populares -consolidados entre los años '80 y '90- como punta de lanza. Según González (2013), el concepto de *Música Popular Urbana* se constituyó como central en estos estudios, y también la atención de temas de identidad y territorialidades local/global/translocal.

Estudios de músicas populares

La expresión “música popular” se ha utilizado (y se utiliza) en múltiples sentidos: como música del pueblo (con toda la variabilidad de ese término), de las clases sociales subalternas, como muy conocidas o reconocidas, músicas que sin ser muy conocidas ni de las clases sociales más desfavorecidas son consideradas populares por el tipo de repertorio, los instrumentos que utilizan o por sus modos de producción. Otro uso es el que refiere como música popular a todo lo que no es música “cultura”¹³ (Goldsack, López, & Pérez, 2011; J. P. González, 2013). Se trata de acentos puestos: en los sectores sociales a los que pertenecen principalmente estas músicas; en la valoración social en términos del capital cultural que se les asigna; en el nivel de difusión (masividad); en el origen histórico de sus materiales (al menos algunos de ellos); en el modo de producción (con sus mediaciones tecnológicas); o en su no pertenencia a la “alta” cultura. Para nuestro trabajo será necesario que tomemos en cuenta los diferentes usos (que muchas veces conviven de modos contradictorios) y algunos aspectos de su historia.

12 La llamada “Nueva musicología” o “Musicología crítica” (iniciada, entre otros, por Joseph Kerman a mediados de la década de 1980), en la que los estudios sobre música se acercaron a las ciencias sociales y, en particular, a la historia en sus vertientes de historia social y cultural, distanciándose de la tradición positivista imperante en la disciplina.

13 Como afirma Pablo Alabarces (2021), al igual que en otros ámbitos culturales, históricamente “*Popular* significa no-culto; el uso de esa palabra, desde el siglo XVII y con énfasis desde el romanticismo, designa que hay algo allí que no alcanza la envergadura de lo simplemente *cultural*: que para aceptar su existencia debe ser objeto de una adjetivación –popular, distinto, desjerarquizado, menor, *subalterno*–, es decir, sometido a una operación de subalternización” (p. 23).

Músicas de los sectores sociales más relegados siempre existieron, pero han ocupado lugares distintos a lo largo de la historia. En occidente, al menos hasta fines del siglo XVIII, la música considerada relevante estaba destinada a las iglesias y a los salones aristocráticos. Es decir, los espacios de las clases dominantes. Sin embargo, hasta la época de Haydn y Mozart era común el uso de melodías y danzas de los más diversos orígenes -incluso de clases bajas- en músicas destinadas a esos espacios. Pero durante el siglo XIX, con los salones burgueses y los conciertos públicos como lugares privilegiados para la música, se fue construyendo una diferenciación entre músicas “triviales” y músicas “verdaderamente artísticas”¹⁴. Estas últimas serían las guiadas por la expresión individual, la originalidad y, cada vez más, la idea de la “música absoluta” o “pura” (Dahlhaus, 1999). Para comienzos del siglo XX ya podemos hablar, citando a Andreas Huyssen (2006), de la “Gran división”: la dicotomía entre “alta” cultura y “baja” cultura o “cultura de masas”. Una dicotomía que es constitutiva de la modernidad y que sigue operando en muchas ocasiones y muchos ámbitos. Esa “Gran división” llega a constituirse en parte a causa de que, como afirmamos en el planteo del problema de investigación, el siglo XX fue el de mayor crecimiento de las músicas populares. Con la grabación-reproducción sonora y su inserción en las industrias culturales como elemento clave (Goodall, 2015; Pujol, 2012).

Según Julio Mendívil (2016) hay dos posturas especialmente relevantes para comprender cómo se han estudiado estas músicas durante el siglo XX. La postura de Theodor Adorno (junto a Max Horkheimer) desde la década de 1940, quien hablaba de “Industria Cultural” y se refería a los medios masivos (prensa, radio, luego televisión) como instrumentos de dominación. Allí se fundó toda una discursividad, afirma Mendívil -retomando a Foucault-, respecto de las músicas populares, al considerar -a grandes rasgos- que las producciones culturales que se difunden a través de esos medios masivos son mera repetición y estandarización, que anulan el gusto de quienes las consumen. Por supuesto, hubo posiciones opuestas tanto desde las prácticas mismas como desde la discusión teórica. En ese sentido es clave la postura construida desde los Estudios Culturales británicos desde las décadas de 1950 y 1960, que hicieron énfasis en la resistencia y la capacidad de acción de quienes usan esos medios. Estas dos posturas resultaron tan influyentes como antagónicas. Ambas permitieron observar algunos

14 Estas ideas se difundieron, por ejemplo, en la *Nueva Revista de Música* dirigida por Robert Schumann desde 1834.

aspectos y obturaron otros. Estas discusiones nos presentan una tensión entre los condicionamientos de la estructura social y la agencia de los sujetos, que habrá que analizar en el marco de las disputas históricas de las músicas populares.

En Argentina -y por la influencia del autor, también en gran parte de América Latina-, la primera conceptualización académica respecto de las músicas populares proviene de un trabajo escrito en 1966 por Carlos Vega¹⁵. Se trata del principal referente de la musicología local, que construyó su carrera estudiando y caracterizando el folklore¹⁶ argentino y de otros países latinoamericanos. Ubicada entre la música “clásica”¹⁷ y el “folklore”, Vega llama “mesomúsica” o música intermedia, “una música de todos”, a las músicas mediatizadas (en González, 2013, p. 82). Más allá del intento de incorporar estas músicas a la reflexión musicológica, su mirada partía de un modelo jerárquico alto-bajo para la música. Recién en la década de 1980 surgen abordajes que se centran en la especificidad de las músicas populares, acentuando su circulación urbana (en oposición a los estudios de los folklorólogos) y su dependencia de los medios de comunicación de masas (González, 2013). Como afirma Madoery (2017), y también releva Alabarces (2021), los trabajos de Néstor García Canclini (y Jesús Martín-Barbero) durante los ochenta tuvieron directa relación con el cambio de enfoque.

Juan Pablo González (2001; 2013), con voluntad de síntesis de estas discusiones en Latinoamérica, propone una definición teórica de *Música Popular Urbana*, que adoptamos para nuestro trabajo:

una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente (2001, p. 38).

15 El trabajo es de la última etapa de su carrera académica, ya que fallece ese mismo año.

16 En la acepción propuesta por los folklorólogos: música de origen rural, anónimo, tradicional (Chamosa, 2012; Díaz, 2009; Guerrero, 2014b). Retomamos la denominación de “folklorólogos” de textos como el de Madoery (2017) para identificar al conjunto de investigadores que abordaron el folklore desde esa perspectiva.

17 Clásica, culta, docta o académica.

Esta música “mediatizada, masiva y modernizante” es la música popular que nos proponemos abordar. El folklore argentino que estudiamos forma parte de estas músicas populares urbanas, más allá de que en algunos casos se tomen elementos de diversas músicas con historias previas -muy asociadas a lo rural y a la identidad local desde idearios nacionalistas-.

Discusiones locales sobre folklore

Para poder comprender más claramente el folklore en tanto música popular urbana, es necesario considerar que el propio término folklore se ha usado para designar cosas distintas a lo largo del tiempo. Se usó para referirse a cosas tan diversas como géneros musicales, prácticas culturales de comunidades rurales, cualquier tipo de tradición de grupos particulares, una disciplina científica, entre otras cosas.

Uno de esos usos ha logrado establecer muchas de las ideas más difundidas que circulan al respecto: a partir de su origen como práctica de “recolección” de los “saberes del pueblo”¹⁸ a mediados del siglo XIX, el Folklore llegó a convertirse durante el siglo XX en una disciplina científica. En Argentina, esta disciplina comenzó a desarrollarse en los trabajos pioneros de Juan Alfonso Carrizo en la década de 1920. Pero fueron especialmente importantes los trabajos que Carlos Vega, Isabel Aretz, Augusto Cortazar y Bruno Jacovella, entre otros/as, desarrollaron entre 1940 y 1960 (Madoery, 2017)¹⁹.

Estos/as primeros/as investigadores/as de la disciplina “se ocuparon de delimitar su área de estudio” (Guerrero, 2014, p. 52). Para ellos/as, las Músicas Folklóricas -las que estudia la ciencia del folklore- eran solo aquellas: 1. De carácter anónimo; 2. De circulación rural; 3. Y de origen desconocido o remoto. Para esta disciplina, por ejemplo, Atahualpa Yupanqui no sería parte del folklore. Según la concepción de estos científicos del folklore, esas músicas estaban detenidas en el tiempo, tenían muy poco cambio. Eran producto de la “degradación” de prácticas de clases “superiores” a través de un largo proceso comenzado en la etapa colonial. Aquellas clases “superiores” eran fundamentalmente españolas y cristianas. Indígenas, afrodescendientes e inmigrantes

18 “Saber del Pueblo” es la traducción del término: Folk (pueblo) – Lore (saber/tradición/ciencia).

19 Un salto tecnológico ocurrido en aquellas décadas modificó y favoreció la tarea científica: la aparición de grabadores portátiles, que permitieron registrar las músicas de los pueblos más alejados de las ciudades en el noroeste argentino. Muchos de esos registros están disponibles en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

estaban excluidos de su mirada. Con sus estudios, las/os folklorólogas/os pretendían justificar científicamente que esos “hechos folklóricos” contenían la “esencia” de la cultura nacional. Su idea era que las músicas rurales, teóricamente aisladas de la modernidad, guardaban el germen en estado puro de la identidad nacional -una mirada heredada de los nacionalistas de la generación del centenario-. Para ellos/as era necesario distinguir las verdaderas músicas folklóricas de las que denominaban “proyección folklórica”, “fusión” o “nativismo”. Estas últimas eran producidas a partir de elementos musicales de las primeras pero tenían marca de autor y circulaban en los medios masivos urbanos. Entonces, retomando el ejemplo, Atahualpa Yupanqui no sería parte del Folklore sino de la “proyección”, “fusión” o “nativismo” según los postulados de esta disciplina.

Para todas las personas ajenas a ese círculo de investigadores, esta diferenciación no fue tan clara. De hecho, a comienzos del siglo XX se llamaba folklore o música criolla a una gran diversidad de músicas que circulaban por las industrias culturales (Cañardo, 2017; Chindemi & Vila, 2017). Sin embargo, la idea de que las músicas rurales eran más “puras”, no estaban contaminadas por la modernidad y eran muestra de la esencia de la nación, logró un halo de “verdad científicamente comprobada” gracias a la labor de esta disciplina. Por supuesto, nosotros no acordamos con esa concepción - que en las últimas décadas fue muy criticada por musicólogos/as y etnomusicólogos/os²⁰-. Pero es clave para nuestro trabajo comprender la influencia que tuvo y tiene. Las ideas construidas desde esta disciplina científica finalmente sirvieron - aunque resulte paradójico- como argumento para valorizar y fomentar el folklore como música popular urbana, mediatizada y con autoría reconocida²¹.

Abona esta perspectiva el trabajo del historiador Oscar Chamosa (2012), quien habla de *Movimiento folklórico*: incluye allí tanto la labor de las/os folklorólogas/os como las elites provinciales que los promovieron, las asociaciones sociales criollistas, las industrias culturales y los artistas que participaban de ellas. Como afirma Madoery

20 Más allá de valorar los aportes y el material estudiado por esta disciplina, hay ideas de la ciencia del folklore que ya han sido muy discutidas. A esta altura, por ejemplo, el reconocido etnomusicólogo Julio Mendívil afirma: “No creo que jamás haya existido algo así como un hecho folklórico” (2016: 56). Además de comprender que existen usos distintos del término folklore, resulta necesario romper con la visión estática que este concepto arrastra por el modo en que surge dentro de las ciencias sociales.

21 Por dar un ejemplo, el propio Atahualpa Yupanqui exaltaba el ser “anónimo” en su famoso *Destino del canto*, un recitado grabado en disco, con autor reconocido, que circuló y circula por las industrias culturales.

(2017), esta mirada permite poner de relieve las continuidades e interrelaciones entre lo rural y lo urbano, las elites y las clases bajas, los intelectuales y los artistas de circulación masiva.

En esa línea de pensamiento, Madoery propone el concepto de *Folklore Profesional*, con el cual procura dar cuenta de las continuidades entre lo que se pensó por separado desde los primeros folklorólogos. Relaciona así las grabaciones de discos comerciales con los músicos rurales registrados por los folklorólogos, poniendo de relieve los distintos grados de profesionalización -que incluye la circulación no solo por radios, cines o discos sino también por teatros, fiestas, u otros-.

Como releva Madoery (2017), hay otras dos perspectivas centrales en los estudios sobre folklore en la Argentina de comienzos del siglo XXI: la de Ricardo Kalimán y la de Claudio Díaz.

Kaliman (2004), en su libro sobre Atahualpa Yupanqui y también en textos posteriores, propone el concepto de *Folklore Moderno* para diferenciar su objeto de estudio, el folklore mediatizado por la radio, los discos, el cine, etc., de la “ciencia del folklore” constituida desde fines del siglo XIX y de las músicas estudiadas por esta -las rurales, anónimas, tradicionales-.

Al igual que Kalimán, Díaz (2009) plantea su estudio con herramientas de la sociología de Pierre Bourdieu, por lo cual, delimita su objeto de estudio como un *Campo*. A diferencia de Kalimán, lo nombra con el lenguaje nativo -campo del *folklore*²², dejando en claro que no se refiere a las prácticas rurales y anónimas y tampoco a la tarea de los folklorólogos. Igualmente, ambos autores, dan cuenta de las interrelaciones de estas últimas con el campo del folklore que ellos delimitan.

Díaz (2009), desde un enfoque socio-discursivo, da cuenta de las relaciones, disputas, espacios propios, creación de instituciones y criterios de valoración que constituyeron el campo del folklore. Nombra como *Paradigma Clásico* al:

conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de la luchas por la legitimidad. Estos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las

22 Kalimán le agrega la calificación de “moderno”.

producciones que forman parte del campo, es decir, son ‘folklore’, de aquellas que no lo son (p. 117).

Allí se establecen reglas temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, visuales, instituciones y mecanismos de consagración. Según la investigación de Díaz, este paradigma -que es construido mediante lo que el sociólogo británico Raymond Williams (2000) llama *tradición selectiva*-, logra afianzarse como dominante en el campo. Ese proceso de selección del pasado con énfasis específicos, omisiones y silenciamientos, tuvo como criterio de selección primordial el establecido por la ideología del nacionalismo propiciada desde la llamada generación del centenario²³. De ese modo algunas músicas populares, regionales, heterogéneas, preexistentes o no, llegaron a aglutinarse como “folklore”, una música popular urbana²⁴: mediatizada, masiva y modernizante²⁵.

Consideradas una al lado de la otra las propuestas de Chamosa, Madoery, Kaliman y Díaz nos permiten considerar distintos aspectos del folklore. Las perspectivas de los dos primeros permiten visualizar las continuidades y las de los dos segundos las particularidades de un sector. Si tomamos la teoría de los campos de Bourdieu como marco, coincidimos con el recorte de Kaliman y, especialmente, de Díaz. Ya que como campo artístico el del folklore, en tanto música popular urbana (González, 2001), se diferencia en sus modos de validación, sus instituciones y sus reglas de juego, del campo científico y del campo político. Incluso podemos repensar la propuesta de Madoery respecto de los diferentes grados de profesionalización, considerando que se trata de agentes con distinto acceso a un capital específico clave del campo del folklore -configurando así posiciones más o menos dominantes o dominadas-.

Música, campo y discursos en nuestro trabajo

Para mirar el mundo social, Pierre Bourdieu, planteó el concepto de *espacio social* conformado por el conjunto de relaciones entre *agentes sociales* (personas,

23 De hecho Ricardo Rojas, quien en su momento dio apoyo explícito a Andrés Chazarreta (llamado “padre del folklore”), es una figura reivindicada por varios referentes del campo del folklore (desde Yupanqui hasta Carnota).

24 Díaz retoma la definición de González (2001) que citamos más arriba.

25 Ocupando un espacio diferenciado del tango, la otra música “nacionalizada” (Cañardo, 2017; Chindemi & Vila, 2017; Garramuño, 2007).

instituciones) dentro de una *estructura* signada por el *capital* (económico, social o cultural, que puede tomar dimensión de capital simbólico). En este espacio social se pueden identificar *campos* (espacios estructurados de posiciones que pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes), definidos por *hábitus* (disposiciones, regularidades de conducta, reglas aceptadas, históricamente construidas), donde se dan luchas por la acumulación de capital (a través de tomas de posición²⁶), y en consecuencia hay posibilidad de crisis coyunturales con cuestionamiento de reglas y distribución de fuerzas.

La teoría de los campos de Bourdieu (1990, 1995, 1997) como espacios de fuerzas en disputa, así como su abordaje de campos artísticos en su relación con el campo del poder (1997, p. 50) y el espacio social general (1997, p. 67), nos sirve para pensar el folklore argentino como un campo específico: siguiendo la definición que hicieron Díaz y Kaliman, con sus particularidades históricas y sus disputas internas hacia los años 1982-1987. A su vez, para entender ese momento particular es fundamental prestar atención a la relación de este campo y sus actores con otros campos de producción cultural y con el espacio social general²⁷.

El sociólogo británico Nick Prior (2011), en su trabajo de revisión de los usos de la teoría de Bourdieu para abordar la música, afirma que más allá de que el programa para la investigación del arte de este estudioso francés deja importantes cuestiones sin responder -sobre todo en lo que respecta a las cuestiones de forma, estilo y contenido-, sigue siendo uno de los marcos más completos y generadores de análisis sociológico. Esas cuestiones sin responder recuerdan las dos vías de estudio de las que hablaba Dahlhaus y reponíamos más arriba (historias de las técnicas y las obras versus historias sociales y de las funciones). Para salvar ese punto retomamos la estrategia de Claudio

26 Las tomas de posición son el conjunto de las manifestaciones de los agentes (conscientes o inconscientes), que se ejercen desde una posición y son mediadas por disposiciones (hábitus). En esa trenza entre hábitus-posición-toma de posición Bourdieu da cuenta de la compleja relación entre condicionamiento de la estructura y agencia.

27 Teniendo en cuenta que según Bourdieu “los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónomo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el «arte burgués»), y el principio autónomo (por ejemplo, «el arte por el arte»), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo” (1995: 321).

Díaz (2009, 2013, 2015, 2016, 2020): tomamos herramientas de análisis de los discursos en la línea abierta por Eliseo Verón²⁸. Esas herramientas nos permiten hacer análisis de “forma, estilo y contenido” no como datos aislados y solo en su lógica estética, sino en relación a las disputas, posiciones y trayectorias propias del campo del folklore en la etapa que estudiamos.

Eliseo Verón construyó una teoría de la *semiosis social*, es decir, los fenómenos sociales en tanto *procesos de producción de sentido*. El autor se apoya en dos ideas conexas, por un lado “toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas”, y por otro lado “todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico)” (1993, p. 125).

Para estudiar los fenómenos sociales como procesos de producción de sentido, Verón afirma que es necesario analizarlos en términos de su *discursividad*. Para esa tarea define que “Lo que se produce, lo que circula y lo que engendra efectos en el seno de una sociedad constituyen siempre *discursos* (ciertamente, se trata de *tipos* de discursos cuyas clases habrá que identificar y cuya economía de funcionamiento habrá que describir)” (Verón, 2004, p. 48). Esos discursos tienen siempre una manifestación material: “texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc” (1993, p. 127), y en nuestro caso -por ejemplo- los discos Long Play en su conjunto. A esa manifestación material de la producción de sentido la llama *dispositivo de enunciación*, siendo central para su análisis concebirlo de un modo relacional e *interdiscursivo*²⁹. Allí pueden rastrearse *marcas de operaciones* de asignación de sentido en directa correspondencia con el sistema de relaciones del cual participa (esto vale tanto para la producción como para la recepción³⁰).

Verón (2004) hace una diferenciación entre enunciación y enunciado: un mismo enunciado puede enunciarse de distintos modos. Así, por ejemplo, en la enunciación se presentan como entidades discursivas un enunciador y un enunciatario, que es necesario

28 La articulación socio-discursiva de las teorías de Bourdieu y de Verón cuenta a esta altura con una tradición propia en la Universidad Nacional de Córdoba, con el propio Díaz y los/as doctores Danuta Mozejko y Ricardo Costa como referentes (Costa & Mozejko, 2002, 2007, 2015).

29 Según Verón “todo discurso producido constituye un fenómeno de reconocimiento de los discursos que forman parte de sus condiciones de producción” (2004: 54).

30 Verón habla de “reconocimiento” para referirse a lo que otros autores nombran como “recepción”.

distinguir del enunciador “real” y el receptor “real”, conformando lo que Verón llama el *contrato de lectura*.

Esta propuesta teórica permite ir más allá del inmanentismo, procurando atender las relaciones que se establecen en un discurso que forma parte de unas condiciones de producción. Además, es valioso el trabajo por considerar no solo los textos literarios y paratextos para el análisis discursivo sino también otros “lenguajes” como las imágenes, el sonido, la música, la performance, procurando establecer la lógica de conjunto del “contrato de lectura”³¹.

Para Claudio Díaz: “Si se pueden pensar las músicas populares como discursos es porque son parte (y una muy importante, en las sociedades contemporáneas) de la producción social del sentido, esto es, de la semiosis social” (Díaz, 2020, p. 4). Si las músicas populares son parte de la semiosis social, sus producciones se pueden pensar como discursos. Y para analizarlos habrá que considerar sus particularidades:

Las canciones populares, entonces, pueden pensarse como producciones discursivas que se caracterizan por su complejidad semiótica: la letra, la música, las mediaciones técnicas de su producción y circulación, y todos los aspectos performativos que se derivan de la interpretación, interactúan de diversas maneras para producir sentido (Díaz, 2020, p. 3).

La producción de sentido está directamente relacionada con las luchas propias de cada campo (Bourdieu), y esas luchas, al menos en una de sus dimensiones constitutivas en tanto fenómenos sociales, producen sentidos (Verón).

Pensando en nuestra investigación desde esta perspectiva: cada *agente social* (artistas, instituciones) ocupa un *lugar relativo o posición* y cuenta con una *trayectoria* dentro de un *sistema de relaciones* (en nuestro caso el Campo del Folklore) con sus *reglas de juego y valor* (saberes legitimados, competencia enciclopédica, competencia musical –del saber hacer y del saber sobre-, etc., desigualmente distribuidos), en un *espacio/tiempo* particular (en los años 1982-87 en Argentina). Desde ese lugar ejerce su *competencia social*, pensada esta como un *proceso de producción de opciones estratégicas* (tomas de posición) en el cual el *agente social* realiza una *gestión de la competencia* -es decir, que incluimos en nuestra concepción tanto el condicionamiento

31 Usamos la palabra lectura para todos estos elementos, incluyendo en ella la articulación también de la observación, la escucha, etc.

de la estructura como la posibilidad de optar entre alternativas del *agente social*- (Díaz, 2009, 2013).

Para los agentes sociales que forman parte de campos artísticos el ejercicio de la competencia social tiene como punto clave las producciones artísticas. En las músicas populares urbanas argentinas entre mediados de los '60 y fines de los '80 el principal formato de producción es el disco Long Play (LP) de vinilo, como lo demuestra Julián Delgado (2020). Aunque reconocer esto no implica desconocer la importancia de otros formatos y modalidades de producción y recepción -que forman parte de las condiciones de producción de estas músicas-. Si tomamos el disco LP como un tipo de *dispositivo de enunciación*, debemos considerarlo en su complejidad semiótica: canciones, música, sonido, letra, caja, tapa, contratapa, hojas internas (o booklet), imágenes, para-textos, etc. Y sobre todo debemos considerar su interdiscursividad, las relaciones con sus condiciones sociales de producción, “puesto que en esas relaciones radica la dimensión propiamente discursiva” (Díaz, 2013, p. 7).

Decisiones metodológicas

Recorte temporal: la transición

Como relata Daniel Mazzei (2011) en su artículo de revisión, durante los '80 y varios años después se habló de “transición democrática” para referirse al proceso de paso de la dictadura a la democracia, tanto en sectores de la política y la prensa como en las ciencias sociales. Sin embargo, no hay acuerdo respecto de sus límites, alcances y definiciones. El concepto fue usado en la propia época por intelectuales locales, de Latinoamérica y de España, acentuando las diferencias culturales entre el autoritarismo y la democracia. Se enfatizó el autoritarismo como algo propio de la cultura política argentina, por lo cual era necesario un proceso de democratización, entendido no solo como elección de las autoridades por medio del voto sino como todo un cambio cultural. Era necesaria la “democratización del sistema político y muy especialmente de la vida cotidiana” (p. 77). Según Mazzei se trató de una oposición dualista entre democracia y autoritarismo. El diagnóstico implicaba una recreación de la escena pública, valorando para ello especialmente a movimientos sociales y artísticos de las culturas populares (desde los movimientos de derechos humanos hasta el “rock nacional”).

A partir de estos planteos de Mazzei, es factible tomar el concepto de “transición democrática” en sus usos nativos y de época, y, por eso mismo, identificar el valor dado a las culturas populares en ese momento (entre ellas las musicales). Tomarlo de este modo nos permite considerar las tensiones de esos años y a la vez distanciarnos de concepciones de “transición” como paso de un estado a otro sin considerar sus particularidades. Y sobre todo, en línea con Marina Franco (2018), nos permite evitar la reproducción de una mirada de la democracia en términos normativos y como punto de llegada. Procuramos estudiar estos momentos históricos sin omitir sus contingencias, la incertidumbre propia de todos los procesos sociales mientras están aconteciendo, y descifrar en todo caso su inserción en procesos de más largo plazo.

Desde esta perspectiva y con esas salvedades, retomamos la periodización que propone Mazzei (2011) como herramienta operativa. Considerando la “transición democrática”, “transición a la democracia” o simplemente “transición” como una etapa

de discusión pública sobre la propia definición y alcances del proceso que se transitaba, en el cual ocupaba un lugar destacado la oposición entre autoritarismo y democracia, y que por eso mismo se caracteriza por un horizonte de expectativas no resumible a la elección de autoridades por medio del voto en 1983. Mazzei demarca las siguientes etapas: 1. “apertura política”, dada por el “colapso” posterior a la guerra de Malvinas³²; 2. “democratización” o salida electoral³³; 3. “consolidación”, que tiene al menos dos partes, una hasta 1987 donde la iniciativa estaba en gran medida concentrada en el gobierno y otra entre 1987 y 1990 con la serie de levantamientos militares (el último finalmente reprimido y aislado por sus camaradas bajo órdenes civiles)³⁴. Tomando esta periodización, el recorte temporal de este trabajo incluye las dos primeras etapas y una parte de la tercera.

Nuestro recorte inicia en el año 1982 con la vuelta de Mercedes Sosa y la Guerra de Malvinas, y cierra en 1987 luego de la situación crítica de Semana Santa y de la derrota electoral del oficialismo en septiembre, que evidenciaron un deterioro de la primavera alfonsinista³⁵. El comienzo está marcado por un acontecimiento interno del folklore y otro más amplio, transversal: 1982 -más que el comienzo del gobierno democrático en diciembre de 1983- es el inicio de una etapa de reordenamiento del campo del folklore y de las músicas populares en general. El cierre se asienta en eventos amplios de política nacional que tienen su correlato en nuestro campo de estudio: luego de 1987 el conjunto de artistas emergentes que estudiamos editaron discos con menor recurrencia. Si bien cada caso tuvo su propio ritmo de publicación, vistos en conjunto es notable: en el sexenio 1982-1987 se editaron 25 discos de los/las 8 artistas que

32 Mazzei descarta considerar antes el inicio, como lo hicieron otros autores (Lopez, 1994), ya que el proceso iniciado luego de la Guerra no es directamente vinculable a por ejemplo las aperturas iniciadas por Roberto Viola en 1981.

33 En algunos casos se habla de transición solo entre el fin de la guerra y la asunción de Alfonsín. Considerando como “consolidación” al proceso iniciado a partir de allí. Mazzei incluye la consolidación como parte de un proceso más largo.

34 La etapa de “consolidación” es la que más discusiones suscita (sobre todo al comparar casos distintos, como los de Chile, España, Brasil y Argentina). En este caso Mazzei considera la derrota del último levantamiento militar (que incluyó el ser reprimido y aislado por sus camaradas bajo órdenes civiles), como cierre de la transición (considerándolo un indicador más claro de la “consolidación” que el propio paso de la presidencia de un partido a otro en 1989). En otros casos se habla de “posdictadura” para referirse a una etapa marcada por las huellas del llamado “Proceso de Reorganización Nacional” o simplemente una etapa que está “después de”, de ese modo se evita la confusión respecto de la idea de “transición”.

35 El año 1987 como bisagra en el mandato de Alfonsín es relevado en variadas investigaciones (Adamovsky, 2020; Cardini, 2014; Compagnoni, 2020; Manzano, 2018; Mazzei, 2019; Rama, 2023; Rubenstein, 2011).

seleccionamos, mientras en el sexenio posterior 1988-1993 fueron sólo 13. En pocos casos siguieron editando todos los años y algunos tardaron casi una década en volver a publicar un disco. Por supuesto, como todo recorte, tiene un grado de arbitrariedad, pero los eventos que consideramos nos permiten delimitar el proceso de emergencia de este grupo de aristas en un arco temporal significativo para el campo del folklore y para la sociedad toda.

Selección de casos y organización de la tesis

La metodología de trabajo, en función de los objetivos, fue cualitativa: ya que nos propusimos hacer análisis en profundidad de producciones discográficas de artistas emergentes en relación a las disputas del campo del folklore entre 1982 y 1987. Esos análisis se hicieron con las herramientas socio-discursivas que describimos.

La elección del formato disco LP de vinilo como el tipo de dispositivo de enunciación a estudiar en esta investigación responde a una decisión metodológica: hicimos un recorte, que nos permite alcanzar nuestros objetivos, pero -más allá de reconocerlo como el principal formato de producción de la época- esto no implica una jerarquización o desconocimiento respecto de otros tipos de dispositivos de enunciación y sus múltiples mediaciones y procesos de recepción/reconocimiento.

Para cumplir el primer objetivo específico realizamos una revisión de bibliografía dedicada al folklore argentino y otras músicas populares locales del siglo XX, con el fin de dar cuenta de la estructuración del campo del folklore hacia comienzos de los años '80 y su vínculo con la idea de renovación. A partir de esto, decidimos hacer foco en un disco clave para explicar las condiciones sociales que permitieron la emergencia de artistas que se posicionaron como renovadores en el campo del folklore a partir de 1982: *Mercedes Sosa en Argentina*. Este trabajo lo concentramos en el capítulo 1, pero lo retomamos y ampliamos en los siguientes al tratar temas específicos.

Luego seleccionamos el corpus de discos de artistas emergentes a analizar, para lo cual construimos una serie de criterios:

1. Lo primero fue precisar el alcance de la idea de artistas emergentes: si bien en algunos casos tenían ya una trayectoria de más de una década e incluso tenían varios discos editados, se trata de artistas que se posicionaron en esta etapa como renovadores y lograron reconocimiento como tales en un marco de valoración positiva de lo

renovador³⁶. El caso de Antonio Tarragó Ros es el que más se diferencia del resto de artistas seleccionados: no solo había grabado varios LP sino que había sido reconocido ampliamente. Decidimos incluirlo en nuestro recorte de todos modos por las siguientes razones: logró construir un lugar diferenciado del de su padre lentamente pero con más contundencia a partir de 1982, formó parte de la Canción Nueva Correntina llevada adelante por artistas jóvenes (Pocho Roch, Mario Bofill, Los de Imaguaré, Teresa Parodi, etc.), trazó relaciones con la mayoría de las/os artistas seleccionados y se ajusta al resto de los criterios que tomamos. No seleccionamos discos de artistas “consagrados/as” y reconocidos/as como renovadores en etapas anteriores, más allá de que consideramos sus producciones como parte fundamental de las condiciones de producción de los álbumes a analizar³⁷.

2. En todos los casos son solistas, aunque hay dos discos que son compartidos. Uno es *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) y el otro es *Letra y Música* (1987) de Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros. En ambos casos se presentaron como solistas que compartían un álbum.

3. Más allá de sus lugares de nacimiento y su vinculación con músicas de regiones particulares, se trata de artistas que vivían en la ciudad capital o el conurbano bonaerense en esos años. Esto nos permite acotar el objeto de estudio y, a la vez, da cuenta de la centralidad que tenía Buenos Aires en esa etapa para las producciones discográficas en el folklore (al igual que en otras músicas populares).

A esos criterios generales a su vez le sumamos la intención de acercarnos a una paridad de género, sin perder alcance explicativo. Por lo cual, hasta momentos avanzados de la investigación considerábamos casos que finalmente decidimos no abordar en profundidad. La selección finalmente incluye 3 mujeres y 5 varones: Chany Suárez (4 discos), Teresa Parodi (4 y 1 compartido), Suna Rocha (2 y 1 compartido), Antonio Tarragó Ros (4 y 1 compartido), Julio Lacarra (3), Raúl Carnota (3 y 1 compartido), Jorge Marziali (2) y Jacinto Piedra (1). Son 25 discos en total.

36 La idea de renovación la discutimos con mayor profundidad en el capítulo 1, pero vale aclarar aquí que la pensamos situada en un momento particular del campo del folklore. En ese sentido, allí damos cuenta de cómo la tensión entre tradición y renovación invirtió su valoración en el campo a partir de 1982.

37 Además de Mercedes Sosa, sobre quien sí nos detenemos en detalle en el capítulo 1 por su posición y las posibilidades explicativas de su trabajo, son relevantes las figuras de César Isella, Cuchi Leguizamón, Chango Farías Gómez, el Cuarteto Zupay, entre otras.

A continuación detallamos en una tabla los discos de artistas emergentes del folklore seleccionados:

	Artista	Título del disco	Año	Sello	Disponible en ³⁸	Pistas
1	Chany Suárez	<i>No te rindas</i>	1982	RCA-Victor	Link 1	10
2	Chany Suárez	<i>mujer/MUJER</i>	1984	RCA-Victor	Link 2	10
3	Chany Suárez	<i>Horizontes</i>	1985	RCA-Victor	Link 3	9
4	Chany Suárez	<i>Con los pies en la tierra</i>	1986	RCA-Victor	Link 4	9
5	Teresa Parodi	<i>Canto a los hombres del pan duro</i>	1983	Rafael Cedeño	Link 5	12
6	Teresa Parodi	<i>El purajhei</i>	1985	Polygram	Link 6	11
7	Teresa Parodi	<i>Mba-é pa reicó, chamigo</i>	1986	Polygram	Link 7	11
8	Teresa Parodi	<i>Teresa</i>	1987	Polygram	Link 8	12
9	Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros	<i>Letra y Música</i>	1987	Polygram	Link 9	12
10	Suna Rocha y Raúl Carnota	<i>Suna Rocha/Raúl Carnota</i>	1983	Polygram	Link 10	12
11	Suna Rocha	<i>Suna Rocha</i>	1984	Polygram	Link 11	12
12	Suna Rocha	<i>Perfume de carnaval</i>	1985	Polygram	Link 12	11
13	Antonio Tarragó Ros	<i>Confluencia</i>	1982	Polygram	Link 13	12
14	Antonio Tarragó Ros	<i>La vida y la libertad</i>	1984	Polygram	Link 14	12
15	Antonio Tarragó Ros	<i>Sapukai !!</i>	1985	Polygram	Link 15	12
16	Antonio Tarragó Ros	<i>Como el agua clara</i>	1986	Confluencia	Link 16	11
17	Jacinto Piedra	<i>El incendio del poniente</i>	1984	CBS	Link 17	10
18	Raúl Carnota	<i>Memoria adentro</i>	1984	Polygram	Link 18	12
19	Raúl Carnota	<i>Esencia de mi pueblo</i>	1985	Polygram	Link 19	12
20	Raúl Carnota	<i>Entre la ciudad y el campo</i>	1987	Confluencia	Link 20	11
21	Julio Lacarra	<i>La canción de nuestros días</i>	1983	RCA-Victor	Link 21	10
22	Julio Lacarra	<i>Para darte vida</i>	1984	RCA-Victor	Link 22	11
23	Julio Lacarra	<i>Juntasueños</i>	1987	RCA-Victor	Link 23	10
24	Jorge Marziali	<i>Como un gran viento que sopla</i>	1984	CBS	Link 24	11
25	Jorge Marziali	<i>Cerca nuestro</i>	1986	Sonko	Link 25	12
Total de canciones						277

Si bien esa selección puede dar la impresión de una paridad verificable -al menos entre artistas solistas-, no es tan así. En primer lugar, los niveles de difusión de cada artista son dispares (y también la continuidad posterior en la producción de discos). En segundo lugar, siguen operando otros condicionantes: las mujeres son todas cantantes y sólo una compositora de la mayor parte de su repertorio, mientras que los varones son

38 En esos enlaces es posible acceder a la escucha de los discos, sin embargo, es importante recordar que se trata de formatos digitales, que inevitablemente presentan diferencias con la edición original en LP de vinilo. En algunos casos no hay versiones oficiales de las compañías discográficas ni de las/los artistas, por lo cual, tuvimos que cargar en www.youtube.com discos completos o algunas canciones faltantes.

todos compositores además de cantantes e instrumentistas. Por otro lado, los instrumentistas, arregladores y técnicos varones son abrumadoramente mayoría, y si consideramos los grupos en vez de a solistas también se verifica mayoría de varones -valen como ejemplo MPA (la única mujer es Verónica Condomí), Vitale-Baraj-González, Markama, Melipal, entre otros-. En tercer lugar, podríamos incluir en nuestra lista otros artistas como Víctor Heredia, Enrique Llopis, o incluso a León Gieco. Los tres casos aparecen recurrentemente al analizar los discos seleccionados y tendieron vínculos directos con el campo del folklore. Gieco, de todos modos, estaba más claramente ligado al ámbito del rock local. Pero tanto Llopis como Heredia, si bien abrevaron en distintas fuentes -quizás pueden pensarse cercanos a la vía abierta por la Nueva Canción Argentina de fines de los '60-, es posible considerarlos parte del grupo de artistas renovadores que seleccionamos. Además, ambos participaron como solistas en el festival de Cosquín en esos años, un dato claro de pertenencia al campo. Heredia, de todos modos, puede considerarse un renovador “consagrado” ya en los '70. También podríamos incluir a Juan Falú que editó su primer disco solista en 1986³⁹. Una artista mujer que nos quedó afuera porque no cumple uno de nuestros criterios es Liliana Herrero, que vivía en Rosario en ese entonces⁴⁰. También consideramos los casos de Ángela Irene y Marta Pirén, pero en el primer caso sólo editó un disco en 1982 y en el segundo trabajó sobre un repertorio ya establecido por otros intérpretes. Si bien cada caso aportaría matices atendibles, por lo cual, procuramos dar cuenta de ellos como parte de las condiciones de producción, consideramos que los casos seleccionados nos permitieron alcanzar suficientes resultados para responder a las preguntas de investigación.

Realizamos un primer acercamiento analítico artista por artista y disco por disco⁴¹. A medida que avanzamos con este proceso pudimos plantear preguntas, hipótesis y objetivos específicos, a través de los cuales decidimos agrupar los casos para construir explicaciones. En el comienzo de esta Introducción puntualizamos esos planteos, que luego desplegamos a lo largo de la tesis: en el capítulo 2 nos ocupamos de tres casos en los que la perspectiva de género nos posibilitó dar cuenta de algunas estrategias de

39 Editó *Con la guitarra que tengo* (1986) y *Luz de giro* (1987), ambos con una impronta principalmente instrumental y de virtuosismo en la guitarra, aunque hay algunas canciones cantadas.

40 De todos modos, si bien no la abordamos en profundidad sí damos cuenta de su caso en el capítulo 3 porque aporta a la comprensión general de los objetivos propuestos.

41 Parte de ese trabajo lo fuimos presentando en congresos y publicando en revistas académicas (Mariani, 2019b, 2019a, 2020, 2021, 2022c, 2022b, 2022a, 2024).

artistas mujeres que abordaron explícitamente las relaciones de género en sus producciones; en el capítulo 3 trabajamos sobre artistas que establecieron vínculos con culturas juveniles del momento, en particular el “rock nacional”, y nos detuvimos en dos casos; en el capítulo 4 abordamos tres casos que nos permitieron indagar continuidades y discontinuidades de la canción militante en el campo del folklore de estos años. Para poder responder a los objetivos nos fue necesario indagar algunos casos previos desde nuestra perspectiva, además de revisar bibliografía secundaria relacionada. Parte de ese trabajo decidimos presentarlo en la sección de Anexos, de modo que funcione como complemento sin sobrecargar la argumentación de los capítulos.

Para el análisis de los discos seleccionados rastreamos opciones estratégicas de inscripción, diferenciación y renovación con respecto a las vertientes históricas del folklore y a lo largo del propio período. A su vez en cada capítulo los objetivos específicos nos llevaron a atender representaciones de género, vinculaciones con culturas juveniles -en particular “rock nacional”- y continuidades y discontinuidades de la canción militante. Siguiendo a Verón (2004) buscamos marcas de operaciones de asignación de sentido en correspondencia con el sistema de relaciones del cual participaban estos dispositivos de enunciación. Prestamos especial atención al plano lingüístico (elección de lengua, género discursivo, temáticas, léxico, tópicos, retórica, convenciones de género, modos de representación de actores, espacios, tiempo, mundo natural, mundo social, etc.), al plano sonoro-musical (elección de género musical, elecciones dentro de vocabularios de género/s como ritmo, armonía, fraseología, expresividad, articulación, marcación, timbre, instrumentación, efectos de grabación, rasgos vocales, formas, etc.) y al plano visual (elecciones de fotos de los artistas, paisajes, obras plásticas, iconografía, el diseño de las portadas, libros u hojas internas, contratapas, ubicación de para-textos, jerarquización gráfica de títulos u otros, etc.). A su vez, reconstruimos aspectos fundamentales de la trayectoria de cada artista, recabamos datos sobre los álbumes y sus participantes, analizamos y trazamos vínculos entre los distintos aspectos.

Las fuentes primarias con las que trabajamos son los discos en toda su materialidad sonora, visual y lingüística. Para la reconstrucción de las trayectorias de las/os artistas, así como de aspectos relevantes de sus condiciones de producción, hicimos una revisión crítica de biografías publicadas, notas periodísticas, sitios web y

redes sociales oficiales, entrevistas publicadas, documentales, material audiovisual y páginas web que disponen de material de la época⁴². El contraste de estas fuentes con la bibliografía sobre músicas populares, procesos sociales, culturales y políticos de la etapa, nos permitió relevar vínculos entre la discografía y sus condiciones de producción.

42 En especial <http://discogs.com> y discos ofrecidos a la venta en <http://mercadolibre.com>, blogs como <http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com> o <http://revistafolklore.com.ar/> que contienen mucho material de archivo que nos resultó de utilidad, el archivo Prisma (<https://www.archivorta.com.ar/>), el archivo de revistas <https://ahira.com.ar/> y el material puesto a disposición por Archivo ARMUSA (<https://www.youtube.com/@archivoarmusa>), entre los más relevantes.

Capítulo 1:

Las condiciones de la renovación

Las condiciones de la renovación

El objetivo de este capítulo es explicar las condiciones sociales que permitieron la emergencia de artistas que se posicionaron como renovadores en el folklore de los '80. La hipótesis inicial -que surge de una primera revisión bibliográfica- es que a partir de 1982 la idea de renovación cambió su valoración en el campo del folklore y que el regreso de Mercedes Sosa del exilio fue central en ese cambio. Por lo cual, consideramos que caracterizar la posición de Sosa en el campo y las opciones estratégicas que tomó resulta relevante.

Trabajamos a partir de preguntas por la estructuración del campo del folklore y el lugar de la idea de renovación en él hasta el período dictatorial. Luego nos preguntamos por la especificidad de la transición y por el lugar de Mercedes Sosa y de las opciones estratégicas que tomó en su regreso al país. Para responder a esas preguntas recurrimos a bibliografía sobre la historia del folklore, sobre dictadura y transición, sobre músicas populares en los años 1982 y 1983 y a su vez recurrimos a discografía del folklore y en particular de Sosa.

La historización del campo del folklore junto a una reconstrucción de acontecimientos claves de la política nacional, de otros géneros musicales locales y de posicionamientos de agentes relevantes del campo, nos permite afirmar que: la inclusión de novedades en el repertorio de Sosa, tanto del rock local como de músicas latinoamericanas y referentes emergentes del folklore argentino, es una de las estrategias más destacadas de esta artista tucumana en esta etapa. Con esas opciones como núcleo de sus intervenciones logró, por un lado, posicionarse como articuladora de varias músicas populares argentinas, y por otro, legitimar, habilitar y visibilizar una diversidad de artistas locales, entre quienes se cuentan las/los artistas emergentes del folklore que estudiamos en los siguientes capítulos.

Presentamos los argumentos en el siguiente orden. En el primer apartado reconstruimos el lugar que ocupó la idea de renovación en el campo del folklore hasta la etapa dictatorial. En el segundo apartado caracterizamos los años 1982 y 1983, dando cuenta del vínculo entre la guerra de Malvinas, el posterior proceso electoral -con algunos de sus debates- y los cambios en el campo del folklore. Allí explicamos la relevancia de la vuelta de Mercedes Sosa y del disco editado a partir de los conciertos que brindó. En

el tercer apartado abordamos aquel disco, *En Argentina* (1982), y analizamos las opciones estratégicas claves del álbum para comprender la renovación en esta etapa.

Campo del folklore y renovación

La tensión tradición-innovación es constitutiva del campo del folklore. Diversas investigaciones dan cuenta de eso en momentos particulares de su historia. La vinculación con concepciones esencialistas de la identidad nacional y a su vez la relación simbiótica con las industrias culturales están en el centro de esa tensión. Como pone de manifiesto Claudio Díaz (2009) en su investigación, los mecanismos de legitimación propios del folklore tienen que ver tanto con el nivel de difusión o masividad⁴³ como con la “autenticidad” folklórica basada en el “respeto a las tradiciones”, la procedencia de nacimiento, las relaciones con figuras clave de etapas anteriores -del propio campo o de la historia nacional-, la vinculación con repertorios regionales -o regionalizados-.

Entre 1900 y 1930 la cultura de masas experimentó una gran expansión y modificó profundamente la vida en las grandes ciudades. Las radios, los discos, los cines, los teatros públicos, las revistas y folletines, tuvieron a las músicas populares como productos destacados (Chindemi & Vila, 2017; Garramuño, 2007; D. A. González, 2020). En Argentina, ya durante la década de 1920 se consolidaron las industrias discográficas, que no solo sustituyeron importaciones sino que generaron una ampliación del mercado interno de discos. Argentine Talking Machine Works (sello Odeon Nacional) y Victor Talking Machine (sello Victor), ambas “asociadas a conglomerados internacionales y vinculadas a otras actividades comerciales (aparatos reproductores, cine, radio)” (Cañardo, 2017, p. 15), fueron las empresas que concentraron el mercado local (y regional) por varios años.

En aquella etapa, tangos, estilos, paso dobles, gatos, zambas, polcas, rancheras, shimmys, foxtrot, estaban en el repertorio de los/as mismos artistas, desde solistas como Carlos Gardel o Rosita Quiroga hasta orquestas como la de Julio De Caro. Sin embargo, el tango concentraba la mayor atención y cantidad de grabaciones. Las empresas discográficas influyeron en esa selección, y lo hicieron en tándem con otras industrias

43 Díaz habla de “el veredicto de la torta negra” (cita de una entrevista a “Chango” Rodríguez), es decir, la venta de discos.

culturales como el teatro, las revistas, el cine y la radio⁴⁴. La movilidad social y el criollismo también fueron centrales en la consagración del tango como género musical “nacional”, así como la acción concreta de artistas y públicos (Chindemi & Vila, 2017).

El campo del folklore se conformó en diálogo y tensión con el tango, que ocupó un lugar hegemónico en las industrias culturales locales hasta mediados de siglo. Entre los intelectuales de la llamada “generación del centenario”, que motorizaron un particular nacionalismo criollista -enfrentado a la mezcla porteña, a la inmigración y a los afrodescendientes e indígenas-, se destacó Ricardo Rojas. Entre otras tareas, Rojas emprendió un proyecto que luego llegó a ser central en la separación del tango del resto de las músicas “criollas”. En 1921 auspició la presentación del santiagueño Andrés Chazarreta y su *Conjunto de Arte Nativo* en el Teatro Politeama de Buenos Aires. Esa presentación y la figura de Chazarreta serían con el tiempo reivindicadas como fundacionales para un nuevo género musical “nacional”: el “Folklore”. En un comienzo englobado dentro de un variado criollismo, Chazarreta comenzó su trayectoria profesional en la década de 1910 y durante los años ‘20 hizo su aparición en Buenos Aires. Luego se destacaron figuras como Atahualpa Yupanqui (en 1936 grabó su primera canción, *Caminito del indio*), Buenaventura Luna y La Tropicilla de Huachi Pampa (desde 1937 y luego con su programa *El fogón de los arrieros* en Radio El Mundo), Los Hermanos Ábalos (desde 1939, alzándose a la fama con su *Carnavalito quebradeño* en la película *La Guerra Gaucha* de 1942), entre otras figuras.

En esta etapa se construyó una *tradición selectiva* (Williams, 2000) que Claudio Díaz (2009) llama *paradigma clásico* del folklore. Para esa selección resultan centrales: la figura del gaucho, la vida rural y el origen provinciano⁴⁵, con énfasis en la región pampeana y en el noroeste (con eje en Santiago del Estero, Tucumán y Salta). Durante la década de 1930 resulta especialmente relevante el auge del nacionalismo católico y ya durante el peronismo es fundamental el énfasis en lo popular nacional, promocionado desde el estado.

44 Estas empresas participaron, según Marina Cañardo, de una “división internacional de los repertorios musicales” (2017: 16). El Tango fue consumido como música “exótica” -sin considerar las disputas locales-, primero en Francia y otros países de Europa y luego en Estados Unidos. Con sus modelos de negocios, estas empresas favorecieron la instalación del Tango como principal producto discográfico argentino, tanto para el mercado internacional como para el local. A su vez, las discográficas trajeron las músicas de sus países de origen, desde clásicas hasta jazz, ofreciéndolas como músicas “universales”.

45 En oposición al origen porteño o inmigrante, pero también afro e indígena en muchos casos.

Díaz (2009) relata cómo los referentes más destacados en la constitución del campo del folklore de las décadas de 1930 y 1940 -siguiendo el camino abierto por Chazarreta-, establecieron vínculos con referentes del nacionalismo -intelectuales, políticos, religiosos, musicólogos- y se sirvieron de sus discursos para desarrollar sus trayectorias artísticas⁴⁶. Poniendo en juego el origen provinciano junto a saberes sobre las distintas regiones, especialmente sus músicas, lograron desarrollar un trabajo profesional dentro de las industrias culturales⁴⁷. En esta etapa, además, resultó importante en varios de estos referentes el manejo de algunas habilidades técnicas propias de la música más legitimada: la “clásica” o “cultura”⁴⁸.

En fuentes visuales como el cine, las revistas, cancioneros, catálogos de las discográficas y -a partir de mediados de los ‘50- en las incipientes carátulas de discos del folklore puede relevarse: el uso de fotografías de retrato o de paisajes, dibujos -en distintos estilos-, en general con motivos campestres, criollos, tipografías en general sobrias, uso de vestimentas formales, textos explicativos de géneros musicales, junto con aspectos técnicos del formato y difusión de otras grabaciones en venta del mismo sello. Como afirman Fernández et al., la reiteración de ciertos motivos gráficos los “constituyen como propios de ciertos géneros musicales y conforman en sí especies de sistemas iconográficos de los géneros” (2008, p. 34)⁴⁹. En el folklore de estos años, se destacan las referencias al gaucho, lo rural, lo rústico, lo provinciano/regional en dibujos y fotografías de paisajes o personas no conocidas, y a la vez a la refinación, la técnica musical, la vestimenta formal citadina o de tipo gauchesca muy prolija en fotos

46 Sin dudas cada caso tiene sus particularidades y posicionamientos, pero coinciden en algunos puntos claves para la formación del *paradigma clásico* del que habla Díaz (2009).

47 Generando vínculos en ese ámbito, que desde comienzos del siglo XX estaba dominado por el tango y otras músicas “internacionales” (como el jazz, por ejemplo). Con el tiempo se formaron espacios propios: revistas, programas de radio, peñas, cine, luego festivales, programas de televisión, etc.

48 En línea con este tipo de estrategias puede pensarse la presentación con traje y corbata de grupos como los Hermanos Ábalos.

49 Según Fernández et al. “hasta fines de los ‘50 el envoltorio de los discos no fue un área metadiscusiva que construyera sistemas de motivos visuales que convocaran, refirieran o ilustraran el sistema de géneros musicales. Puro soporte que presuponía un sistema externo de referenciación estable y seguro” (2008, p. 33). Durante los ‘50 los primeros LP de vinilo venían con carátulas que solían contener bastante texto: nombres de canciones, géneros, autores, relatos sobre los artistas, difusión de los nuevos formatos de grabación y reproducción, así como publicidad de los sellos y sus catálogos. De todos modos, junto con las referencias en los textos pueden rastrearse algunos de los motivos que nombramos en discos como *Una voz y una guitarra* (1953) de Atahualpa Yupanqui -en sus distintas ediciones-, *Linda nuestra tierra* (1957) o *Bailando folklore con Los Hermanos Ábalos Volumen 3* (1960) de Los Hermanos Ábalos.

de los artistas y/o sus instrumentos⁵⁰. Esto coloca a los artistas en un lugar de “profesionales” y a la vez “auténticos” representantes del folklore. En esa etapa de formación del paradigma clásico del folklore, los artistas más reconocidos fueron muy mayoritariamente varones⁵¹, aunque lograron reconocimiento algunas mujeres, sobre todo cantantes⁵².

Hasta comienzos de los ‘50 el folklore ocupó un lugar minoritario en la circulación masiva de músicas populares en Argentina. El éxito del disco simple *El rancho e’ la Cambicha* (1950) de Antonio Tormo fue un punto de inflexión a partir del cual el género creció en masividad hasta su punto más alto a comienzos de los ‘60. A ese momento se lo conoce como *boom* del folklore. Se trata de la etapa de mayor popularidad y difusión del género. Entre las razones que explican este *boom*, podemos destacar: el proceso de migraciones internas de las décadas de 1930 a 1950; el fortalecimiento de los discursos nacionalistas; el apoyo estatal durante el peronismo -incluyendo la escolarización de las generaciones más jóvenes con el folklore como música y danza oficial-; la valoración de lo popular desde la militancia política -desde vertientes peronistas, pero también marxistas-; las posibilidades de apropiación que brindaban tanto las características musicales como de danza del género folklórico⁵³; la apuesta al folklore de parte de discográficas, radios y televisión en un contexto de expansión de las industrias culturales a nivel nacional y global (Chamosa, 2012; Díaz, 2009; Molinero, 2011). Estas mismas razones facilitaron el acercamiento de juventudes de las grandes ciudades del país al folklore, en un marco general de modernización cultural (Manzano, 2017). Según Valeria Manzano, “el gusto de los jóvenes por la

50 Algunos ejemplos en esa línea ya en el comienzo del *boom* -del que hablaremos más adelante- son *Canciones de Cerro y Luna volumen 3* (1958) de Los Fronterizos, *Chakai Manta* (1959) de Los Chalchaleros, por un lado, y *Folklore de Gala* (1958) de Horacio Guarany, *Misionerita* (1961) de Ramona Galarza, *En la noche* (1960) de Los Chalchaleros.

51 Andrés Chazarreta, Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna y La Tripilla de Huachi Pampa, Antonio Tormo, Hilario Cuadros, Carlos Montbrun Ocampo, Polo Giménez, Julio Argentino Jerez, Los Hermanos Abrodos, Los Hermanos Ábalos, Los Trovadores de Cuyo, Ernesto Montiel, Edgar Romero Maciel, Tránsito Cocomarola, Osvaldo Sosa Cordero, Samuel Aguayo, entre otros.

52 Entre ellas se destacan Margarita Palacios, Marta de los Ríos, Las Hermanas Berón, Hilda Rufino, el Dúo Vera-Molina, y un poco más tarde el dúo Leda y María. Todas cantantes, en muy pocos casos también incursionaron en la composición. Salvo sobre Leda y María, no hemos encontrado trabajos de investigación sobre estas artistas. Es sin dudas un área de vacancia.

53 Algunas de las canciones más difundidas son realmente sencillas de tocar y de bailar. Además, como afirma Oscar Chamosa (2012), conseguir unas guitarras criollas y un bombo era más sencillo que conseguir equipos e instrumentos eléctricos.

proyección folklórica puede explicar, al menos en parte, el auge que esa música disfrutó a comienzos de la década de 1960” (Manzano, 2010).

Durante los años ‘60 el *paradigma clásico* del folklore se vio sometido a disputas y ampliaciones en varios sentidos. Según Claudio Díaz (2009) se dio un proceso de *expansión y dignificación estética* en el cual las propuestas artísticas del campo del folklore disputaron y aumentaron la valoración de su capital cultural en el campo del poder y en el espacio social general. El proceso incluyó la incorporación de las clases medias urbanizadas además de valores y herramientas de otros campos artísticos.

Artistas como Ramona Galarza, Jorge Cafrune, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Cantores de Quilla Huasi, entre otros⁵⁴, contribuyeron a ese proceso de *expansión y dignificación estética*, pero según Díaz (2009, 2015) algunas propuestas artísticas pueden pensarse como constructoras de un *paradigma renovador* del folklore⁵⁵. En nuestro caso nos inclinamos por pensar que se trata de ampliaciones, disputas, tensiones, diálogo o incluso rupturas con el paradigma clásico, en tanto paradigma dominante del campo, pero es difícil dar cuenta de un único paradigma renovador. Durante el boom de los ‘60 aportaron a la idea de renovación una diversidad de expresiones con referentes como Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Gustavo Leguizamón, Los Huanca Hua, el llamado folklore de *proyección* con referentes como Eduardo Lagos o Manolo Juárez y las distintas líneas de *canción militante* dentro de este campo (Mamani, 2014, 2015, 2017; López, 2018; Guerrero, 2020; Molinero, 2011).

El Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC) es el que propuso con más claridad una idea de renovación. Díaz (2009) describe cómo en su manifiesto -de 1963- se construyó una genealogía de lo *renovador*, colocando como iniciadores a “Buenaventura Luna en lo literario y Atahualpa Yupanqui en lo literario y musical” (Manifiesto del Nuevo Cancionero). Allí se establecieron al menos dos vías para la renovación en el folklore según ese sector: aspectos literarios y aspectos musicales. En aquel manifiesto fundante expresaron posicionamientos contrarios a las músicas

54 En las carátulas de discos de estos artistas, si bien hay continuidad en los elementos antes relatados, se aprecian estrategias de publicidad que remarcan la calidad de sonido y la originalidad de los/as artistas. Muchos discos hacen referencia a la “Alta Fidelidad”, incluyen fotos de personas en escenas de escucha doméstica de discos, etc. Valen como ejemplos los discos *En alta fidelidad* (1959), *El hechizo de* (1962) y *Personalidad en folklore* (1963) de Los Fronterizos, *La novia del Paraná* (1961) y *La voz del litoral* (1964) de Ramona Galarza, *Alma Salteña* (1961) de Los Chalchaleros.

55 Si bien Díaz (2009, 2015) presenta lo renovador como un paradigma no lo desarrolla del mismo modo en que lo hizo con el paradigma clásico. Lo que sí hace es presentar al Movimiento del Nuevo Cancionero como generador de una crisis del paradigma clásico.

“extranjeras” y “comerciales”⁵⁶, pero también a “todo regionalismo cerrado” y a “convencionalismos y tabúes tradicionalistas”. A su vez, propusieron un cancionero popular unificado, de raíz folklórica pero que incluya al tango, en permanente transformación, con libertad creativa, temáticas de actualidad y vinculación con movimientos similares del continente. En su mayoría eran postulados inéditos para el folklore. De todas maneras el discurso del manifiesto -escrito por Armando Tejada Gómez y firmado por Mercedes Sosa y Oscar Matus entre otras/os- se seguía apoyando en una visión romántica de la identidad nacional (Díaz, 2009; García, 2009; García & Greco, 2013; García, Greco, & Bravo, 2014; Molinero, 2011; Molinero & Vila, 2016; Vila, 2014). Desde nuestro punto de vista, esto implica diferenciaciones y disputas a la vez que adscripciones a algunos aspectos del paradigma clásico.

Las diversas propuestas artísticas que pueden asociarse a lo *renovador* modificaron las reglas y las características del capital específico en juego en el campo del folklore. Pero en particular el sector ligado al MNC, entre fines de los ‘60 y mediados de los ‘70, llegó a ser central⁵⁷. Según Díaz (2009) en esa etapa los músicos se veían obligados “a tomar posición entre alternativas *renovadoras* o *conservadoras* en las propuestas estéticas, que se vinculaban con posiciones progresistas o reaccionarias en lo político” (p. 237)⁵⁸. Frente a esas alternativas, que funcionaron como condicionantes para todo el campo, cada artista tuvo que construir su posición particular⁵⁹. A su vez, tal como lo estudió Oscar Chamosa (2012), fueron objeto de disputas y discusiones no sólo por parte de quienes se identificaban claramente como tradicionalistas. Entre quienes mantuvieron posturas contrarias a varias de estas expresiones artísticas, unas por sus experimentaciones y otras por su mercantilización, estuvieron artistas como Atahualpa Yupanqui y Leda Valladares.

Aquellas condiciones de producción -para todas las músicas y en particular para el folklore- cambiaron profundamente desde la irrupción de la *Triple A* (Alianza Anticomunista Argentina) y con más intensidad durante el gobierno de facto iniciado en

56 Hablaremos más adelante de esto pero vale aclarar aquí que el foco de esas descalificaciones estaba puesto en la “nueva ola”, la llamada “música joven” inspirada en el rock’n’roll y el twist estadounidense primero y británico después.

57 Carlos Molinero (2011) habla de una década militante para el folklore entre 1966 y 1975. Retomaremos esto en el capítulo 4.

58 Las cursivas aparecen en el original.

59 Vale como aclaración que no se trata de una descripción de todas las prácticas artísticas, que fueron mucho más diversas, sino de un condicionamiento que surge por el peso específico en el campo del sector ligado al MNC en el marco más amplio de efervescencia política de comienzos de los ‘70.

1976. Muchos/as artistas del folklore ligados/as a la *canción militante* fueron perseguidos/as y censurados/as, y en muchos casos tuvieron que exiliarse y/o autocensurarse para sortear la persecución. Por ejemplo, Horacio Guarany se exilió en 1974 y volvió en 1978 sin poder actuar en las grandes ciudades, a Cesar Isella le prohibieron su disco *Juanito Laguna* en 1976 y recién volvió a grabar en 1982, Jorge Cafrune murió en 1978 siendo atropellado con su caballo en un incidente poco claro luego de cantar canciones prohibidas en el festival de Cosquín, Mercedes Sosa tuvo problemas para cantar, recibió amenazas y fue llevada presa junto a parte de su público en La Plata en 1978, por lo cual decidió irse del país a comienzos de 1979.

Desde 1976 hasta 1983 Argentina estuvo gobernada de facto por una Junta Militar que instaló en el país lo que hoy definimos como Terrorismo de Estado. Una definición que no era corriente durante la dictadura⁶⁰. Marina Franco (2018) da cuenta en sus investigaciones de la pregnancia de la narrativa que anudaba la naturalización de la violencia, las ideas de “enemigo interno” y “guerra contra la subversión”, “que excedió y precedió en tiempo y actores al régimen militar, [y] del complejo entramado entre indiferencia y convicción que logró tejer socialmente” (2018, p. 87). En ese entramado, la represión fue la principal fuente de legitimidad que construyó el régimen militar casi hasta el final de su gobierno de facto. Según Franco, la crisis económica y la debilidad política y social derivada de ella socavaron la legitimidad del régimen desde 1979 y 1980, y es a partir de allí que “el problema de los desaparecidos” se instaló como tema de discusión pública⁶¹. De todos modos, incluso hasta 1983 ese era un tema más en las críticas a los militares, y en todo caso se pedían “explicaciones” para poder “cerrar” el tema de cara a una futura normalización institucional. En ese marco la persecución, la censura y autocensura, en especial de quienes anudaban renovación y militancia política, modificó la estructura de posiciones del campo del folklore (Díaz, 2009; Molinero, 2011; Orquera, 2015; Patiño Mayer, 2016; Pujol, 2012; Vila, 1987).

En su estudio sobre jóvenes y dictadura, Laura Luciani (2017) afirma que:

Si los jóvenes habían entrado en la escena social y política argentina en la década previa al golpe de Estado de marzo de 1976, para la dictadura fue necesario admitir la existencia

60 Solo algunos organismos de derechos humanos caracterizaban de ese modo la política del llamado Proceso de Reorganización Nacional (PRN), y hacia 1983 algunos sectores políticos e intelectuales, pero su difusión más amplia es posterior, ya en democracia.

61 La información sobre muertes y desapariciones circulaba desde el inicio de la dictadura pero su construcción como problema público es de esta etapa (Franco, 2018).

del joven como un sujeto político que debía –según sus propios criterios– ser ‘desactivado’, y la necesidad de crear un sujeto nuevo, disciplinado y controlado (p. 15).

Desde los primeros trabajos sobre juventudes en dictadura (Vila, 1985) hasta los más recientes -como el de Luciani- aparece la imagen del “joven subversivo”, como etiqueta que ubica a las juventudes, y sus prácticas culturales, como blanco privilegiado de la represión dictatorial. El rock local en parte fue colocado en ese lugar, pero sobre todo allí se situaron los distintos espacios de militancia: las juventudes de organizaciones y agrupaciones políticas o partidarias, los sindicatos, los movimientos estudiantiles y también la vertiente militante del folklore (Manzano, 2017). A la par, el régimen impulsó:

[...] la imposición de una cultura occidental y cristiana (de divulgación de valores patriarcales, jerárquicos y autoritarios) a partir de la cual fue emprendida una defensa de las expresiones artísticas entendidas como las ‘Bellas Artes’, símbolo de distinción de un arte autónomo e independiente de la política (Schenquer, 2018, p. 913).

Díaz (2009) afirma que la dictadura modificó las reglas de funcionamiento del campo del folklore y la naturaleza del capital en juego, al igual que en otros campos de producción cultural. Las tensiones y conflictos que habían caracterizado al folklore en la etapa anterior “fueron desarticulados violentamente por la coerción externa” (p. 246). Durante esos años el silenciamiento del sector militante -de izquierda o peronista-, que resultaba ser fundamental en el ala renovadora de los ‘60 y ‘70, dio lugar a un fortalecimiento del paradigma clásico -incluyendo algunos casos de directas tomas de posición coincidentes con el régimen dictatorial-. Algunas de las políticas culturales productivas del régimen castrense fueron notoriamente coincidentes con el paradigma clásico del folklore y con los sectores más tradicionalistas del campo. Lucía Patiño Mayer (2016), en su estudio del festival de Cosquín en los ‘70, relevó en ese contexto temas que fueron impulsados por políticas específicas y campañas nacionales llevadas a cabo desde la Secretaría de Información Pública (SIP) y desde la Secretaría de Cultura (Rodríguez, 2022; Schenquer, 2018), entre ellos los Cursos para maestros de frontera. Por lo cual, no sólo la política represiva tuvo un efecto directo en el folklore sino

también las políticas productivas. Esa ruptura de las reglas de juego propias trajo un debilitamiento general del campo⁶².

El gobierno dictatorial, a pesar de proclamar un discurso nacionalista:

[...] aplicó una política liberal en lo económico y, por ende, dejó el aparato de difusión en manos de empresas privadas. Pero esas empresas, la mayoría multinacionales, tendían (y tienden) más bien a la imposición de los productos exitosos de los países centrales. De modo que la difusión de la música popular argentina en general, y la folklórica en particular, disminuyó mucho en esos años (Díaz, 2009, p. 252).

A su vez, los/as artistas del folklore que más difundieron estas empresas eran los/as que consideraban con mejores posibilidades de venta, seleccionados/as dentro de quienes no colisionaran con la política cultural de la dictadura. De ese modo se favoreció un proceso en el que crecieron otros espacios y géneros locales -rock, músicas tropicales, canción romántica- y de países centrales -rock, pop, disco- que concentraban la adhesión de las juventudes (Díaz, 2009). Hacia fines de los '70 y comienzos de los '80, había una percepción compartida tanto en la prensa especializada como en muchos/as artistas del folklore: la juventud -que, como afirma Valeria Manzano (2010), había sido clave en el boom de los '60- estaba alejada del género y ese era un problema central para el folklore.

En una revisión de la Revista Folklore⁶³ durante la dictadura puede relevarse esta situación con claridad. A modo de ejemplo, en el número 308, de septiembre de 1980, hay una nota dedicada especialmente a discutir -o directamente cuestionar- el aporte o no de los “músicos jóvenes” al folklore. Allí quedan planteados como problemas: la preferencia por músicas “importadas” entre la juventud, el marcado descenso de popularidad -masividad- del folklore y la división entre tradicionalistas y renovadores en el género -los primeros más legitimados y los segundos abiertamente cuestionados-. Ampliaremos este tema en el capítulo 3.

62 Siguiendo a Bourdieu, los artísticos son campos de fuerzas y la lucha por transformarlos los constituye. En este caso, la posición dominada del campo del folklore dentro del campo del poder dio lugar a una ruptura abrupta de las luchas propias, reduciendo su autonomía relativa y la vitalidad del campo.

63 Es posible acceder a todos los números de esa revista en el archivo digital Ahira: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>

Hasta aquí, en este apartado, dimos cuenta de la tensión -constitutiva del campo del folklore- entre tradición e innovación, vinculada a su vez a la tensión entre masividad y “autenticidad” folklórica. Vimos cómo en la etapa de mayor expansión del campo se agudizaron las discusiones al respecto: hubo diversas iniciativas que se presentaron -o pueden considerarse- como renovadoras y un sector, el MNC, incluso propuso una genealogía de lo renovador que hacia fines de los ‘60 llevó a una identificación entre tradicionalismo y posturas reaccionarias, por un lado, y renovación y posturas progresistas, por otro lado. Luego dimos cuenta de la desarticulación de las disputas propias del campo a partir de la coerción externa durante la dictadura. Un proceso que llevó a una reafirmación del paradigma clásico, que implicó el cuestionamiento de lo renovador, pero en un marco de debilitamiento general del folklore.

De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín

Emilio Crenzel afirma que “A inicios de 1982, la democracia no formaba parte del horizonte político en Argentina” (2015, p. 83), a pesar de varios puntos importantes de desgaste del régimen. Como ya dijimos, la crisis económica fue dando lugar a una progresiva debilidad política y social. Por un lado, las tensiones internas de la junta militar, que había desplazado primero al general Jorge Rafael Videla, luego al general Eduardo Viola (del ala más dispuesta al diálogo con los partidos políticos) y puesto como presidente al general Leopoldo Galtieri (del ala más dura e intransigente). Por otro lado, el lapidario informe de la Comisión Interamericana por los Derechos Humanos (CIDH) en marzo de 1980, el premio nobel de la paz otorgado a Adolfo Pérez Esquivel (referente central del movimiento por los derechos humanos) en octubre de ese año y los primeros reclamos de mediados de 1981 de la Multipartidaria (que agrupaba varios partidos políticos, incluyendo peronismo y radicalismo).

Estos temas, sumados a los reclamos sindicales, los problemas económicos, la inflación, eran tratados en los diarios de mayor tirada del año 1982, incluso antes del inicio de la guerra de Malvinas. Como afirma Elizabeth Jelín “también hay que recordar que las violaciones [de derechos humanos] (en especial los secuestros) habían ido declinando desde su pico más alto en 1976-1977, y el miedo se fue replegando” (2015,

p. 202), o por lo menos dejó espacio a algunas manifestaciones públicas antes restringidas.

Durante marzo del '82 los reclamos de distintos sectores fueron tomando más presencia en los medios masivos. La respuesta del gobierno dictatorial a la pérdida de legitimidad y apoyo⁶⁴ incluía la apertura de un proceso, sin fechas claras ni cercanas, para la reorganización de partidos políticos. Pero lo que no ponía en discusión era el modelo económico, que, sin embargo, era lo que generaba la mayor parte del malestar⁶⁵.

En ese escenario, la llegada de Mercedes Sosa a comienzos de 1982 -sobre la cual nos detendremos más adelante- se da todavía en un contexto adverso y sin claridad sobre el futuro cercano en el país. Situación agravada por la presencia de su nombre en las *listas negras*⁶⁶ elaboradas por funcionarios del gobierno de facto.

En medio de las negociaciones, mediadas por el Papa, en el conflicto del canal de Beagle⁶⁷ con el vecino país de Chile, hacia fines de marzo comenzaron las disputas diplomáticas por Malvinas con Gran Bretaña. El 2 de abril las tropas argentinas tomaron Puerto Stanley/Puerto Argentino, el 25 de abril entraron en combate y el 14 de junio los militares argentinos presentaron la rendición. Durante todo ese proceso hubo mediaciones de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), de Estados Unidos y del Papa. En el plano de la política internacional, Argentina recibió la adhesión de países de América Latina y del Movimiento de Países No Alineados, pero quedó aislada de las potencias occidentales. En el plano militar, el poderío y la organización británicos superaron el mucho más débil dispositivo militar argentino.

64 Franco (2018) releva modificaciones en las posiciones de actores que en un comienzo apoyaron o fueron parte del proyecto político. En particular son relevantes algunos medios de comunicación, sectores del poder judicial y de los partidos políticos.

65 La movilización sindical del 30 de marzo de 1982 es una muestra de eso.

66 Las *listas negras* eran elaboradas por el “Equipo Compatibilizador Interfuerzas, encargado de coordinar y centralizar la información proveniente de la Secretaría de Información Pública” (Massholder, 2016: 80). Mercedes Sosa no solo aparecía en ellas sino que estaba catalogada como *fórmula 4*. Este era el máximo nivel de relación con el marxismo y era definido en las listas del siguiente modo: “Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración” (Ministerio de Defensa, 2013: 5).

67 Cabe recordar que el conflicto, que comienza a mediados del siglo XIX, trata sobre la definición de la soberanía argentina o chilena sobre una serie de islas del Canal de Beagle, un espacio estratégico para la navegación entre océanos. En 1971 Argentina y Chile firmaron un Compromiso de Arbitraje con el gobierno británico como árbitro formal. En 1977 la resolución de este árbitro favorecía mayormente a Chile y el gobierno de facto argentino lo declaró nulo. En 1978 la dictadura argentina llevó la situación al borde de la guerra, interviniendo desde ese momento el Papa Juan Pablo II como mediador para evitarlo.

Esteban Buch y Camila Juárez (2019) dan cuenta en un artículo conjunto, por un lado, de la campaña oficial durante la guerra⁶⁸ que saturaba los medios de comunicación con una atmósfera de “supuesta armonía de la comunidad nacional” (2019, p. 6⁶⁹) y, por otro lado, de la propia cobertura periodística que ocupaba la totalidad del universo informativo “haciendo del lector una suerte de ‘prisionero’ de la guerra” (2019, p. 7). Sin embargo, argumentan, esa “doble presión” ejercida desde los medios no explica la dimensión transversal del apoyo que recibió la “recuperación” de las islas. A lo largo del artículo dan cuenta de cómo en esos poco más de dos meses se dio una “suspensión de los antagonismos políticos” (2019, p. 20) y también artísticos. A diferencia de otros momentos de la historia local, “Malvinas fue probablemente el único momento en que existió en la Argentina una ‘cultura de guerra’, definida por un proceso de totalización social basada en el consentimiento ante un conflicto bélico” (2019, p. 17).

Las músicas, en sus más diversas expresiones, “fueron un vector fundamental de la participación de diferentes actores sociales” (2019, p. 7). Buch y Juárez presentan gran cantidad de ejemplos al respecto, entre los cuales sobresale el Festival de la Solidaridad Latinoamericana (o Americana) del que participaron la mayoría de las figuras del rock argentino, que si bien plantearon una retórica pacifista fue a beneficio del “Fondo Patriótico” y por lo tanto de la guerra. Con sus matices, también organizaron conciertos similares “folkloristas, músicos clásicos, tangueros, cantantes de boleros o grupos de cumbia, figuras ilustres y artistas de segunda línea, [...] que los medios cubrieron generosamente para mostrar el apoyo del pueblo a la aventura militar” (2019, p. 16). Lo mismo sucedió con otras artes. En esas presentaciones compartieron escenario figuras muy distantes estética y políticamente, a la vez que expresaron públicamente su apoyo a la “recuperación” de las islas artistas que hasta hacía poco tiempo estaban expresamente prohibidos/as, enemistados/as con el régimen y hasta exiliados/as.

El clima triunfalista creado desde la junta militar y desde los medios, que no se correspondía con el curso real de los acontecimientos, si bien logró estos altos niveles de adhesión popular, terminaron funcionando con el peso contrario tras la desilusión de la derrota. Además, durante la guerra se aplicó un plan de ajuste económico que incluyó

68 Según los estudios de Laura Schenquer, especialmente en los años 1978, con el mundial de fútbol, y 1982, con la guerra de Malvinas, “el régimen efectivizó programas culturales dirigidos a alcanzar el acompañamiento de la población y hasta su movilización favorable al gobierno” (2018, p. 923).

69 La numeración corresponde a párrafos, no a páginas, ya que es una publicación online.

devaluación de la moneda y aumentos en productos y servicios básicos, complicando aún más la situación de vastos sectores de la sociedad. Luego de la rendición la sensación general fue de engaño y eso motivó una disposición anti-militar que atravesó todos los temas de discusión pública. Como afirma Juan Gandulfo:

La derrota militar de Malvinas, en junio de 1982, socavó aún más la legitimidad de un régimen castrense que venía sufriendo un fuerte desgaste previo. A partir de allí, el final del gobierno de facto parecía solo una cuestión de tiempo y el retorno de la democracia pasó a estar en el centro de la agenda (2015, p. 127).

Según Rosana Guber, la lectura posterior predominante -inmediata y sostenida en el tiempo- fue que la Guerra de Malvinas fue un intento irracional del régimen para recuperar la legitimidad perdida y que, más allá de la justa reivindicación de soberanía, se manipuló a la sociedad y a los soldados conscriptos, a quienes además se sometió a diversos maltratos propios del *modus operandi* represivo de los dictadores (Guber, 2020). La segunda lectura -destacada, más no predominante, y defendida principalmente por militares y participantes directos de la guerra-, sostenía que se trató de una “gesta heroica” y “destacaba los desempeños en combate y los sufrimientos en función de una causa cara a los argentinos, fundada en la soberanía sobre un territorio bajo dominación colonial” (2020, p. 21).

El clima general tras la rendición fue marcadamente anti-militar, ya que a la progresiva pérdida de legitimidad previa del régimen se le sumó la desilusión y la sensación de engaño por la derrota. Primó en esa inmediata posguerra “la figura del ciudadano inocente” y la “idea de ajenidad, que exime de responsabilidad a la sociedad civil” (Cisilino & Barrena, 2021, p. 4). En esa operación se pusieron sobre la mesa algunas cosas ciertas (la responsabilidad de los altos mandos militares) y se dejaron de lado otras (el apoyo explícito de gran parte de la sociedad civil a esa “gesta”). El modo en que se caracterizó a los soldados conscriptos fue parte de esa simplificación: eran víctimas, inocentes, ingenuos, del “interior” y jóvenes (“los chicos”, “de 18 años”). Ciudadanía inocente, conscriptos inocentes y luego desaparecidos inocentes fueron construcciones propias de este período entre el fin de la guerra, la victoria de Alfonsín

en las elecciones y el informe de la CONADEP⁷⁰ en 1984. Construcciones que ocultaban parte de la politicidad y la agencia de la sociedad civil.

En la asunción de la presidencia de facto el 1 de julio de 1982, luego de la derrota, el General Reynaldo Bignone puso énfasis en temas económicos, en el desempleo y en el llamado a elecciones con posible fecha a comienzos de 1984. En términos económicos el país estaba en una de las crisis más agudas, con una inflación del 200% anual, devaluaciones, desempleo, altos niveles de deuda externa pública -sumada a la deuda privada estatizada por decisión del banco central en noviembre de 1982-. La conflictividad tanto con la Multipartidaria como con los sindicatos y los movimientos de derechos humanos, fue en aumento durante esos meses⁷¹.

El 28 de febrero de 1983 Bignone fijó fecha de elecciones para octubre de ese mismo año. A su vez, reivindicó lo actuado por las Juntas Militares a través del *Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* en abril y la *Ley de pacificación nacional* en septiembre, conocida también como ley de *autoamnistía*. Hacia adentro de los partidos políticos como de los movimientos sociales y en los medios de comunicación se desarrolló un debate sobre estos documentos y sobre el tratamiento judicial del pasado, que lo tornó en un tema central. Los dos candidatos presidenciales mejor posicionados tuvieron posturas diferenciadas. Respecto de la ley de autoamnistía, por ejemplo, Raúl Alfonsín (Unión Cívica Radical, UCR) se opuso directamente mientras que Ítalo Lúder (Partido Justicialista, PJ) afirmó que una vez aprobada por el gobierno de facto era irreversible.

Marina Franco, analizando el origen y usos de la llamada *Teoría de los dos demonios*⁷², pone la lupa en discursos de Alfonsín poco antes de ser electo presidente y afirma que:

La referencia diabólica otorgaba un plus de sentido que permitía ubicar lo sucedido fuera del mundo de lo humano y de lo real imaginable [...] A la vez, la imagen también le permitía tomar distancia rotunda de aquello condenado y ubicarse en el

70 La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el presidente Raúl Alfonsín el 15 de diciembre de 1983, presentó en 1984 el informe final -luego editado en libro como *Nunca más*- que fue clave en los juicios de 1985.

71 Por ejemplo, fue especialmente importante el 16 de diciembre la *Marcha por la Democracia*.

72 Se habla de *Teoría de los dos demonios* para referirse a discursos que igualan las violencias ejercidas desde el estado por el gobierno militar y las ejercidas por organizaciones guerrilleras. En general, esta expresión es usada por quienes pretenden rebatir esos argumentos.

otro extremo, un extremo que no era político, sino eminentemente moral (2015, p. 31).

Esta diferenciación de las violencias de la *subversión* y de la *represión*, le permitió a Alfonsín posicionarse en un lugar de superación: el de la democracia, pensada no como lugar político sino como lugar moral. A su vez, el entonces candidato radical sostenía vínculos con organismos de derechos humanos⁷³ y afirmaba la búsqueda de los desaparecidos, en tanto víctimas, como un tema central en su agenda.

En una etapa donde las resoluciones de estos temas no estaban definidas ni eran previsibles, la candidatura de Alfonsín tuvo el mayor apoyo, dándolo ganador en las elecciones -inclusive Mercedes Sosa hizo público su apoyo al candidato radical-. Según Franco (2018) el fuerte clima anti-militar, las hábiles gestiones de los organismos de derechos humanos, la rigidez de la corporación castrense y la voluntad política de Alfonsín dieron lugar al proceso que llevó la opción minoritaria de juzgamiento de la represión que defendían los organismos a prevalecer luego en 1985 con el Juicio a las Juntas Militares.

En el año 1982, así como para el campo de la política, para las músicas populares de Argentina se puede observar un cambio notable en las condiciones de producción, con la guerra de Malvinas como desencadenante. Esto incluye al folklore pero es especialmente notable para el llamado “rock nacional”, que alcanzó una visibilidad inédita. Entre otras cuestiones la prohibición de música en inglés durante la guerra resultó clave (Pujol, 2012).

La vuelta de Mercedes Sosa, poco tiempo antes de que el gobierno liderado por Leopoldo Galtieri desate la guerra, tuvo un impacto simbólico importante para toda la sociedad y para el campo del folklore en ese año y en los siguientes. Tal como relatamos, en el momento en que Mercedes volvió a la Argentina, en febrero de 1982, en lo político tanto como en lo cultural apenas se vislumbraban algunos pasos hacia la recuperación de libertades perdidas y un debilitamiento de las persecuciones. El impacto de esa vuelta -en la que incorporó a su repertorio habitual a compositores/as e intérpretes jóvenes del folklore, el tango, el “rock nacional” y la nueva trova cubana- es muy importante en el momento, del mismo modo que otros acontecimientos como el premio nobel otorgado a Pérez Esquivel en 1980 o la formación de la Multipartidaria en

⁷³ Alfonsín era parte de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos desde su fundación (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, 2012)

1981, así como las protestas sindicales de marzo de 1982. Pero el acontecimiento de la guerra, con sus momentos de éxtasis y su consecuente frustración tras la derrota, al cambiar las condiciones generales del país modificó el funcionamiento de todas las músicas populares y resignificó los conciertos dados por Sosa en febrero. A partir de estos acontecimientos, la cantante tucumana se posicionó como referente central de las músicas populares de Argentina en el tránsito hacia la recuperación de la democracia.

Con el inminente final del gobierno de facto, comenzó a abrirse el paso a expresiones acalladas en los últimos años y a nuevas propuestas dentro del campo del folklore. El disco *Mercedes Sosa en Argentina*, que analizaremos en el próximo apartado, es partícipe de ese proceso de apertura y por lo tanto de la construcción de una nueva etapa: la de la “transición democrática”.

Además de Sosa, en 1982 volvieron a editar discos en Argentina: Horacio Guarany (*El mundo es un pañuelo*), Cesar Isella (*Padre Atahualpa y Resurrección de la alegría*), Los Trovadores (*Todavía cantamos*), Quinteto Tiempo (*De lejos vengo*, grabado en Paraguay), Cuarteto Zupay (*La armonía del Diablo*), Chango Farías Gomez con Mariam Farías Gómez y Manolo Juárez (*Contra Flor al resto*), Anacrusa (*Fuerza*), entre otros/as. Durante 1983 y 1984 se registraron aún más producciones de estos artistas del folklore antes silenciadas.

Por supuesto también se editaron discos de referentes tradicionalistas y nacionalistas⁷⁴. Durante la guerra, Argentino Luna compuso y grabó su canción *Décimas para un valiente*, dedicada al primer muerto en las islas, el capitán Pedro Giachino, en donde alababa la “recuperación”. Las Hermanitas Vera publicaron el LP *Homenaje a las Malvinas*, en donde incluyeron dos canciones sobre la temática. La que da nombre al disco, en donde reivindicaban la soberanía sin mención a la guerra, y el chamamé instrumental titulado *Para los malvinenses*. También fue muy difundido un álbum recopilatorio que editó la discográfica Microfón durante la guerra titulado *La hermanita perdida. Homenaje a las Malvinas Argentinas*, con grabaciones de Atahualpa Yupanqui,

74 Ciertamente se trata de gran diversidad de posiciones, pero unificamos aquí algunos ejemplos: José Larralde (*Un viento de aquel lao, Hablando en criollo*), Los Tucu Tucu (*Quedate en Mí..., Como un Vuelo de Paloma*), Los hermanos Cuestas (*Los 10 años de Los Hermanos Cuestas, Sonidos de mi tierra*), Chango Nieto (*Como el coyuyo, Sembrando coplas con Las voces de Orán*), Uña Ramos (*La magia de la quena*), Alfredo Ábalos (*La voz de la chacarera, Moneda que está en el alma*), Los Carabajal (1982), Argentino Luna (*Canto a la Patagonia*), Orlando Vera Cruz (*Verdades*), Atahualpa Yupanqui (*Las preguntitas*), Los Chalchaleros (*A Latinoamérica, Al amigo Ernesto Cabeza*), Los Cantores del Alba (*Corazón de oro*), Los nocheros de Anta (*A viva voz*).

Lolita Torres y Ariel Ramírez, y sus nombres en la portada. Otro caso es la canción *Cerrillano de Alta Mar* grabada por Los Cantores del Alba en *La suerte doy* (1982), donde se exalta a un soldado caído en Malvinas, sin hablar de causas o consecuencias de la guerra.

Sebastián Carassai (2022) da cuenta de que entre el 2 de abril y el 14 de junio, así como en las décadas anteriores, es en el folklore en donde se registraron más cantidad de canciones referidas a Malvinas. En un comienzo, como en el caso de Argentino Luna, en tono celebratorio de la iniciativa militar, y luego del comienzo de las hostilidades denostando al adversario inglés nombrándolos piratas, reivindicando el legado independentista (de San Martín al Gaucho Rivero), reivindicando a las tropas argentinas y afirmando la “recuperación” como irrenunciable. Después del 14 de junio, fueron más las alusiones a Malvinas en el “rock nacional”, aunque no dejó de tematizarse en el folklore, por supuesto con otro tono.

Los Chalchaleros grabaron entre junio y julio de 1982, al finalizar la guerra, *A Latinoamérica*⁷⁵. En el texto de contratapa, escrito por Leonor Arias Saravia, hacían referencia al apoyo recibido en la guerra, cantando en nombre de Argentina y hablando de una “Patria” demarcada por la geografía, la fe y la historia, alejados de un vocabulario asociado a la izquierda -Patria Grande, antiimperialismo, etc.- y sin críticas al gobierno dictatorial. Latinoamérica para este disco está representada por canciones de Perú, Ecuador, México, Panamá, Venezuela, Paraguay, Brasil y Argentina. *A los bosques yo me interno*, nombrado como carnavalito, no aclara su origen y se lo presenta como “motivo popular” aunque la autoría es del boliviano Alberto Lavadenz, quien hizo su carrera en Argentina. Además, hay una canción oriunda de Chile, *Gracias a la vida* de Violeta Parra, sin embargo, no se aclara “canción chilena” como en los demás casos. Esto puede relacionarse, por un lado, con no nombrar a Chile que no apoyó a Argentina en la guerra, y por otro lado, incluir a ese pueblo a través de una canción representativa y consagrada por una referente ineludible del folklore local -hasta para el grupo tradicionalista más reconocido-: Mercedes Sosa, que volvió a ocupar un lugar central en este campo.

En el inicio de la transición, con la vuelta de artistas exiliados/as, el progresivo levantamiento de la censura y la recuperación de espacios públicos, se volvieron a

75 En este disco grabaron Juan Carlos Saravia, Polo Román, Pancho Figueroa y por primera vez Facundo Saravia, reemplazando a Ernesto Cabeza tras su fallecimiento.

redefinir las reglas de juego del campo. En ese contexto, un conjunto de artistas que habían comenzado su trayectoria en los '70 -entre quienes se destacan nuestros casos seleccionados- empezaron a ocupar espacios. Díaz considera que se trata de una “formación emergente”⁷⁶ -retomando a Raymond Williams-. Si bien no se presentaron como un grupo homogéneo -o con un manifiesto como hiciera el Nuevo Cancionero- eran figuras nuevas cuyas producciones incorporaron innovaciones de distinto tipo -siendo esa una toma de posición clave-, entablaron relaciones directas entre ellos/as -incluso colaborando en sus discos- y con artistas que regresaron del exilio -que fueron renovadores en los '60 y '70-⁷⁷. Esta formulación nos permite presentar la categoría de *renovación*⁷⁸ en estos años a partir de las disputas propias del campo en un momento particular -y no como algo inherente a la obras en su inmanencia-.

Como afirmamos al comienzo de este texto, los pocos trabajos existentes sobre artistas de este conjunto (o “formación emergente”) que seleccionamos como casos de estudio resaltan sus innovaciones musicales como algo que los define. Sus principales aportes son análisis de esos aspectos musicales, y en algunos casos datos relevantes de la trayectoria de estos artistas y sus relaciones con el campo del folklore. El caso del libro de Díaz (2009) del que venimos hablando es el de mayor extensión y profundidad, aunque se centra solo en un caso de esta etapa: Teresa Parodi. Se trata de aportes que retomamos y que dejan en claro la vacancia de estudios de mayor profundidad que pongan en relación los análisis musicales con otros aspectos⁷⁹.

Entre la vuelta de Mercedes Sosa en febrero de 1982 y la asunción de Alfonsín en diciembre de 1983, con esta reconfiguración de la sociedad toda, y en particular el folklore, este conjunto de artistas emergentes lograron posicionarse y ser reconocidos como renovadores. La figura de Sosa fue central en ese proceso: la mayoría de estos/as artistas establecieron vínculos con ella y con las posiciones que ella adoptó a partir de

76 En otro párrafo, Díaz afirma que se trata de “una nueva generación de artistas que se convirtieron en el recambio de las propuestas renovadoras” (2009, p. 259). Esta afirmación es más discutible porque borronea las especificidades de esta “formación emergente” y la coloca sólo como una continuación de las renovaciones previas. Esperamos dar cuenta a lo largo de esta tesis de esas especificidades.

77 Si bien trabajamos en esta tesis con el concepto de campo de Bourdieu, procuramos considerar no sólo la competencia sino también la necesaria colaboración (Becker, 2008) y la co-construcción (Thomas, Becerra, & Bidinost, 2019).

78 Díaz también releva esta palabra en la prensa especializada de esta etapa, en particular el diario La Voz del Interior de Córdoba.

79 Tanto en la Introducción general como en los distintos capítulos retomamos esa bibliografía y sus aportes. Salvo el de Rodríguez Kees que surge de su tesis de maestría y el de Díaz que es parte de su tesis doctoral, los restantes son ponencias en congresos.

su vuelta al país. En los análisis en detalle de cada caso daremos cuenta de esto. Por esta razón, consideramos relevante detenernos en detalle en el disco que editó a partir de sus conciertos de regreso del exilio.

En este apartado presentamos la situación política general en la cual se dio la vuelta de Mercedes Sosa, el lugar de las músicas populares durante la guerra de Malvinas, el clima anti-dictatorial posterior a la derrota, la construcción de una sociedad civil inocente y ajena al engaño de los dictadores y la validación en elecciones de Alfonsín que propuso la democracia como lugar moral superador. A su vez, damos cuenta de la relevancia de Mercedes Sosa tanto para figuras establecidas como para el conjunto de artistas emergentes del folklore que abordaremos en los siguientes capítulos, y también para otras músicas populares locales como el “rock nacional”. El análisis en detalle del disco editado a partir de los conciertos de febrero de 1982 nos permitirá dimensionar el alcance de las opciones que tomó en ese momento.

Las opciones claves de *En Argentina* (1982).

Desde sus comienzos con el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), Mercedes Sosa fue ampliando su repertorio en concordancia con el ideario del manifiesto fundacional del movimiento. Primero incorporó canciones de autores/as no pertenecientes al movimiento de distintas líneas dentro del folklore, luego incorporó canciones de Uruguay, Chile, Perú, Cuba, etc., y también de la llamada Nueva Canción Argentina (NCA), en particular canciones de María Elena Walsh. En su LP *Serenata para la tierra de uno* (1979), Mercedes incorporó *Cio da terra* de Chico Buarque y Milton Nascimento -aunque fue retirada en la edición argentina-; en el LP *A quien doy* (1981) incorporó dos tangos -una deuda del ideario del manifiesto del MNC-, ambos del repertorio más clásico del género, y la canción que da nombre al disco, compuesta por un artista joven del folklore: Julio Lacarra. En ese álbum también grabó *Gente humilde* de Vinícius de Moraes, Garoto y Chico Buarque y *Sueño con serpientes* de Silvio Rodríguez -ambas retiradas de la edición argentina junto a *Fuego en Anymaná*⁸⁰.

En el año 1978 falleció su esposo y productor Francisco Mazzitelli, y también su guitarrista Santiago Bértiz. Durante ese año editó su disco *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, y a comienzos de 1979 *Serenata para la tierra de uno*, ambos con problemas para su difusión y venta en disquerías. Mercedes figuraba en las *listas negras* elaboradas por funcionarios de la dictadura, lo cual significaba para ella, entre otras cosas, problemas para trabajar. En enero y febrero de 1979 el empresario musical Daniel Grinbank, vinculado especialmente al rock local, organizó unos conciertos donde Mercedes compartiría espacio con el rockero Raúl Pochetto, pero finalmente se suspendieron por amenazas de bomba en el lugar. Ese fue el primer acercamiento importante con el ambiente del rock local. Frente a esta serie de situaciones Mercedes decidió irse de Argentina y asentarse en Francia primero y luego en España.

Su exilio se dio en un momento de alto reconocimiento no solo en Argentina sino en América Latina y Europa. En esos años trabajó girando por esas zonas, grabando

80 En 2011 la Fundación Mercedes Sosa editó un disco con canciones censuradas e inéditas de Mercedes desde 1969 hasta 1980. Entre las que figuran como censuradas están *Cio da terra*, *Sueño con serpientes*, *Gente humilde* y *Fuego en Anymaná*, entre otras. No se aclara cual fue el mecanismo de censura (si fue ejercida por algún ente del gobierno dictatorial, por la discográfica o una decisión de autocensura de la propia artista).

discos, dando conciertos y entrevistas, donde también denunciaba las situaciones vividas en Argentina.

Recién hacia fines de 1981 hizo un paso de pocos días por Buenos Aires, durante el que visitó a su familia y se encontró con músicos/as locales, entre ellos León Gieco, Víctor Heredia y Antonio Tarragó Ros⁸¹. A partir de ese viaje se comenzaron a gestar los conciertos de febrero de 1982 a partir de los cuales se editó el disco doble (Massholder, 2016, p. 82-85).

Como afirma Claudio Díaz, el hecho de que el título del disco anuncie que Mercedes Sosa cantó *en Argentina*, implica el exilio y el regreso, y por lo tanto un cambio en las condiciones de producción (2009, p. 250-257). Según relata Fabián Matus -hijo de Mercedes y parte de la organización de esos conciertos-, fue el empresario y productor del ámbito del rock local Daniel Grinbank quien estimuló la vuelta de Mercedes y realizó las gestiones iniciales (Massholder, 2016, p. 83-85). Matus advierte que fue este productor quien vio el cambio en las condiciones, en cuanto a la atenuación de la política represiva del gobierno respecto de la música popular.



Tapa del LP doble *En Argentina* (1982), de Mercedes Sosa (Phillips).

81 A Gieco lo conoció en esta etapa (a través de su hijo Fabian Matus), con Heredia mantenía una relación de larga data por compartir su filiación con el Partido Comunista argentino y a Ros lo conocía desde años antes a través de su padre (un referente central del chamamé).

La tapa del disco está compuesta, sobre un fondo marrón, por el nombre de la artista y del disco en la parte superior (en letra grande y en minúscula “mercedes sosa”, y en letra un poco más chica “en Argentina”), el lugar de grabación en la parte inferior (en letra chica “Grabado en vivo en el Teatro Opera de Buenos Aires”), el logo de Philips y en el centro, enmarcado y ocupando el mayor espacio, una ilustración de Jorge Nasser hecha especialmente para el disco. En ella se observa la cabeza de Mercedes con los ojos cerrados y su tradicional poncho aparece convertido en unos cerros. A la vez llama la atención que hay un círculo recortado a la altura del corazón y pegado arriba en el lugar del sol. A simple vista, se enuncia la relación de Mercedes con la tierra, el amor a su tierra y su corazón en un lugar iluminador.



Contratapa del LP doble *En Argentina* (1982), de Mercedes Sosa (Phillips).

Siguiendo con la gráfica del disco, la contratapa tiene a la izquierda el nombre del disco y la lista de temas con indicación de género musical, autores/as, invitados, duración, datos que ocupan un lugar importante en el enunciado. A la derecha, además de una foto de Mercedes en uno de los recitales, los nombres de los músicos y los instrumentos que cada uno ejecuta. José Luis Castiñeira de Dios, radicado en París

desde 1978, contaba con una década de trayectoria con su grupo Anacrusa donde confluían el folklore de proyección y el rock progresivo entre otras músicas. En el disco hizo los arreglos, la dirección musical y tocó principalmente el bajo y en algunos temas la guitarra (función que también cumplió en el anterior disco de Mercedes, *A quien doy* de 1981). Omar Espinoza, guitarrista uruguayo radicado en París al momento de empezar a tocar con Mercedes, de formación en el folklore uruguayo y argentino y en guitarra clásica, había participado en el grupo Anacrusa. Domingo Cura, santiagueño, el percusionista más renombrado del folklore, tocó con Mercedes desde las primeras colaboraciones con Ariel Ramírez en varios discos y conciertos, muy versátil por haber tocado también música tropical, tango, jazz, foxtrot, etc.

La nómina de artistas detalla también los músicos invitados. Más abajo se informa la fecha y el estudio a cargo de la grabación, *Del Cielito Records*, un estudio dedicado principalmente al pop-rock. Se enuncian luego técnicos, productores, asistentes, ilustradores y un agradecimiento a quienes “de una manera u otra hicieron posible la realización del espectáculo”. El interior del LP consiste en una selección de fotos de los conciertos, ensayos, la llegada de Mercedes a Argentina y reuniones. Allí pueden verse tanto los/as participantes del disco como otras figuras que actuaron en los conciertos (Rubén Rada, Chany Suárez, Daniel Homer, Julio Lacarra, David Lebón, entre otros). Se remarca de ese modo que el disco fue grabado en vivo y se recuerda el acontecimiento que significaron los 13 conciertos de febrero.

Más allá de los nombres de Violeta Parra y María Elena Walsh en tanto autoras de canciones del repertorio (que comentamos más adelante) y de María Martínez y Andrea Cherniavsky en tanto fotógrafas de los conciertos, Chany Suárez es la única artista mujer que participó de los conciertos y aparece nombrada (en las fotos del interior del LP). Sin embargo, su participación -junto a su esposo Daniel Homer- no quedó grabada en el álbum. Los músicos estables y los invitados fueron todos hombres. En el caso de los productores y técnicos se repite esto mismo, salvo por Olga Gatti como Asistente de producción. En este sentido, vemos que -al igual que en otros casos- las mujeres artistas siguen trabajando en un campo dominado por varones. Retomando a Liska (2021), los “modelos de afirmación personal” promovidos por las industrias culturales son los que dan lugar a trayectorias y posiciones como las de Mercedes Sosa en ese momento. Y más allá de la excepcionalidad de su figura, para posicionarse como artista central para las músicas populares de esa etapa recurrió a artistas varones validados como

instrumentistas y/o compositores de cada género musical. Se trata de opciones complejas en las que gestionó diversas competencias, tomando riesgos en algunos sentidos y manteniendo posturas conservadoras en otros, frente a las tensas circunstancias que describimos anteriormente.

Para pensar el disco de Mercedes en tanto dispositivo de enunciación a partir de su condición de conjunto de fonogramas, el trabajo de Lisa Di Cione (2013) nos es de suma utilidad por el andamiaje conceptual que proporciona. La autora afirma que

[...] el proceso de transformación de una ocurrencia sonora en fonograma suele involucrar una cadena de mediaciones y manipulaciones con diferentes grados de complejidad. La huella resultante es la materialización de toda esa dimensión procesual que se actualiza en cada evento fonográfico (Di Cione, 2013: 382).

Luego, recupera el concepto de *high fidelity music* de Thomas Turino, quien “utiliza este nombre para definir aquellas grabaciones en las cuales la música grabada hace referencia a situaciones de ejecución cara a cara. En estas grabaciones el énfasis de la producción estaría puesto en la representación de la ejecución en vivo” (Di Cione, 2013: 383). Más adelante, profundiza los conceptos de fonogramas *presentacionales* y fonogramas *representacionales*, según sean más cercanos a una concepción documental del sonido grabado -los primeros- y a una representación que incluye procedimientos que buscan modificar las ocurrencias sonoras inmediatas -los segundos- (Di Cione, 2013, p. 384). En nuestro caso de estudio, tenemos un dispositivo de enunciación construido a partir de la grabación de los trece conciertos de Mercedes, pero que incluye procedimientos técnicos y estéticos que modifican ese material. Por lo cual, se trata de fonogramas *representacionales*. Nos resulta importante resaltarlos en este caso por ser un disco grabado *en vivo*.

Remarcamos algunos puntos que ilustran ese argumento. Los aplausos y la participación del público de los conciertos están editados: en la mayor parte de las canciones se escuchan brevemente al comienzo, al final y/o siguiendo el compás en algunos fragmentos. Pero interesan a los fines de este trabajo apariciones en medio de las canciones con una intencionalidad discursiva: más allá de que así haya ocurrido en los conciertos, al estar editado, lo que se incluye o no tiene un carácter discursivo. Por ejemplo, los aplausos en determinados fragmentos como: “y el canto de ustedes que es

el mismo canto, y el canto de todos que es mi propio canto” de *Gracias a la vida* remarcando el lugar de Mercedes como la voz de –al menos– ese público (más adelante se la identificará como “La voz de Latinoamérica”); “a vivir una cultura diferente”, en *Solo le pido a Dios* en clara referencia al exilio; “libera a los oprimidos” hacia el final de *Volver a los diecisiete*, en el contexto de reclamos por los desaparecidos y presos políticos; “besa a mi chile, cobre y mineral” de *Canción con todos*, en medio del conflicto del canal de Beagle y la disputa por la Guerra de Malvinas.

Los instrumentos que usan en las distintas canciones son guitarra clásica, bajo y percusión (bombo legüero, congas, bongó, timbaletas, varios tipos de shakers), y en los temas con invitados se suma piano, acordeón, bandoneón, guitarra acústica y/o charango⁸². Esto le da una unidad tímbrica al disco, a la vez que matices. Las canciones en las que hay invitados son seis. Solo en *Los mareados* y en *Cuando ya me empieza a quedar solo* el arreglo está apoyado casi exclusivamente en el instrumento del invitado (Mederos y García respectivamente), mientras en las restantes canciones se suman como solistas al grupo estable.

Fuera de las partes cantadas o recitadas por Mercedes, las intervenciones habladas incluyen agradecimientos, la breve presentación de algunos temas y autores y la referencia a lugares por sus músicas. Entre los temas y autores aludidos están Yupanqui, Arnedo Gallo y Rodríguez Villar, asociados al folklore más tradicional. En cuanto a la referencia a lugares hace mención de Santiago del Estero en la chacarera *La Flor Azul* y de Uruguay en la milonga *Los Hermanos*. En esta última referencia asocia la milonga tanto al folklore argentino como al uruguayo, constituyendo una estrategia que puede interpelar, por ejemplo, a quienes se identifican como uruguayos/as y/o a quienes valoran la unidad latinoamericana. A su vez, hay una evocación de su propia trayectoria -vivió un tiempo en Uruguay antes de su éxito en Cosquín-.

Cada canción seleccionada merece algunos comentarios en cuanto a autores, géneros, temáticas, particularidades de las versiones, de modo tal de ampliar la comprensión de los sentidos discursivos de la elección de este repertorio y su abordaje. No las presentamos en el orden del disco sino que las reordenamos en función de los argumentos planteados.

82 En los últimos discos de estudio Mercedes había contado con grupos instrumentales más grandes pero en las presentaciones en vivo de esos años circulaba con formaciones más chicas como esta o inclusive solo con un guitarrista (Santiago Bertíz, Nicolás Brizuela, Omar Espinosa).

En principio observamos dos canciones del folklore más tradicional, a su vez representando dos subgéneros y dos provincias del noroeste (Tucumán y Santiago del Estero):

1. La zamba *Al Jardín de la República* de Virgilio Carmona: compositor tradicional, rosarino de nacimiento pero asentado e identificado con Tucumán, provincia natal de Mercedes, lugar al que hace referencia el título de la canción. La letra exalta los “bailes que hacen allí” y a las mujeres tucumanas, dando detalles de la danza y de la fiesta. Todo esto se presenta en otro lugar ya que el/la protagonista trae esta zamba “desde el norte” y relata sus “ansias locas de estar allí”. Se trata de una de las estrategias típicas del folklore más tradicional. En el caso de Mercedes funciona como un posicionamiento auto biográfico: una tucumana que lleva a la ciudad capital esta música. Mercedes grabó en 1968 una versión con arreglo de Tito Francia y Ariel Ramírez en su LP *Con sabor a Mercedes Sosa*, que se diferencia de otros discos propios en esa etapa por contener un repertorio marcadamente tradicionalista. Aquella versión con mucha presencia de guitarras al modo cuyano y en un *tempo* más lento⁸³ queda con bastante menos énfasis en lo “alegre” y en la “farra” que esta versión de 1982. En este sentido resaltamos la percusión de Cura con varios bombos y timbaletas y la guitarra de Espinoza usando adornos con síncopas y subdivisiones rítmicas de semicorcheas y hasta fusas en conjunción con los gritos y voces de anuncio de secciones de Sosa y Cura.

2. La chacarera *La flor azul* de Mario Arnedo Gallo y Antonio Rodríguez Villar: santiagueño radicado en Hurlingham el primero y bonaerense el segundo. La grabó también el año anterior para el disco *A quien doy*, en un arreglo de Castiñeira con una instrumentación tradicional que incluye guitarra, bombo, piano, acordeón, violín, y agrega una marimba. En la versión de este disco el arreglo toma elementos de aquel arreglo, con la armonía enriquecida en las estrofas y la guitarra como voz principal de las partes instrumentales. Además, antes de la segunda vuelta se incluye un solo de percusión, dando lugar al lucimiento de Domingo Cura.

Luego, siguiendo la línea tradicionalista, otro subgénero asociado a la región pampeana y también a Uruguay:

83 95 BPM (Beats Per Minutes, es decir, pulsos por minuto) frente a 110 BPM respectivamente (pulsos en negra, considerando el compás como $\frac{3}{4}$).

3. La milonga *Los hermanos* de Atahualpa Yupanqui: figura central del folklore y considerado precursor de la *canción militante* en este ámbito⁸⁴. Sosa grabó esta canción en tres oportunidades anteriores: en *Hasta la victoria* (1972), en *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977) y en *Gravado ao vivo no Brasil* (1980). Como en esas versiones, Mercedes cambió el final de la letra: en vez de “una *novia*” dice “una *hermana* muy hermosa, que se llama libertad”⁸⁵. Yupanqui, y en particular esta milonga, ocupan un lugar destacado en su repertorio.

Luego hay una serie de canciones relacionadas a referentes de la expansión y dignificación estética del folklore, con subgéneros también asociados al noroeste (agregando a Salta y Jujuy) y hasta a Bolivia:

4. La zamba *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez y Félix Luna: el primero, santafesino, figura central del boom de los sesenta, compositor y pianista que incursionó tanto en formas tradicionales como en recopilaciones y búsquedas estéticas más arriesgadas. El segundo, riojano, historiador y poeta, vinculado al radicalismo. Con esta canción y el disco *Mujeres Argentinas* Mercedes alcanzó el máximo de popularidad en 1969. La presencia de Ramírez en estos conciertos, con su posición y trayectoria de alto reconocimiento, es legitimadora de la propuesta de Mercedes en esta etapa, así como lo fue en los sesenta. Esta vez implica también un apoyo en este regreso del exilio de parte de un artista reconocido y no cuestionado en los últimos años. Además de recortar la introducción, la versión de este disco es notablemente más lenta que la de 1969⁸⁶ y los comienzos de las estrofas y finales de estribillos tienen más espacio de piano y voz, solos y con rallentandos⁸⁷.

5. La cueca *La arenosa* de Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla: salteños, relacionados al grupo La Carpa, tanto en lo literario como en lo musical incorporaron

84 Ampliaremos esto en el capítulo 4.

85 Esta intervención tiene algunos aspectos que consideramos relevantes: implica una apropiación por parte de Mercedes hacia el final de la canción -que a su vez no modificó el género hasta ese momento-, coloca la hermandad en femenino cuando en el resto de la canción eran “hermanos” y a su vez evita decir que tiene “una novia”, algo que puede leerse como apego a la heteronormatividad.

86 En la de 1969 el *tempo* está alrededor de 70 BPM y en la versión de 1982 oscila alrededor de los 60 BPM.

87 Esto puede ponerse en relación con las afirmaciones de Leonardo Waisman (2018) que opone una etapa primaria de Mercedes en los sesenta y comienzos de los setenta, cantando desde un modelo de interpretación “clásico”, frente a una modificación durante el exilio y a comienzos de los ochenta hacia un modelo “artístico” de interpretación. Si bien el trabajo de Waisman, como el propio autor lo sugiere, tiene algunas limitaciones metodológicas en cuanto a las diferentes calidades de grabación utilizadas, es un aporte que arroja algunas líneas sólidas sobre el modo de cantar de Mercedes.

búsquedas estéticas innovadoras y a la vez afincadas en su provincia. En su trayectoria Mercedes grabó varias canciones de esta dupla, entre ellas esta cueca en 1972. La versión de este disco es más rápida que aquella y presenta algunos cambios armónicos⁸⁸.

6. La selección de carnavalitos *Polleritas*, que incluye fragmentos de *Pollerita colorada* del salteño Julio Espinosa –popularizada por Los Fronterizos–, de *Carnavalito del duende* de Leguizamón y Castilla, y de *Pollerita* del cantautor boliviano Raúl Shaw Moreno (quien a su vez estaba relacionado con el mundo del bolero). Esta misma selección fue grabada en *A quien doy* (1981), con arreglo de Castiñeira, en una versión muy similar a la de este disco.

Relevamos otro grupo de canciones relacionadas con el MNC, que incorpora tanto subgéneros del noroeste como del litoral:

7. El rasguido doble *El cosechero* de Ramón Ayala: misionero, principal referente del folklore de su provincia y perteneciente al MNC. La particularidad de esta versión con respecto a las anteriores de Mercedes es la participación en el acordeón de Raúl Barboza, instrumentista virtuoso y referente indiscutido del folklore litoraleño.

8. *Fuego en Anymaná* y *Canción con todos* de Armando Tejada Gómez y César Isella: mendocino el primero y salteño el segundo, figuras centrales del MNC. Ambas canciones incluyen fragmentos en dos subgéneros del folklore (carnavalito y baguala, y milonga o rasguido doble⁸⁹ y galopa). Son canciones centrales en el repertorio de Mercedes, en especial *Canción con todos*, un manifiesto latinoamericanista, que le sirvió de cierre en muchos de sus conciertos, al igual que en este disco.

Luego hay una canción de un referente joven del folklore, el único de los artistas emergentes del campo que incluyó en este momento -a pesar de que Chany Suárez y Julio Lacarra participaron de los conciertos-:

9. *María va* de Antonio Tarragó Ros, correntino, hijo de una de las figuras más importantes del chamamé que estaba creciendo en su carrera solista tras el fallecimiento de aquel en 1978. Participó como invitado tocando el acordeón y cantando en esta canción. Se trata de un chamamé canción, por su acento en la melodía y la letra más que en el baile, un modo característico de abordar el chamamé de artistas emergentes en

88 La versión de 1972 tiene un *tempo* de 110 BPM, mientras que en la de 1982 es de aproximadamente 117 BPM.

89 En esta versión la primera sección está arreglada como una milonga. La versión de 1972 de César Isella puede escucharse como un rasguido doble, aunque no es un arreglo tradicional. En el disco no se indica el género y en la partitura de la editorial Lagos tampoco.

estos años. La letra, según relató en varias oportunidades el autor, está inspirada en la película *La hora de María y el pájaro de oro* (1975) de Rodolfo Kuhn con texto de Eduardo Gudiño Kieffer. Sin embargo, la canción solo toma el nombre de la protagonista, el ámbito rural correntino y figuras míticas de la región (el pombero). No aparecen las tensiones de clase y se evita aludir directamente a la violación que sufre la protagonista en el filme (la canción habla de “temor pombero” y luego dice “quiso la siesta ponerle un niño a su soledad”)⁹⁰. Sin dudas la canción -en gran parte gracias a Mercedes- logró mucha mayor difusión que la película y la recepción mayoritaria no se percató de ese trasfondo (incluida Sosa).

Luego reconocemos algunas canciones que amplían en distintos sentidos los territorios geográficos y culturales, siguiendo los postulados del manifiesto del MNC. Por un lado, están las canciones de Chile y Cuba, por otro, del tango y, finalmente, de la NCA. Entre este grupo de canciones están las únicas compuestas por mujeres del disco, pertenecientes a dos de las cantautoras sudamericanas más reconocidas de los largos ‘60:

10. *Gracias a la vida*⁹¹ y *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra, chilena de reconocida trayectoria internacional y referente de la canción latinoamericana. Según Juan Pablo González (2013) se trata de la artista que hizo que se pronunciara en femenino el término cantautor(a). Mercedes había dedicado un disco a Violeta más de una década atrás, y estas dos canciones fueron las que siguió interpretando mas recurrentemente (junto con *La carta*⁹²)⁹³.

11. La guajira *Drume negrita* de Eliseo Grenet, es un clásico popular cubano que Mercedes ya había grabado en 1976 en una versión muy cercana a versiones de Bola de

90 En un relato actual (2020) de Ros sobre la canción, para referirse a la violación dice que María “es poseída” por el dueño de la estancia. Algo que da cuenta -incluso cuarenta años después- de una profunda naturalización de la violencia de la dominación masculina que este autor manifiesta (como ejemplo de al menos un sector social). Relato disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=IjIKX6iOfAk>

91 En la grabación de 1971 incluye toda la letra pero en esta versión deja afuera la segunda estrofa, al igual que en otros conciertos y grabaciones de la época y posteriores.

92 Que según relata Fabián Matus (Massholder, 2016, p. 85) fue una de las que explícitamente censuró la policía para esos conciertos.

93 Sus versiones, entre otros aspectos, modificaron el ritmo constante de sirilla en 3/8 por una más común convivencia de 3/4 y 6/8, regularizó los fraseos y acentuó las diferencias entre estrofa-estribillo: de este modo la acercó a la canción melódica. Por la circulación de Sosa y sus grabaciones pasaron a ser versiones modélicas (Guerra Rojas, 2012; Rodríguez Aedo, 2018).

Nieve⁹⁴, salvo porque en la versión de ella el pulso es regular en toda la canción⁹⁵. En esta nueva versión el comienzo es más lento e irregular, y luego pasa a regularizarse hasta el final. La instrumentación es lo que cambia más notablemente: del piano, guitarra, contrabajo, bongó y voz de la versión de 1976, pasa a guitarra, bajo, bongó, semillas y voz.

12. Incorpora el tradicional tango *Los mareados*, con música de Juan Carlos Cobián y letra de Enrique Cadícamo, que ya había grabado en 1981 por primera vez, en un arreglo del bandoneonista Juan José Mosalini. En esta versión es Rodolfo Mederos quien lleva adelante la parte instrumental con su bandoneón, con un refuerzo de bajo y percusión hacia el final. Mederos por esa época era reconocido por trabajar el tango con elementos del jazz, pop-rock e inclusive músicas académicas, pero además había colaborado con Oscar Matus -fundador del MNC- en su disco *Matuseando* (1967). El arreglo del bandoneón es bien distinto y de carácter improvisatorio, pero en ambos casos está en función de la interpretación vocal y con un *tempo* fluctuante.

13. *Como la cigarra* de María Elena Walsh, una cantautora que trabajó el folklore, la canción infantil, el humor, la poesía, etc. De Walsh, Mercedes ya había grabado tres zambas –*Campana de palo* en 1972 y *Las estatuas* en 1976, y más tarde *La paciencia pobrecita*–, las canciones *Serenata para la tierra de uno* y *Como la cigarra* en 1979 (ambas con acentuación 3-3-2, típica de la milonga), y la canción –bossa nova– *Mis ganas* en 1981. Su versión de *Como la cigarra* había sido censurada, por lo que esta grabación resulta la primera difusión a nivel masivo en Argentina. Es en gran medida gracias a las interpretaciones de Mercedes (y la de este disco en particular) que esta canción se resignificó: los tantas veces “me mataron”, “me borraron”, “desaparecí”, los “seguí cantando”, “igual que sobreviviente que vuelve de la guerra”, se impregnan de un sentido auto biográfico asignado a Sosa y, sobre todo, de un sentido colectivo asignado al país frente al gobierno dictatorial. Sergio Pujol afirma que esta canción se convirtió “en poco menos que un himno de la recuperación democrática, sobre todo a partir de las interpretaciones de Mercedes Sosa, Susana Rinaldi y Robreto Goyeneche” (2012, p. 182).

La canción de Piero funciona ampliando aún más la línea de la NCA, en términos estéticos y generacionales:

94 De hecho en el disco le adjudica la autoría. En ediciones posteriores se corrigió ese error.

95 La versión de 1976 puede también vincularse con la reciente versión que Caetano Veloso había grabado el año anterior como *Drume Negrinha* en su disco *Qualquer coisa* (1975).

14. *Soy pan, soy paz, soy más* de Piero⁹⁶ es la pieza que abre el disco, y funciona como una autoafirmación y presentación de Mercedes como “pan, paz y más”. Piero comenzó cantando pop en los sesenta (dentro de la *nueva ola*), luego cambió el contenido de sus letras incorporando temáticas sociales y políticas, y de sus músicas acercándose a la NCA y al “rock nacional”, pero interpretando también repertorio del folklore y el tango. Esta canción, editada por él en 1981 a la vuelta de su exilio (desde 1976), toma la rítmica en 3/4 y 6/8 propia de varios subgéneros del folklore argentino y latinoamericano, de un modo estilizado, claramente asociado a ellos pero no identificable con uno en particular. La letra de la canción está en la línea de toda la nueva producción de Piero de esta etapa que enfatiza la “buena onda”, el amor, la ternura, el “calor humano” y propone un alejamiento de la violencia. Sin dejar de lado estos enunciados presentes en la canción, la versión de Mercedes, situada en estos conciertos y en este disco, aporta otras lecturas posibles. “Hay que sacarlo todo afuera [...] nadie quiere que adentro algo se muera [...] para que adentro nazcan cosas nuevas” puede leerse en términos de un individuo y su historia personal pero también como un deseo de verdad y justicia frente a los crímenes cometidos por el gobierno militar. De todos modos, es importante resaltar que en términos de estrategias de visibilización de problemáticas sociales y políticas, esta canción se aleja del “para el pueblo lo que es del pueblo” de Piero, o del “cuando tenga la tierra” que cantara Mercedes.

Luego hay dos canciones de la Nueva Trova Cubana (NTC), que modifican una vez más los límites del repertorio en lo geográfico, estético y generacional, remarcando también la posición política militante de Sosa:

15. *Sueño con serpientes* de Silvio Rodríguez y *Años* de Pablo Milanés, fundadores de la NTC. Mercedes grabó *Sueño con serpientes* en 1980 en el disco *Sentinela* de Milton Nascimento y en 1981 en *A quien doy*. En esta última y en la de este disco, ambas con arreglo de Castiñeira, no incluye los versos de Bertolt Brecht recitados, con los que comienza la canción. Por otro lado, la versión de este disco es mucho más sobria que la original y que la de 1981 (que incluía ambientaciones con sonidos concretos, instrumentos de orquesta, coro, batería, bajo y guitarra eléctrica con distorsión). La letra relata un sueño en el que las serpientes se identifican con el infierno y la locura que se reproducen, oponiendo estas figuras al amor, al bien y a la verdad que

96 En el disco se la presenta como “chacarera” compuesta por Piero, aunque la letra es de Luis Ramón Igarzábal. En ediciones posteriores se corrigió esto y se la presenta como “canción”.

el/la protagonista usa en contra de aquellas. Pueden hacerse lecturas políticas del texto pero el lenguaje fantástico dista de las estrategias típicas de la canción militante. La primera grabación que Milanés registró de *Años* (1978) está arreglada como una balada pop-rock y en el año 1980 la editó con un arreglo de son cubano tradicional. En 1981 Mercedes la grabó en el disco del brasileño Raimundo Fagner, con un *tempo* bastante más lento, incorporando más repeticiones y con instrumentos rockeros y propios de la música nordestina de Brasil. El arreglo de este disco tiene un *tempo* intermedio y respeta la forma original. La letra de *Años* relata un amor que envejece, imponiéndose la “razón” y el “temor” a la “verdad” de no “forzar un momento”. En este caso el texto no tiene ninguna alusión política, es el amor de pareja el centro del relato. Sin embargo, más allá de los contenidos de los textos, la inclusión de estas dos canciones tiene una evidente politicidad. Esas son voces que no se podían escuchar, cuerpos que no estaban habilitados a hacerse presentes. Frente al orden vigente la sola pertenencia de los autores a la NTC y a un país que se había declarado socialista implica un disenso y una intervención en el campo de lo político.

Dejamos para el final las dos canciones del “rock nacional” que se incorporaron al repertorio, por su importancia tanto para el ámbito del folklore como para el del rock local en esta etapa:

16. *Sólo le pido a Dios* de León Gieco y *Cuando ya me empiece a quedar solo* de Charly García, son las dos primeras canciones de autores del “rock nacional” que Mercedes grabó. En ambas están los autores como invitados, tocando sus instrumentos y cantando. En la primera, Gieco toca su guitarra acústica y su armónica, junto con el grupo estable en bajo, charango (por Espinosa) y percusión. La inclusión de charango y la acentuación del bombo y el bajo refuerzan la relación de la canción con el ritmo del carnavalito (apenas identificable en la versión original de Gieco, instrumentada con su guitarra acústica y el bandoneón de Dino Saluzzi). En gran parte, gracias a la interpretación de Mercedes, esta canción se convirtió en la más difundida de Gieco. Especialmente durante y después de la Guerra de Malvinas, ocupó un lugar fundamental entre las generaciones jóvenes (“que la guerra no me sea indiferente, es un monstruo grande y pisa fuerte”, versa el estribillo). En *Cuando ya me empiece a quedar solo*, García toca el piano y es acompañado con un sutil bajo ejecutado por Castiñeira. Mercedes, identificándose con la canción de García, construye con este tipo de temáticas su lugar como artista popular y a la vez incomprendida y solitaria (en un gesto

romántico). Tanto Gieco como García, pero en especial este último, ocupaban un lugar central en el “rock nacional”, y más allá de su amistad, ofrecen propuestas bien distintas. Gieco ya tenía un vínculo con el folklore, en especial desde su 4º LP, y trataba temas sociopolíticos en sus letras de un modo cercano a la canción militante del folklore. García para ese momento ya había pasado del formato acústico al rock progresivo -y comenzaba su viraje hacia un sonido cercano a la *New Wave* que antes rechazaba-. En sus letras, los temas sociopolíticos eran tratados con estrategias menos directas. Ambos se posicionaron en la transición como contrarios a la dictadura.

El enunciado de este disco abarca temas tradicionales del folklore como la provincianía, la nostalgia, el conocimiento de las distintas regiones del país, sus costumbres y fiestas, también las búsquedas estéticas menos tradicionales combinadas con el peso de los grandes referentes del folklore, el compromiso sociopolítico, luego las luchas populares, el ideario latinoamericanista y un nuevo cancionero que se sigue ampliando al “rock nacional” y la canción latinoamericana.

El disco, como dispositivo de enunciación, construye con la complejidad de su enunciado una Mercedes Sosa (enunciadora) que, reafirmando su lugar a la vez que ampliando su cancionero, funciona como articuladora de las relaciones de varios campos de la música popular. Construye también así un enunciario/a mucho más amplio que el del folklore argentino. La diversidad de artistas, productores, técnicos, etc., valida esas construcciones. Esta amplitud la posiciona como referente central de la música popular frente al orden represivo –todavía vigente– establecido por el gobierno dictatorial.

Discusión del capítulo

En este capítulo pudimos dar cuenta de cómo, luego de una etapa de afianzamiento del sector más tradicionalista durante la dictadura, la transición se caracterizó por la valoración positiva de las innovaciones y la emergencia de artistas que se posicionaron como renovadores. Para eso la figura de Mercedes Sosa fue clave, en particular al promover desde su propia producción la vinculación con otras músicas. La centralidad de Sosa, que pudimos advertir en este capítulo, reaparecerá y se confirmará en los capítulos siguientes al analizar los casos de artistas emergentes.

La idea de renovación en el folklore varió a lo largo del tiempo pero estuvo marcada por la tensión constitutiva del campo entre autenticidad folklórica y masividad. En la década del '60 el MNC planteó una genealogía renovadora y la construyó en contra de un otro: anquilosado, de tarjeta postal, comercial. Se apoyaron en algunos aspectos del paradigma clásico para desde allí proponer un arte popular “actual” centrado en “el hombre y su circunstancia”. Desde ese inicio hasta mediados de los '70 estos planteos aumentaron su reconocimiento y llegaron a ser centrales en el campo del folklore. A tal punto que pasó a ser ineludible posicionarse como artista: del lado de la asociación entre tradicionalismo y posturas reaccionarias, o del lado de la asociación entre renovación y posturas políticas progresistas, peronistas o marxistas.

Durante la dictadura, al desarticularse las disputas propias del campo por la amplia coerción externa, la idea de renovación perdió su valoración positiva. Por lo cual, quienes se presentaban como renovadores/as lo hicieron sin contraponerse al tradicionalismo, que pasó a ser lo validado. De todos modos, esto se dio en un marco de debilitamiento general del campo, que pasó a ser una preocupación compartida.

En los últimos años de dictadura se dio un proceso de transformación de la sociedad toda y del folklore en particular. La vuelta de Mercedes Sosa tanto por el impacto político de su regreso como por su posición en el campo y las opciones estratégicas que tomó en sus producciones artísticas fue clave para establecer las condiciones de la renovación en los siguientes años. Los cambios producidos en la sociedad en general a partir de la guerra de Malvinas reafirmaron su figura y sus posicionamientos en el campo del folklore y más ampliamente en las músicas populares locales.

El análisis del disco *En Argentina* (1982) nos permite dar cuenta de las opciones con las que Sosa se posicionó de ese modo. En la elección del repertorio están puestas en juego varias estrategias en múltiples direcciones. Por un lado, hay un recorrido por el repertorio que Mercedes trabajó en su trayectoria, que remarca su lugar en el campo. Puede verse la inclusión de distintas zonas del folklore, desde autores tradicionales, pasando por figuras centrales del *boom* de los sesenta, del MNC y hasta de artistas emergentes. Paralelamente, va demarcando un recorrido por las distintas regiones del país y sus subgéneros característicos, con énfasis en el noroeste pero abarcando hasta la canción típica de Buenos Aires. Luego, está el repertorio latinoamericano (Violeta Parra, pero también Bola de Nieve) y de la NCA (Walsh, pero también Piero), al que agrega, por primera vez para el público argentino, canciones de la Nueva Trova Cubana (NTC)⁹⁷. La serie se completa con la inclusión de temas del llamado “rock nacional”, la gran novedad del disco y los conciertos. La presencia de Grinbank tanto como el repertorio y compañeros/as músicos/as elegidos/as para los conciertos y para el disco, implican la construcción en los enunciados de una enunciadora y unos enunciatarios/as más complejos/as y diversos/as que en momentos anteriores de la carrera de Mercedes.

En general se suele remarcar especialmente el repertorio *militante* de Mercedes Sosa —y esta no es la excepción—. Sin embargo, es importante destacar que desde sus comienzos incluyó canciones de diversos contenidos, autores y funciones sociales más allá de su politicidad más evidente. En ese sentido se pueden pensar varios de los temas incluidos en el disco, tanto tradicionales del campo del folklore (por ejemplo, *Polleritas*) como de otros géneros populares (como *Los mareados*, *Años*, *Cuando ya me empiece a quedar solo*). Volveremos sobre este tema en el capítulo 4.

En el marco de un gobierno represivo que buscó disciplinar especialmente a la juventud, y un folklore alejado de esta última, la propuesta de *Mercedes Sosa en Argentina* tuvo un alto impacto, que luego de la derrota en la Guerra de Malvinas tomó aún mayor importancia. No solo por el lleno total de los conciertos y el gran número de discos vendidos, sino también por la influencia en el repertorio y las prácticas de cruce de géneros en artistas emergentes del folklore y también del rock local.

Intérpretes y compositores del rock local como León Gieco, Gustavo Santaolalla, Litto Nebbia, luego algunos referentes de la llamada Trova Rosarina, ya habían hecho uso en sus discos de instrumentos, rítmicas y otros recursos propios del folklore, pero el

97 Y a través de *Años*, grabada con Fagner el año anterior, su relación con la Música Popular Brasileña.

acercamiento de Mercedes Sosa al “rock nacional” produjo un impacto muy fuerte en el acercamiento de generaciones más jóvenes al folklore (al menos a esta zona del folklore). A la vez, el capital simbólico acumulado por Mercedes Sosa funcionó como legitimador de otras figuras participantes de este disco e incluso de géneros como el “rock nacional”. Volveremos sobre este punto en el capítulo 3.

En términos de relaciones de género, como relevamos, Mercedes trabajó en un campo dominado por varones. Entre las opciones estratégicas que tomó no hemos encontrado disputas directas respecto de esa situación estructural del campo, algo que sí había hecho en etapas anteriores⁹⁸. La presencia de solo dos compositoras en su repertorio (Parra y Walsh) y de solo una artista en los conciertos -aunque no en el disco- (Chany Suárez), así como el paso por alto del trasfondo de la canción *María va*, dan cuenta de que no fue un tema central en su posicionamiento en ese año. Sin embargo, la diversidad de opciones estratégicas que relevamos, incluyendo la validación a través de artistas varones reconocidos, dio lugar a que Mercedes Sosa, una artista mujer, pase a ocupar un lugar primordial no solo en el folklore sino en el campo más amplio de las músicas populares argentinas. Si bien se trata de una figura excepcional, se constituye como un horizonte posible para otras artistas más jóvenes. Ampliaremos esto en el capítulo 2.

A partir de considerar estas opciones, podemos afirmar que Sosa construyó su lugar como renovadora ampliando sus vínculos, sus temáticas, su repertorio, los géneros musicales que abordó. A diferencia de la etapa anterior en que desde el MNC se construyeron en contra de un otro, en esta nueva etapa Sosa se posicionó desde la amplitud y la diversidad. Consideramos que en un campo artístico como el del folklore este tipo de opciones, en tanto parte de los procesos que describimos, modificaron la estructura y el capital específico en juego. En los próximos capítulos esperamos contrastar esto con el trabajo de artistas emergentes.

98 En el Anexo 1 detallamos sus posicionamientos previos.

Capítulo 2:
**“Ahora, las mejores ventas
corresponden a las mujeres.
Parece que las cosas
cambiaron”**

“Ahora, las mejores ventas corresponden a las mujeres. Parece que las cosas cambiaron”

En este capítulo el objetivo es analizar el lugar que ocuparon las representaciones de género en los posicionamientos como renovadoras/es de artistas emergentes del folklore. Para eso, además de las herramientas de estudios sobre músicas populares presentadas en la introducción general, recurrimos a herramientas de estudios de género y feministas -que citamos más adelante-.

En un primer acercamiento advertimos representaciones de género infrecuentes en el folklore en letras de algunas canciones, junto con intervenciones públicas explícitas de algunas artistas mujeres, como la frase de Chany Suárez con la que elegimos titular el capítulo. Esa frase, que forma parte de una entrevista de 1984 en el marco de la presentación de su álbum *mujer/MUJER*, nos permite observar que la percepción de esta artista es que las condiciones de producción cambiaron para “las mujeres” y a su vez que decide expresarlo públicamente. Además de Suárez, los casos de Teresa Parodi y Suna Rocha también nos ofrecieron datos en ese sentido que ampliaremos más adelante. Los criterios generales que nos impusimos -detallados en la sección de metodología- nos llevaron a recortar estos tres casos: se trata de artistas emergentes, solistas, editaron discos y vivían en Buenos Aires en el período.

Si bien -evidentemente- todos los casos son analizables en perspectiva de género, con esas primeras observaciones planteamos como hipótesis: que las artistas seleccionadas dieron cuenta y problematizaron posiciones sociales de mujeres, de un modo inédito en el folklore, y que eso fue clave en su posicionamiento como renovadoras. Consideramos que abordar sus producciones en profundidad nos permite dar algunas explicaciones claras para alcanzar el objetivo planteado.

También hicimos un acercamiento en esta perspectiva con los casos de varones que abordamos en otros capítulos. Sin embargo, el vínculo entre representaciones de género y posicionamiento renovador no resultó tan manifiesto. En todo caso, encontramos continuidades y particularidades no identificables con la renovación. Las que consideramos relevantes las observamos oportunamente en los análisis de caso.

Para trabajar el objetivo propuesto nos preguntamos por las estructuras de género y las discusiones públicas al respecto en la sociedad argentina en la etapa que nos

ocupa, así como por las particularidades de estas en las músicas populares. Para esto último fue necesario no sólo la revisión de bibliografía específica sino también el análisis de algunos casos relevantes de etapas anteriores que no habían sido estudiados en esta perspectiva. Ese trabajo previo lo adjuntamos en el Anexo 1, como complemento de lo presentado en este capítulo. Luego nos preguntamos por las opciones estratégicas que tomaron las artistas seleccionadas para posicionarse como renovadoras y por el lugar que ocuparon las representaciones de género entre ellas. Para dar respuesta a estas preguntas analizamos las producciones discográficas de las artistas seleccionadas, entrevistas publicadas en diversos medios y bibliografía específica.

En el siguiente apartado proponemos una descripción general de las posiciones ocupadas por artistas mujeres en el folklore previamente. Esto nos permite problematizar la etapa y dar sentido a la presentación por separado de los tres casos analizados, en donde hacemos foco en sus producciones discográficas. Finalmente presentamos una discusión del capítulo.

Posiciones de mujeres en el folklore

Al igual que en otras ocupaciones, en la música se puede constatar una división sexo-genérica del trabajo musical históricamente construida: con masculinización y feminización de ciertas actividades, jerarquías y desigualdades. Diversas investigadoras -desde fines de los '80 y comienzos de los '90- relevaron en músicas europeas y estadounidenses la construcción de estereotipos de “lo femenino” y “lo masculino” en la narrativa musical -y hasta en la teoría musical-, la asignación del ámbito “privado” y doméstico como primordial para la mujer que tiene como contracara su exclusión de los ámbitos “públicos” de la música, la construcción y reproducción de canon que configuran las grandes referencias en músicos hombres, blancos, europeos y de clases medias-altas. Procesos que llevaron a exclusión y auto-exclusión de tareas creativas, dificultad en el acceso a formación y al trabajo remunerado, entre otros puntos.

La investigadora británica Lucy Green (2001) señala que la asociación de las mujeres con la naturaleza favoreció que la voz, concebida como el instrumento musical más “natural”, sea su principal espacio de desarrollo profesional. Desde ese rol, en el que la exhibición del propio cuerpo se tensa entre la afirmación y la vulnerabilidad, según Green se han construido dos modelos contrapuestos y en tensión: el de la cantante

seductora sexual o prostituta (asociada al espacio público y a la comercialización de los cuerpos) y el de la madre cuidadora (asociada al espacio privado y la feminidad legitimada).

La recurrencia de estas cuestiones no debe ocultar la singularidad de cada momento, lugar o grupo social, y la no linealidad de los procesos sociales (Liska, 2014). Sobre las músicas populares argentinas hay pocos estudios con perspectiva de género, pero algunos de ellos nos llaman la atención sobre esa no linealidad. Mercedes Liska (2021) relevó algunas continuidades y discontinuidades en el tango: en las primeras décadas del siglo XX hubo mujeres ocupando diversas profesiones musicales, pero en la “época de oro” -caracterizada por las orquestas típicas- ocuparon menos espacios y fue especialmente relevante el cine como espacio de desarrollo profesional. Por otro lado, si pensamos el ámbito del tango con las categorías de Green (2001) es observable el canto como actividad central para las mujeres y puede registrarse la tensión entre los modelos contrapuestos estudiados por esta autora⁹⁹.

Sobre el folklore hay pocos estudios con perspectiva de género y no hemos encontrado ninguno sobre etapas anteriores a la década del ‘60. Una observación panorámica nos puede dar algunas pistas para pensar las posiciones de mujeres en este ámbito. Como adelantamos en el capítulo 1, en la etapa de formación del paradigma clásico del folklore los artistas más reconocidos fueron mayoritariamente varones, aunque lograron reconocimiento algunas mujeres, sobre todo cantantes. Casos emblemáticos como los de Margarita Palacios -famosa como cantante y como cocinera tradicional, apodada “la mama”- o Marta de los Ríos -cantante y madre de Waldo de los Ríos-, ambas actuando desde la década del ‘30, y en los ‘60 Ramona Galarza -cantante, apodada “la novia del Paraná”-, permiten pensar el canto y la asociación con la maternidad y el cuidado como algo recurrente. Estas observaciones están en sintonía con lo estudiado por Green (2011) en otro contexto.

El caso de Leda Valladares, desde los ‘50 con su dúo junto a María Elena Walsh, es disruptivo ya que evitó el matrimonio y se dedicó a una misión de “rescate” cultural (Orquera, 2015). De todos modos, tal como lo observó Karina Felitti (2011) en otros casos, su trabajo en el ámbito público tuvo un componente importante de funciones de cuidado. El caso de Mercedes Sosa, sin dudas la principal referente mujer del folklore argentino desde mediados de los ‘60, tiene otras particularidades. Si bien era cantante y

⁹⁹ Para una ampliación al respecto ver el Anexo 1.

también madre, su perfil más destacado es el de militante política y conocedora de su pueblo. A esto se agrega que se separó del padre de su hijo, Oscar Matus, y más tarde se juntó con el productor Francisco Mazzitelli. Si bien se la ha presentado como madre y cuidadora, se destacan otras caracterizaciones de su figura: como “la voz de la zafra”, “la negra”, “la voz de la tierra”, más tarde “la voz de Argentina” y “la voz de América Latina”, entre otras. Casos como estos amplían la gama de posiciones, aunque esto no implica necesariamente una contraposición a las recurrencias previas¹⁰⁰.

Green (2001) afirma -a través de ejemplos del mundo anglo- que hay rupturas con los dos modelos estereotipados con los que se enfrentan las mujeres músicas: cuando las artistas combinan sin contraponerlos aspectos de ambos modelos (como mostrarse sexualmente activas y maternales a la vez o no mostrarse necesariamente heterosexuales), cuando se disminuye la exposición del propio cuerpo con la mediación de un instrumento musical o cuando se establece un vínculo con tecnologías musicales (normalmente reservadas para los varones). Estas rupturas suelen ser evaluadas como una pérdida de “feminidad”. Considerando esto podemos agregar algunos matices a nuestra mirada sobre las mujeres en el folklore.

En los ‘60 y ‘70 hubo más artistas mujeres que lograron visibilidad y posibilidad de grabar discos. Vemos al menos dos razones que pueden explicar esta diferencia -que se podrían explorar en futuras investigaciones-: por un lado, el propio boom del folklore expandió todo el campo y la edición de discos, algo que incluyó a artistas mujeres, y por otro lado, el folklore, en particular las artistas, también fueron parte de procesos sociales más amplios en los ‘60 a partir de los cuales la maternidad podía prorrogarse o combinarse con el trabajo asalariado, el estudio y la participación política (Felitti, 2011). En estas artistas se repite el canto como principal actividad: además de las ya nombradas, se destacan Alma García, Marian Farías Gómez (con Los Huanca Hua y luego solista), María Helena, las integrantes de Las Voces Blancas, Julia Elena Dávalos, María Ofelia, Gina María Hidalgo, entre otras. La posición de hija, hermana, novia, esposa o madre, tal como lo estudió Angélica Adorni (2019) para el caso de Galarza, es recurrente en estas cantantes. De todos modos, en varios casos fueron también instrumentistas y compositoras. Además del canto, Marta de los Ríos, Margarita Palacios y luego Alma García también compusieron canciones que incluyeron en su repertorio. Como instrumentistas de guitarra se destacan Carmen Guzmán, quien

100 En el Anexo 1 aportamos mayores detalles sobre casos claves del folklore.

también era compositora, y Suma Paz, que combinaba el canto con las seis cuerdas. En piano y composición se destacan tanto Hilda Herrera como luego Susana Lago (con el grupo Anacrusa). A su vez, en varios casos las cantantes también tocaban por ejemplo guitarra, caja chayera/bagualera y en menor medida bombo legüero. Para el caso de Mercedes Sosa, retomando los argumentos de Green (2001), es posible pensar que el uso del bombo y el poncho le permitieron distanciarse del modelo de seductora sexual sin reducirse solo al modelo de madre cuidadora.

Desde comienzos de los '60 hasta mediados de los '70 el arco que incluye ampliación de posibles para mujeres (Felitti, 2011), crecimiento de espacios de mujeres en partidos y agrupaciones políticas en una relación de mutuo impulso y a la vez de no identificación con movimientos feministas (Tesoriero, 2020) y restauración conservadora desde mediados de los '70 (Manzano, 2017), puede observarse en dos casos relevantes para el folklore. María Elena Walsh, que comenzó en el folklore y luego produjo diversas músicas, no sólo se dedicó a la composición, grabó discos y tuvo mucho éxito con ello sino que además se posicionó públicamente como feminista: algo infrecuente no sólo para el folklore sino para todas las músicas populares locales. Durante la última dictadura decidió dejar de editar discos y dar conciertos como respuesta a la censura imperante. Luego, durante la transición, volvió a tener una presencia pública muy relevante. Mercedes Sosa, además de lo ya comentado, grabó en 1969 el disco *Mujeres Argentinas*, en donde imprimió una performace que excedió y actualizó a las mujeres retratadas por los textos de Felix Luna (Mamani, 2017). Según Cintia Cristiá (2022) tuvo “comportamientos feministas” en el marco de una producción discográfica que la presentó como “auténtica mujer argentina”. Luego editó un disco dedicado a Violeta Parra (1971), grabó canciones de Walsh (1972) y de la venezolana Gloria Martín (1975) en donde se valora a mujeres trabajadoras que a la vez cumplen tareas de cuidado (la doble jornada). Sosa en esos años incorporó una agenda feminista, aunque no se identificara públicamente con el feminismo. Tal como lo vimos en el capítulo 1, no retomó esta línea de trabajo en su regreso del exilio. Ambas artistas dan cuenta de un proceso de ampliación de posiciones posibles para mujeres y de una incipiente discusión pública de una agenda feminista en el folklore, que fue interrumpida durante la dictadura¹⁰¹.

101 En el Anexo 1 ampliamos nuestra lectura sobre estas dos artistas.

Entre mediados de los '70 y comienzos de los '80 encontramos la emergencia de una nueva camada de artistas mujeres en el folklore, entre quienes el canto siguió siendo el principal espacio de desarrollo profesional: Ángela Irene, Perla Aguirre, Aimé Painé, Marta Pirén, Suna Rocha, Verónica Condomí, Chany Suárez, Teresa Parodi, Liliana Herrero, entre otras. Al igual que en el rock local (Blázquez, 2018), es en la primera mitad de la década de los '80 en la cual se editaron la mayor parte de los discos -solistas o en grupos- de estas mujeres.

Como vimos en el capítulo 1, desde 1982 Mercedes Sosa ocupó no sólo un lugar central en el folklore sino con capacidad de legitimar, habilitar y articular relaciones con varios campos y artistas particulares de las músicas populares locales. Ese lugar excepcional, construido con sus opciones en el marco de acción que describimos y también -al menos en parte- gracias a los modelos de afirmación personal promovidos por las industrias culturales (Liska, 2021), funcionó a la vez como inalcanzable y como horizonte de lo posible para artistas más jóvenes.

Las tres artistas sobre las que nos detendremos en este capítulo, Chany Suárez, Teresa Parodi y Suna Rocha, al igual que el resto de artistas emergentes abordados en esta tesis, desarrollaron el comienzo de su trayectoria profesional atravesando el largo proceso de debate público sobre prácticas y representaciones de género en años previos que fue interrumpido por la restauración conservadora (Manzano, 2017). Por lo cual, el sólo hecho de retomar parte de esa agenda se convirtió en un gesto renovador por contraste con los años represivos que la frenaron.

Hacia el final de la última dictadura argentina hubo mujeres que asumieron diferentes formas de militancia en el espacio público. Sin dejar de considerar las agrupaciones feministas, Karina Felliti afirma que:

Además de la mayor visibilidad de las agrupaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, se generó un movimiento de amas de casa que luchaba contra la inflación y otro que exigía la derogación del servicio militar obligatorio. En estos casos [...] la participación política femenina partía de un lugar de género tradicional [...] no dejaban de valorizar a la familia y a las mujeres en su rol de cuidadoras y responsables del hogar (2011, p. 42).

En el marco de un proceso de “restauración de la autoridad”, el espacio que pudieron ocupar estas mujeres fue en parte posible gracias a que no cuestionaban “la familia”

y los roles tradicionales de género (Antonio, 2007). Aunque hicieron uso de esos roles para intervenir en el ámbito público (Tesoriero, 2020), por lo tanto, se trató de un ejercicio alternativo de la maternidad que sirvió como táctica disruptiva del orden tradicional (Rodríguez y Soza, 2008). Otro punto que les permitió avanzar es que, en un principio, tampoco hacían énfasis en posiciones políticas asociadas a las ideologías cuestionadas por los dictadores. Este tipo de articulación entre tomas de posición en el espacio público respecto de temas sensibles y apoyo en roles tradicionales también lo encontramos en los casos que analizamos más adelante en este capítulo.

En ese contexto el partido radical, que resultó ganador de las elecciones de 1983, incluyó tres puntos en su plataforma electoral relacionados a algunos derechos de las mujeres, de los cuales “dos correspondían a su condición de madres y nada se decía sobre la vigencia de las restricciones a la planificación familiar” (Felitti, 2011, p. 43), impuestas en la década anterior por parte del peronismo primero y de la dictadura después. Lo que efectivamente sucedió en los años siguientes es que “la democracia recién instaurada tuvo fuerzas para derogar las normas coercitivas anteriores y sancionar el divorcio vincular y la patria potestad compartida, pero la instalación de un programa nacional sobre educación sexual y anticoncepción quedó como cuenta pendiente” (Felitti, 2011, p. 44)¹⁰².

En diálogo con ese proceso, entre el final de la dictadura y el comienzo de la democracia se conformó la Multisectorial de la Mujer, con participación de agrupaciones feministas, organizaciones de derechos humanos, sectores femeninos de partidos políticos y sindicatos. Surgida durante 1982, tuvo su etapa de mayor alcance a partir de 1984 mediante el impulso del debate de las leyes de Patria potestad y de Divorcio vincular. En un clima de reivindicación del estado de derecho y las libertades individuales, propiciado por el gobierno radical, la Multisectorial logró una articulación inédita de movimientos de mujeres, que tuvo victorias concretas en el terreno de los derechos civiles. Esta articulación, sin embargo, no significó una adhesión generalizada al feminismo. Tesoriero (2020) da cuenta en su tesis de una tensión vigente que llevaba a muchas mujeres militantes a evitar identificarse como feministas, más allá de compartir las reivindicaciones. Más allá de que pudieran acordar -o no-, ninguna de las

102 La patria potestad compartida fue establecida en 1985 y la ley de divorcio en 1987.

artistas que estudiamos se presentó públicamente como feminista y no hemos encontrado datos que indiquen alguna participación en estas causas¹⁰³.

Estas luchas, con logros y limitaciones, se dieron en un contexto de debate público sobre sexualidades. Según Natalia Milanesio (2021) el llamado “destape”, que refiere a la explícita sexualización -fundamentalmente- de las producciones culturales y la comunicación masiva, “fue el fenómeno sociocultural más importante y explosivo que marcó el regreso de la democracia” (2021, p. 11). Imágenes y narrativas que poco tiempo atrás, durante la dictadura, se habrían considerado inmorales, vulgares y peligrosas pasaron a formar parte de la vida diaria en democracia. Milanesio afirma que “El destape de los medios de comunicación transformó las discusiones y representaciones sobre sexo haciéndolas más abiertas, participativas, extrovertidas y atrevidas” pero a su vez “solo reflejaron las experiencias heterosexuales” y fueron renuentes o incapaces de “denunciar los prejuicios y la discriminación de las minorías sexuales, de atacar frontalmente al sexismo y de condenar sin concesiones el machismo” (2021, p. 106). A su vez, según Milanesio, para las mujeres tuvo una doble cara porque fueron tanto “objetos” como “sujetos” sexuales en una gran diversidad de producciones culturales. Este destape fue causa de un debate abierto en el que intervinieron especialistas en sexología que predicaron la búsqueda del placer y el erotismo heterosexual sin culpa ni vergüenza, sectores conservadores católicos que denunciaron y persiguieron prácticas “inmorales y perversas”, sectores militantes feministas y de minorías sexuales que abogaron por considerar género y sexualidad como parte de la idea de ciudadanía, entre otros. Atravesada por estos debates, de todos modos, la mayoría de la población consumió y fue parte del auge de las producciones culturales con contenidos sexuales explícitos. Considerando el contexto moralista y de censura de la etapa dictatorial previa, según Milanesio esto permitió a argentinas y argentinos “experimentar la democracia de una manera tangible, al igual que lo hacían con otras prácticas democráticas como marchas, protestas y elecciones” (2021, p. 65).

Partimos de la idea, constatada en otras músicas populares locales (Blázquez, 2018; Díaz, 2021; Díaz & Montes, 2020; Liska, 2018, 2022; Sánchez Trolliet, 2018), de que en la etapa que estudiamos se registraban tensiones y se disputaban espacios con diversas estrategias pero no se articulaba un discurso confrontativo y menos aún

103 En ese marco, María Elena Walsh resalta como excepcional. Como venimos observando y ampliaremos luego, a pesar de que no tomaron sus mismas opciones las tres artistas que estudiamos retomaron su figura.

abiertamente feminista. Algo que pudimos relevar en el caso de Mercedes Sosa en el capítulo 1 y que contrastaremos a continuación en los casos de Chany Suárez, Teresa Parodi y Suna Rocha.

Chany Suárez

Trayectoria

Chany Suárez¹⁰⁴ (1950), nació en Capitán Sarmiento, a 145 km de la ciudad de Buenos Aires, y se crió en Don Bosco (partido de Quilmes), en el conurbano bonaerense. A fines de la década de 1960 comenzó su carrera como cantante junto a su hermano Julio Lacarra¹⁰⁵ (1947). Si bien declaró en más de una oportunidad que tocaba guitarra ya desde ese entonces, pocas veces lo hizo en un escenario. Según su relato (Nocetti, 2015), su primera presentación profesional fue en 1968 en el festival de Santo Tomé. Por la época, cantando en peñas de Quilmes y en la peña de Chito Zeballos en Cosquín conoció a Armando Tejada Gómez¹⁰⁶ y a César Isella, quienes poco tiempo después la convocaron para presentar en el certamen de la nueva canción su zamba *Breve historia de Juan*. Esta canción ganó el concurso y la grabaron junto al Quinteto Tiempo en el disco *Hombre en el tiempo* (1971) de Isella. Con ese impulso, en 1972 recibió el premio Consagración del Festival de Villa María, Córdoba.

Según su relato (Nocetti, 2015), los integrantes del Quinteto Tiempo presentaron a su hermano Julio Lacarra en la discográfica EMI-Odeon para que este pudiera acceder a grabar. Sin embargo, los productores de la compañía le respondieron que necesitaban una voz femenina¹⁰⁷, por lo cual, Julio recomendó a Chany¹⁰⁸. De este modo, en 1975 pudo editar su primer disco, *Me gusta andar*¹⁰⁹, en donde se perfiló tanto el sonido como el tipo de repertorio que abordó en los siguientes años. Incluyó clásicos del folklore de referentes del Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC) y relacionados al grupo literario La Carpa, de compositores nuevos y de otros géneros populares (principalmente latinoamericanos). Los arreglos estuvieron a cargo del guitarrista

104 Seudónimo de Elvira Susana Suárez. La mayor parte de los datos biográficos surgen de su página web (que hoy ya no está en línea pero guardamos copia de varias secciones) y sus redes oficiales. Otros datos surgen de entrevistas y de los propios álbumes.

105 Seudónimo de Julio César Suárez.

106 También con él participó del Grupo AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda y Defensa de la Expresión Americana), que funcionó en esos años.

107 No encontramos explicaciones sobre el por qué de este pedido de la empresa discográfica, ni de parte de Chany ni de otras fuentes.

108 En sus carreras hubo varias colaboraciones de ida y vuelta: Jorge Cafrune escuchó a Chany cantar en una peña la canción *Cante señor* de Lacarra, y a partir de eso aquel reconocido cantor la grabó. Luego, en prácticamente todos sus discos, Chany grabó canciones de su hermano.

109 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N7hRBIsM-I>

Daniel Homer (1948), quien venía tocando en el grupo de Isella, y luego fue pareja de Suárez¹¹⁰. Desde ese primer disco trabajaron con una amplia hibridación de géneros musicales. Homer y Suárez entablaron una relación estrecha con músicos del rock local como Litto Nebbia y de la escena de proyección folklórica como Manolo Juárez, así como con la escena cordobesa de donde es oriundo Homer. En la contratapa, Chany escribió un texto en el que, por un lado, se excusa por su falta de experiencia en estudios de grabación, a la vez que agradece a los “Señores músicos” que la acompañan¹¹¹, y por otro lado, justifica el repertorio y su tratamiento: “Pienso al respecto que la música no tiene fronteras ni exclusivismos. Podemos cantar desde Yupanqui hasta Los Beatles y hacer buena música mientras no se haga música en ‘serie’ sino en ‘serio’”¹¹².

En su segundo álbum, *En caso de vida* (1976)¹¹³, incluyó la canción homónima de Litto Nebbia y Mirtha Defilpo¹¹⁴ que da nombre al disco, *Yo digo que las estrellas* del cubano Silvio Rodríguez, *Guitarra enlunada* de los brasileños hermanos Valle (popularizada por Milton Nascimento), *Y va San Esteban* de Roque Narvaja¹¹⁵, *Fe ciega, puñal salvaje* de Brant y Nascimento, *Ojos oscuros* de Hugo Fatorusso y Marta Linch, *La primera palabra* de Piazzolla y Ferrer. De ese modo se perfiló hacia un repertorio latinoamericano, en un abordaje con ingredientes folklóricos, del tango, del pop, rockeros y jazzeros. A su vez, varios textos la posicionan al menos distante de la dictadura que inició ese mismo año. Por ejemplo, la canción que da nombre al disco y abre el lado A dice en su estribillo: “nadie se vuelve libre con sangre ajena”.

Después de ese trabajo de apuesta a un repertorio amplio y con acento latinoamericano, en 1979 -declarado Año Internacional del Niño por la ONU- editó un disco con música infantil, *Juquetes en la vereda* (*La tía Batifondo canta y juega con los más chiquitos*). Ella trabajó durante seis años como maestra jardinera, algo que sin

110 Según su relato, decidió no tocar ella la guitarra y convocar a Homer porque quería lograr algo “más profesional” (Nocetti, 2015).

111 Más adelante retomamos esto: de algún modo pide disculpas por ser una mujer joven ocupando ese lugar como profesional y se ampara en los hombres que la rodean, en quienes deposita el saber técnico.

112 Aquí se encadenan dos discusiones: lo nacional versus lo “extranjerizante” (usa esa palabra en su texto) y lo alto versus lo bajo. Al cifrar su música como “seria” busca justificar sus opciones “no folklóricas”.

113 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yJoCwV7TH1I>

114 En ese mismo año, Chany participó como invitada y Homer formó parte del grupo estable del disco *El basar de los milagros* (1976) de Nebbia.

115 Quien formó parte del grupo La Joven Guardia, muy exitoso a fines de los ‘60. En esta etapa también estaba vinculado a Nebbia, y luego se radicó en España.

dudas tiene relación con esta incursión, pero es especialmente relevante la influencia de María Elena Walsh: en este álbum incluyó canciones, adivinanzas, cuentos y juegos, y abrevó en diversos géneros musicales locales e internacionales. Trabajó con textos de Jorge Maestro y arreglos de Homer. Según su relato (Suárez, 2014), esto le permitió seguir trabajando en un contexto adverso.

En su disco *Abierto al Júbilo* (1980)¹¹⁶ grabó *Zamba del laurel*¹¹⁷, con letra de Tejada Gómez y música de Gustavo Leguizamón. Con este último comenzó una relación artística a partir de esa versión¹¹⁸. También grabó *El siete* de Rubén Rada (que participó en el disco) y *A quien doy* de su hermano Julio Lacarra, canción que luego tomó Mercedes Sosa en 1981 como nombre para su disco. Estos acontecimientos posicionaron a la cantante en un lugar de mayor reconocimiento entre pares, algo que luego derivó en mayor difusión.

Con estos primeros datos podemos relevar que Chany construyó su trayectoria artística rodeada de referentes hombres: su hermano y su pareja, Tejada Gómez e Isella, Nebbia y Juárez, luego Gustavo “Cuchi” Leguizamón, y también los integrantes de su grupo y los técnicos de grabación. Esto tiene al menos dos caras: una de condicionamiento y limitación de lo posible como mujer (y como joven, ya que son todos hombres mayores que ella en edad), y otra como legitimación de su tarea artística frente a los estigmas de la mujer en el ámbito “público” (Green, 2001)¹¹⁹.

También su repertorio está constituido principalmente por composiciones de hombres -si bien aparecen algunos centrales para el canon folklórico de la época, también incluye otros menos conocidos-. Aunque, para ese entonces, incluyó letras de Mirtha Defilpo (de allí tomó el título para un álbum) y Marta Lynch en su segundo

116 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KCYPcj8ihXk>. Hasta este álbum trabajó con la discográfica EMI. En 1984 se editó un disco con canciones de sus trabajos con esa compañía. Un dato que habla de la repercusión que estaba teniendo Chany en ese momento.

117 En la grabación de esta zamba participó en piano Manolo Juárez, un referente central de la escena de “proyección folklórica” porteña (Guerrero, 2015, 2018; Mariani, 2016, 2017).

118 Lo retomamos más adelante, pero por ejemplo en 1986 Leguizamón le confiará a ella la presentación de su zamba *Bajo el azote del sol* en el festival de la nueva canción de Cosquín, en el cual ganaron el primer puesto. Luego ella incluyó esta canción en su siguiente disco.

119 Quizás en este sentido puede leerse también el uso de vestimenta generalmente formal por parte de Chany, relacionable con mujeres mayores que ella. Tanto la vestimenta como el apoyo explícito de los hombres que rodean a una mujer artista resultan estrategias muy recurrentes de legitimación de estas. El estudio de Angélica Adorni (2019) sobre el caso de Ramona Galarza es muy claro en ese sentido, así como el de Patiño Meyer (2017) sobre Ángela Irene, y funcionan como antecedente en el campo del folklore.

disco (1976), de Corina Vilella y de la propia Chany en su disco de música infantil (1979), en donde Chany también compuso la música para un texto suyo, y en su disco *Abierto al jubilo* (1980) volvió a aparecer Defilpo y Chany aportó un texto y una canción con letra y música. Defilpo, que aportó además un texto en la contratapa del disco de 1976, era una par directa de Chany por edad y por trayectoria. También ella se encontraba desarrollando su carrera artística en un ámbito masculinizado¹²⁰.

La interpretación, especialmente de la voz, resulta ser el espacio en el que es más aceptada y reconocida la participación de las mujeres en la música¹²¹. Es así que la mayor cantidad de referencias con que contaba Suárez eran intérpretes. La más reconocida era sin dudas Mercedes Sosa con quien estableció una relación artística en esos años. Incluso participó en los conciertos de la vuelta del exilio. Una de las excepciones más sobresalientes era María Elena Walsh, reconocida compositora además de intérprete. Y fue justamente en el disco de música infantil, en la que Walsh se destacaba, donde Chany incluyó por primera vez una composición propia.



Chany Suárez en la lámina interior del disco *En Argentina* (1982) de Mercedes Sosa (Phillips).

120 Vale recordar que era pareja de Nebbia en ese entonces. En el Anexo 1 damos cuenta de parte del entramado en el que ella se desarrolló en esos años.

121 Además de Green (2001), Viñuela Suárez (2003) desarrolla muy claramente esto en músicas populares urbanas de países centrales.

No te rindas (1982)

*No te rindas*¹²² es su quinto disco, grabado entre septiembre y octubre de 1982 para el sello RCA-Victor, luego de la vuelta de Mercedes Sosa a Argentina y de la Guerra de Malvinas.

El título está tomado de la canción *No te rindas, Malena*, que trata las dificultades de una mujer adolescente frente a distintas presiones sociales. En tanto título del disco funciona como una proclama más general, que puede leerse en términos individuales privados o sociales y políticos en una etapa de fuerte oposición al gobierno militar de facto. Años después en su página web presentó el disco de esta manera:

Chany toma la expresión ¡No te rindas! del estribillo de la canción de Roque Narvaja, incluida en el repertorio de este registro, para titular el mismo. Cuenta que sintió esas palabras por demás significativas cuando en plena vigencia de la dictadura militar argentina se le revelaron como un simbólico llamado de la resistencia social cada vez más firme y numerosa (Suárez, s/f).

La tapa consiste en una foto de Chany en primer plano, con iluminación tenue y fondo difuso. Ella con pelo largo suelto (¿quizás desprolijo?) y remera de cuello redondo. Puede pensarse como una imagen más cercana a la tapa de *Puerto Pollensa* (1982) de Sandra Mihanovich¹²³ que a las de sus discos anteriores o de otras artistas del folklore. La cara apenas inclinada hacia abajo, con expresión seria y mirando a cámara. Puede leerse como una persona en un momento de cansancio, aunque no vencida. Vista de ese modo puede ponerse en relación con el pedido del título: no te rindas. La contratapa está compuesta sobre un fondo terracota liso. A la izquierda y arriba los nombres de la artista y el disco. Ocupando toda una franja central las canciones con indicaciones de autoría e instrumentistas, y abajo datos técnicos.

122 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cSw8fmDADKE&list=OLAK5uy_IL6LnQz1woVUGKcYtD1HBVh6VFiFoyPLs

123 En el Anexo 1 ampliamos esto pero vale recordar aquí que el disco y la canción *Puerto Pollensa* estuvieron entre los más difundidos a mediados de 1982 (Liska, 2022), por lo cual, se trata de una referencia ineludible.



Tapa del disco *No te rindas* (1982) de Chany Suárez (RCA-Victor)

El lado A inicia con *Vitalero*, un tema instrumental breve -menos de un minuto-, de Homer, sobre una rítmica de cueca, con guitarra acústica, bajo, batería y coros. Ya en la segunda canción, un aire de chaya titulado *Antes de los 30* del cordobés Francisco Heredia, incluye guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizador y bombo legüero.

El disco no aclara de qué género musical se trata ni en general ni en cada canción, y al igual que en discos anteriores hay varias canciones poco conocidas o de compositores poco conocidos. La zamba *Canción de lejos*, de Isella y Tejada Gómez, funciona como anclaje al campo folklórico, dentro de un repertorio y un abordaje del mismo que rompe con las expectativas del paradigma clásico en varios sentidos.

Se incluyen tres canciones de Silvio Rodríguez. *La maza*, grabada por el autor en *Unicornio* en abril de ese mismo año (y al año siguiente por Mercedes Sosa). *En estos días* y *Mujeres* grabadas por el autor en 1978 en el disco también llamado *Mujeres*. La inclusión de estas canciones en ese contexto implicaba un posicionamiento político, además de estético. Si bien Chany ya había grabado una canción del cubano en 1976, esta nueva incursión en sus composiciones contó con la legitimación que le dio Mercedes Sosa en el contexto local en ese mismo año. Además de Rodríguez, varios de los autores de las canciones del disco estuvieron prohibidos y/o exiliados durante la

dictadura: Tejada Gómez, Isella, Narvaja; por lo cual, se trata de una opción estratégica relevante que la posiciona como contraria al régimen castrense.

El otro autor que ocupa un lugar importante en el disco es Roque Narvaja. Se incluyen *Con la guitarra entre mis brazos*, canción de temática amorosa, y *No te rindas, Malena*, que tal como dijimos trata las dificultades de una mujer adolescente frente a distintas presiones sociales e inspira el nombre del disco, que funciona como una proclama. En la letra dice que “su madre siempre lista y dispuesta a ayudar, ya le ha enseñado de que modo se debe cuidar de los hombres”, relata situaciones de acoso y sometimiento, el padre le aconseja “aparentar”, “sin contar los muertos”. La música es una balada pop-rock pero con la acentuación 3+3+2 típica rioplatense y el sonido de un bandoneón, por lo cual, resuena la Malena porteña del famoso tango de Homero Manzi y Lucio Demare. Esta canción de Narvaja junto con *Mujeres* de Rodríguez abordan posiciones de mujeres en su sociedad actual y en la historia, que como veremos luego volvió a tratar en su disco *mujer/MUJER* (1984).

Grabó también *Milonga del si volviera* de su hermano Julio Lacarra. La versión de Chany tiene una estrofa modificada. Donde Lacarra escribió “te” y “tu” Chany canta “me” y “mí”: “Este amor que te/me hizo mujer, que se bebió mis días. Cuidalo como la flor que en tu/mí vientre fue semilla”. Esa intervención cambia el sentido notablemente. Es ella, mujer, quien le pide a su pareja varón que cuide “este amor” como a su hijo/hija. De un sentido netamente patriarcal que afirma la dueñidad del varón sobre la mujer -según la letra, incluso después de la muerte-, pasa a ponerse en tensión ese sentido patriarcal: si bien se sigue afirmando que ese amor la “hizo mujer”, ahora se considera el cuidado del amor y de su hijo/hija como responsabilidad del varón, de modo tal que se trata de una relación de pares -no sin tensiones-.

Finalmente, grabó una conjunción de fragmentos de *La cumbiansita* de Litto Nebbia, *Pájaro africano* más *La tumbadora* de Rúben Rada y *Volveré cantando* de su hermano Edgardo Suárez, todos sobre una base rítmica de candombe. Esta pieza sirve como cierre al disco, que también comenzó de ese modo: es casi en su totalidad instrumental, ya que la única frase vocal con texto es “En mi corazón siempre tengo las ventanas abiertas. Y si alguno quiere entrar, que entre”, de *La tumbadora*. Esa frase reafirma lo que puede observarse en la selección del repertorio y su tratamiento: la apertura a una diversidad de géneros musicales y autores.

El sonido limpio, nítido, con peso en los agudos y a la vez con procesamientos (reverberación, delay, chorus, etc.) de todos los instrumentos, pero especialmente de las guitarras de Homer (muy influido por Pat Metheny y el jazz fusión de la época), aleja el sonido del grupo tanto del folklore como del pop-rock local. En el disco se hace un amplio uso de sobregrabaciones (notables en muchos casos) y del estéreo como herramienta expresiva, ubicando instrumentos hacia ambos lados, variando el balance o incluso dando movimiento entre lados. La voz de Suárez, siempre en el centro, toma usos propios del folklore del noroeste (el típico quiebre de la voz), del tango y también del pop.

El disco *No te rindas* (1982), grabado luego de la Guerra de Malvinas, fue con el que Suárez logró mayor difusión. En 1983 el álbum ganó el premio Prensario. No tenemos cómo comprobarlo fehacientemente, pero es probable que sea el disco más vendido de su carrera¹²⁴. Tal como comentamos, en este álbum incluyó dos canciones que resultan ser relevantes para pensar la construcción de Suárez como enunciadora respecto de la categoría “mujer”. Una es la canción de Silvio Rodríguez titulada *Mujeres*. En ella se hace una valoración de las mujeres -conocidas y desconocidas- aunque reafirmando algunos lugares tradicionales¹²⁵. La otra es *No te rindas, Malena* de Roque Narvaja, con énfasis en las presiones que sufre Malena por ser mujer y joven. Frente a esto, el estribillo de la canción la alienta diciéndole “no te rindas”. Vemos entonces que Chany desarrolló su trayectoria en un ambiente predominantemente masculino, a pesar de lo cual incluyó referentes mujeres, incursionó en la composición e incorporó canciones que hablaban específicamente sobre las mujeres, reivindicándolas y contando algunas de sus dificultades en la vida social. Continuaremos este punto en el análisis de su siguiente disco, pero adelantamos aquí que consideramos que se trata de opciones estratégicas relevantes en la construcción de su trayectoria. Su

124 Esta conjetura surge de la cantidad y cualidad de las menciones que la propia Suárez ha hecho de este disco en varias entrevistas así como en la semblanza biográfica que incluía en su página web (de la cual tenemos copias archivadas ya que hoy está fuera de línea).

125 Lorena Valdebenito (2020) detalla, en su trabajo sobre la Nueva Trova Cubana, sobre esta canción: “‘Me estremeció la mujer’ Ideario de diferentes mujeres (la mujer madre, la mujer del poeta, la mujer joven, los ojos de su hija, su abuela... un montón mujeres)” (2020: 138). Y en una lectura más panorámica de Rodríguez, afirma: “La figura de la mujer en las canciones de Silvio Rodríguez es imaginada y representada como un objeto simbólico de *lo femenino* fijo e idealizado desde de los códigos heteronormativos, pero dentro de ese marco fijo, es representada de diferentes formas, pues adquiere múltiples significaciones. A pesar de ello, es posible notar que en la mayoría de las canciones se produce un diálogo binario que transita entre dos espacios: *lo político* y *el amor*, habitualmente desde la lírica en un plano metafórico” (2020: 156).

posicionamiento como renovadora está directamente ligado a su posicionamiento como artista mujer en el folklore.

mujer/MUJER (1984)

Según relata la propia Suárez en su página Web:

En la tapa de este álbum titulado *mujer / MUJER*, hay dos fotos de Chany: una tomada en su primera infancia y la otra en 1984, el año en que lo grabó. Las grafías en minúscula y mayúscula, remedan intencionalmente las fotos como una metáfora que nos conduce desde el principio a una perspectiva. Entre esas dos mujeres que ha sido Chany, hay una carrera artística que no se detuvo y un testimonio de esa trayectoria a través de varios discos (Suárez, s/f).

Con esta intervención situaba el título tanto en su historia personal como en su crecimiento artístico, aunque no en el de “la mujer” en un sentido colectivo más amplio.



Tapa del disco *mujer / MUJER* (1984) de Chany Suárez (RCA-Víctor)¹²⁶.

126 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=X5Zw9cK7cBk&list=OLAK5uy_le8ycFjS4_v7ccJB5qZQTpaQOtYCpxWlQ

En la sección de recortes de prensa de su página Web incluía una nota de época, al momento de salir el disco, donde afirmaba que el título “significa la mujer hecha, transcurrida ya la etapa de crecimiento” (Suárez, s/f). En la misma nota, en un recuadro resaltado, afirmaba: “cuando firmé mi primer contrato, me dijeron que las mujeres no venden discos. Ahora, las mejores ventas corresponden a las mujeres. Parece que las cosas cambiaron” (Suárez, s/f). Con este último comentario sí posicionaba el disco dentro de una disputa de “las mujeres”. La trayectoria es personal pero también es colectiva. Hay una percepción en Suárez de que las condiciones de producción, para ella y para “las mujeres”, cambiaron. Se alcanzaron derechos, se lograron ocupar espacios públicos, por lo cual, es posible ponderar la trayectoria. Esto puede ponerse en relación, más allá de su trayectoria personal, con los lugares centrales que ocupaban en ese momento otras artistas como Mercedes Sosa, pero también Sandra Mihanovich -con el éxito de *Puerto Pollensa* y el primer concierto solista en Obras Sanitarias en 1982-.

Otro aspecto del título que va en la misma dirección es la repetición. No solo es la palabra mujer primero en minúsculas y después en mayúsculas, sino que la propia repetición de la palabra funciona como resaltado. Es una mujer completa, “la mujer hecha, transcurrida ya la etapa de crecimiento” (Suárez, s/f)¹²⁷.

El sonido del disco sigue la línea del anterior. Además de la voz de Chany, los músicos que participaron son Daniel Homer en guitarras y arreglos, Enrique “Zurdo” Roizner en batería, Jorge Rabito en bajo, Mingui Ingaramo en piano y Obi Homer en quena. Aquí se repite lo que relevamos más arriba: son todos músicos hombres. Chany ocupó el lugar central como intérprete vocal pero dejando el lugar legitimado como creativo en Homer, quien hizo los arreglos, y el lugar del virtuosismo instrumental también repartido entre “los músicos” -entre los cuales sobresale Homer y sus guitarras en el sonido de todo el disco-.

La elección del repertorio resulta ser central para quienes son intérpretes en las músicas populares. Allí se suelen ejercer opciones estratégicas claves. En el folklore esto es bien claro en figuras centrales como Jorge Cafrune o Los Chalchaleros, por ejemplo. Para nuestro caso es especialmente importante la figura de Mercedes Sosa, quien desde el comienzo de su carrera fue delineando los ideales del Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC) con estrategias contundentes en la elección del repertorio.

127 Agradezco a Silvia Lobato la observación de este punto.

Como ya desarrollamos en el capítulo 1, en 1982, al volver a Argentina, en los conciertos de febrero y en el disco que editó luego a partir de ellos, llegó a incluir géneros como el “rock nacional” pasando por canciones latinoamericanas (de Violeta Parra a la Nueva Trova Cubana), tango y canciones de distintos sectores del folklore argentino. Por ocupar un lugar central en el folklore y en las músicas populares argentinas del momento, Mercedes tenía la capacidad de habilitar y legitimar ese tipo de elecciones en artistas emergentes.

En el caso de Chany Suárez ya desde su primer disco tomó canciones del folklore de distintos sectores, canciones latinoamericanas, del rock local, del pop. Desde ese entonces combinaba la elección de temas de artistas reconocidos del folklore con otros emergentes y de otros géneros populares. En esa misma línea construyó el repertorio de *mujer/MUJER*.

Nos detenemos a continuación en aspectos de las canciones que consideramos relevantes en la construcción del dispositivo de enunciación. Si bien prestamos más atención a las relaciones con el título pretendemos dar cuenta de la complejidad del enunciado en su conjunto.

El disco comienza con *Levantate y canta* de César Isella con letra de Héctor Negro. Isella grabó esta canción en 1983 en su disco *Para volver cantando*, ubicada también como primera pista. Con el ex integrante del grupo Los Fronterizos y figura central del MNC tenían una relación de más de diez años, pero se agrega en este caso que prácticamente todo el grupo de Chany tocó en su disco. Además, Daniel Homer hizo los arreglos. De este modo, Isella como figura consagrada del folklore renovó el sonido de su propuesta y legitimó esta línea de producción¹²⁸. Suárez a su vez reafirmó su vínculo con figuras del MNC y con un ideario enfrentado a la dictadura. La canción no es estrictamente del folklore sino que se acerca al cancionero más melódico del tango¹²⁹, con una letra que afirma la esperanza frente al dolor y a un golpe “a contrapelo, a contrasol, a contraluz, a contravida”.

128 Como comentamos anteriormente, Daniel Homer fue guitarrista del grupo de Isella a comienzos de los ‘70, pero la particularidad de este disco es que cumple el rol de arreglador y para eso recurre a los instrumentistas del grupo que trabajaba con Chany en ese momento. Homer puso a punto el funcionamiento del grupo trabajando con Chany y luego lo puso a disposición de otro artista.

129 En el arreglo del disco de Isella esto es más claro al incluirse el bandoneón de Daniel Binelli en la instrumentación. De todos modos, el patrón rítmico 3+3+2 es audible en ambos casos.

La segunda canción es *La mala gente* de Amaury Pérez, un integrante de la Nueva Trova Cubana (NTC). Con esta elección Chany amplió sus referencias en ese movimiento cubano más allá de las figuras centrales¹³⁰.

La tercera canción es *Coraje mujer* de Vitor Martins e Ivan Lins. Se trata de la primera canción que establece un vínculo directo con el título del álbum, al menos por contener la palabra mujer. El brasileño Lins, referente de la Música Popular Brasileira (MPB) y relacionado tanto al rock como al pop, empezaba a ser reconocido en Argentina en esta etapa: unos meses después grabó un disco en vivo en el Luna Park con Pedro Aznar, León Gieco y Luis Alberto Spinetta como invitados¹³¹. Se trata otra vez de una elección que amplía los vínculos a músicas latinoamericanas desde una propuesta abierta no solo al rock sino también al pop. De todos modos, no es menor en la elección de este autor y esta canción, la complejidad armónica y melódica que presenta, siendo esta una de las marcas sobresalientes de la propuesta de Chany y de su guitarrista y arreglador Daniel Homer.

La mujer que describe la canción se caracteriza por el coraje, la firmeza y lo delicado, la certeza y la congoja, lo suave y lo fuerte, la energía, la virtud, la fe, la templanza, la petulancia, la decencia, la ternura, la paciencia, el misterio y el encanto. Son una serie de características que le permiten “seguir de pie hasta el fin”. No se describen obstáculos pero se entiende que si esas son las virtudes es porque los enfrenta. Hay un momento en que sitúa en un lugar de pasividad a la persona que describe: cuando dice “¿es que hay un guía que te alumbra cada día?”. En ese caso sería alguien externo (¿Dios?) y masculino quien está promocionando esa mujer virtuosa. Pero fuera de ese momento, la letra apunta a relevar una mujer con coraje como ideal de mujer.

Al ser cantada por Chany en este disco llamado *mujer/MUJER* funciona como una autoafirmación. Al igual que en la canción no se explicitan cuales serían los conflictos o dificultades que enfrenta, no hay una problematización clara de eso, pero sí hay una intención de fortalecimiento como enunciadora: una enunciadora con coraje, que se posiciona como mujer en lo personal y en lo artístico. Retomando la presentación que

130 Como afirmamos anteriormente, Chany había grabado para ese entonces varias canciones de Silvio Rodríguez. Este último junto con Pablo Milanés eran las figuras más reconocidas de la NTC en la Argentina de esos años (como muestra de eso, en 1984 dieron conciertos juntos en el Estadio Obras Sanitarias).

131 Se trata del concierto de Ivan Lins en el Luna Park el 7 de septiembre de 1984, que se editó en LP con el nombre *Encuentro* (1984). Allí grabó en vivo también *Coragem, mulher*, pero antes la había incluido en versión de estudio en el álbum *Novo Tempo* (1980).

hizo años después en su página Web, que se condice con la serie de fotografías que incluye en la tapa y en el interior del LP¹³², se trata de valorar su crecimiento: ya no es una niña o una artista que recién comienza sino una mujer con mayúsculas y una artista con trayectoria.

La cuarta canción es *Anillo chapaco*, un huayno de César Isella con texto del poeta boliviano Octavio Campero Echazú. Se trata de una canción que, con referencias a la región de Tarija -chapaco es un vocablo que hace referencia a quien habita esa zona-, habla del anillo que el personaje de la letra hace fabricar para unirse a la mujer que ama. El anillo, según afirma, “ella lo quiere más firme que la muerte y el olvido” y le pide al platero que así lo haga mientras “ella me espera lavando su ropa blanca en el río”. Más allá del sentido afectivo con que lo expresa se trata de una afirmación de roles tradicionales con el hombre decidiendo, hablando por la mujer y colocándola en un lugar pasivo, de espera.

La quinta canción y cierre de la faz A del disco es *Conciencia y corazón* con letra de Chany y música de Juan Carlos Ingaramo, amigo de Suárez y Homer además de referente emergente de la música cordobesa en estos años. Sobre una rítmica con momentos cercanos al chamamé y otros a la chacarera, se arregla una balada pop que, como una afirmación moral, opone la dupla conciencia y corazón como virtudes, frente a la oscuridad y la maldad. En la primera estrofa se afirma que “conciencia y corazón templarán la voz de quien se atreva a ver y a transitar del miedo a su razón de ser feliz”: templanza, madurez y camino transitado o por transitar. Puede leerse allí un camino individual desde el miedo hacia la felicidad, aunque también es posible trazar un paralelo con el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia (más adelante se habla de que “la maldad caerá porque no podrá encerrar las ideas”, y que se alcanzará “justicia en paz”).

En la faz B como octava pista se incluye *Guiño de ilusión* también con letra de Suárez y con música de Mingo Ingaramo (hermano de Juan Carlos) y Daniel Homer. La letra enfrenta la niñez y la adultez como espacios de ilusión y de realidad respectivamente. El personaje de la letra, que no tiene género definido, recorre la niñez sin temor y como un juego (el carrusel), mientras la adultez es con temor y con cuentas que pagar. En esta balada pop lenta Chany se identifica nuevamente con el crecimiento

132 En el interior del LP se incluyen fotos de Chany, ordenadas cronológicamente, desde muy pequeña hasta las primeras actuaciones profesionales.

y la madurez, en línea con el título del disco, la serie de fotografías y la explicación hecha en su página Web.

En las dos letras escritas por Chany no hay identificaciones de género. También ocurre lo mismo en otras canciones del repertorio (*Levantate y canta*, *La mala gente*, *Palabras autorizadas*). En un contexto de canciones escritas por hombres, con un grupo compuesto por hombres y una trayectoria rodeada de hombres, es una estrategia para posicionarse como enunciativa. No desde una denuncia, rechazo o problematización de otras posiciones sino desde una ampliación de lo posible como “mujer/MUJER”. A su vez, en ambas letras se identifica con la madurez, la razón, la templanza y se diferencia de lo infantil, lo ingenuo: si consideramos que en ese año tomaron fuerza las campañas para modificar la ley de “Patria Potestad” -algo que se logró poco tiempo después- (Tesoriero, 2020), que si bien desde los ‘60 la maternidad podía posponerse en pos de otras actividades seguía siendo un imperativo para la realización social de las mujeres (Felitti, 2011)¹³³ y que tal como lo afirma Dora Barrancos (2011) las mujeres contaban con una ciudadanía incompleta, se pueden comprender estas intervenciones como parte de la construcción de su lugar en el espacio público.

La faz B del LP cuenta con tres canciones de Julio Lacarra¹³⁴, hermano de Chany. La que ocupa el sexto lugar es *Cada vuelta que doy*, con texto de Hamlet Lima Quintana. Sobre un ritmo cercano al vals peruano el personaje de la letra elige la alegría para enfrentar el sufrimiento. La novena canción es *Palabras autorizadas*, un chamamé que se sitúa en los trenes, que bien podrían ser los que van de Don Bosco a Constitución -trayecto que sin dudas habrán hecho tanto Julio como Chany-, oponiendo esas personas que viajan con sus urgencias y dramas frente a “flacas promesas” en “frases ilustradas”. Y la décima canción es *La canción de nuestros días*, que Lacarra grabó el año anterior en su disco homónimo y funciona como un manifiesto en el fin de la dictadura: “No me voy de aquí porque es mi tierra y soy algo dura de sesera, esta es la que piso y me sustenta quiero estar cuando apure la primavera” [...] “No me voy de aquí porque a mi

133 Durante el siglo XX argentino, como expone esta autora, hubieron avances y retrocesos, ambigüedades y debates públicos -en el ámbito estatal, la prensa, en expresiones culturales- sobre las ideas de maternidad, en tensión entre el deber y el derecho, y atravesando el trabajo, los derechos políticos, los derechos sexuales y reproductivos. La naturalización de la maternidad atravesó no solo a sectores conservadores y religiosos, sino que también alcanzó a sectores militantes de izquierda durante los ‘70, algo que da cuenta de su extensión normativa en la sociedad argentina durante el siglo XX (Felitti, 2011).

134 Es un porcentaje alto del repertorio, 3 de 10. Lo mismo sucede en otros discos de Chany (anteriores y posteriores). Esto realza la importancia de su hermano en su trayectoria y posicionamiento.

gente no quiero llorarla desde afuera, la pena entre muchos duele menos y se hace más aguantadera”¹³⁵.

En el contexto de un repertorio de canciones compuestas por hombres, salvo sus propias letras que no indican género, en *La canción de nuestros días* es en la única en la que Chany interviene el texto cambiando la terminación de masculina a femenina en la primera estrofa. De este modo realza la identificación de la cantante con el personaje de la letra y su relato.

La séptima canción es la cueca *La arenosa* con música de Gustavo Leguizamón y letra de Manuel Castilla, referentes centrales del folklore salteño vinculados al grupo literario La Carpa. Se trata entonces de una adscripción a esa vertiente dentro del folklore y una cita de autoridad. Pero también un intento de afianzar las relaciones con Leguizamón, a quien le había gustado¹³⁶ la versión de *Zamba del laurel* que Chany grabó en *Abierto al júbilo* (1980). Dentro de un disco con canciones de diversos géneros y un sonido entre el pop y el jazz fusión, la inclusión de esta cueca tan reconocida y vigente¹³⁷ ancla la propuesta en el campo del folklore. A su vez la versión se construye con el virtuosismo instrumental en primer plano, por lo cual, posiciona la propuesta con claras intenciones renovadoras para este ámbito. La voz de Chany trabaja en el mismo sentido: amplitud de intensidades y de registro, proyección, agilidad, saltos interválicos amplios, dicción clara. Una voz virtuosa: con coraje.

La elección del repertorio, así como su tratamiento, dan cuenta de un dispositivo de enunciación complejo. Hay varias opciones estratégicas que en línea con el título proponen una “mujer” que crece y excede los espacios, actividades y actitudes más tradicionales. Pero no todas van en ese sentido, también se afirman estereotipos. El propio enunciado del disco analizado propone la categoría “mujer” como punto central. Abordar el análisis con perspectiva de género nos permitió considerar la construcción de Chany Suárez como enunciadora en relación a esa categoría (“mujer”).

En la selección del repertorio, así como en el arte de tapa e interior del disco y en la propuesta sonora, pueden observarse tensiones respecto a roles de género. Procura caminos alternativos posibles, se afirma en lo individual y también como parte de un colectivo (“las mujeres” artistas, que venden discos). Pero a la vez sostiene los roles tradicionales, no solo del campo del folklore sino también del espacio social general.

135 Nos detendremos en detalle en esta canción en el apartado dedicado a Lacarra.

136 Así lo cuenta Chany en varias entrevistas y en su web.

137 Por ejemplo, Mercedes Sosa la incluyó en su disco en vivo al volver del exilio en 1982.

Con esas tensiones, el disco, así como la trayectoria de Suárez, sin dudas aportan y forman parte de una ampliación de lo posible para “las mujeres” músicas en esta etapa.

Horizontes (1985) y Con los pies en la tierra (1986)

En los años siguientes continuó en gran parte esta línea de trabajo, aunque la tematización de posiciones sociales de mujeres no ocupó la centralidad de los discos de 1982 y 1984.

Destacamos algunas actividades relevantes que llevó adelante Chany en estos años, que nos permiten dar cuenta del entramado de relaciones del cual formaba parte y de su posición en él. En 1984 participó de los conciertos que dieron Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en el estadio Obras Sanitarias. Ese mismo año participó como invitada en el álbum *Frágil amanecer* de César Isella, en la canción *Sobre la plaza llueve*. También participó como invitada de Chango Farías Gómez en el exitoso programa de televisión dedicado a la música *Badía y compañía*, en donde cantó *Zamba del Laurel*¹³⁸. En 1985 tuvo dos participaciones en ese mismo programa televisivo: presentó parte de su disco *Horizontes* con su banda y el pianista Jorge Dalto -quien fue parte de la grabación-¹³⁹ y cantó *La arenosa* con toda su banda, en una versión muy similar a la grabada el año anterior, en el marco de un homenaje a Cuchi Leguizamón¹⁴⁰. Más tarde, el propio Leguizamón la convocó para presentar la canción *Bajo el azote del sol* de su autoría, con letra de Antonio Nella Castro, en el Festival Cosquín de la Canción de 1986, en el que resultó ganadora. Chany la grabó en su siguiente disco. En 1987 participó del festival de Cosquín como parte de la noche dedicada a Córdoba. Esto último podría resultar llamativo pero de la mano de su esposo Daniel Homer, oriundo de Córdoba, estableció vínculos con artistas de esa provincia y en particular en ese año grabó *Córdoba va* de Francisco Heredia¹⁴¹. A su vez, en 1983 RCA-Victor incluyó su versión de *La maza* (Rodríguez) en el álbum compilatorio con el simbólico nombre de *Reunión en libertad*, volumen II, y al año siguiente incluyó su versión de *La mala gente* (Pérez) en el volumen III. En 1984 EMI incluyó su versión de *La primera palabra* (Piazzolla-

138 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NVnv0_hrRN4

139 Fragmentos disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=RfvbmMiy9EI&list=PLOpGCxdA1jL-KSsRVUwNyyXAvk6G6nsG0&pp=gAQBiAQB>

140 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=43_VfUEQ7Gw

141 Se trata de una canción importante en el ámbito cultural cordobés de esos años. Para más detalles ver Bruno (2012). En 1985, además, participó como invitada en el álbum de Francisco Heredia.

Ferrer) en el álbum *Un tributo a Ástor Piazzolla* y publicó un álbum compilatorio, titulado *Chany Suárez*, a partir de los discos editados con ese sello entre 1975 y 1980. En todas estas presentaciones se refuerza su vínculo con la NTC, con Isella, con Leguizamón, con la valoración del virtuosismo instrumental. Pero lo que relevamos sobre representaciones de género en sus discos anteriores no aparece.

En ese marco de acción Chany editó *Horizontes*¹⁴² en 1985 y *Con los pies en la tierra*¹⁴³ en 1986. El primero contó con un gran despliegue de producción: la mayor parte se grabó en Nueva York bajo la dirección artística de Jorge Dalto. Este pianista argentino, radicado en Estados Unidos desde comienzos de los '70, estaba vinculado a figuras centrales del jazz fusión y del latin jazz. También mantenía vínculos con artistas del jazz argentino, como Jorge López Ruiz o Cacho Stella, y en 1983 dio conciertos y grabó en vivo un álbum a sólo piano en Buenos Aires (que años más tarde se editó por el sello Melopea de Litto Nebbia). Convocados por Dalto participaron en el disco de Chany el baterista Peter Erskine, el contrabajista Eddie Gómez y el percusionista Jorge "Patato" Valdéz. En Argentina participaron Enrique Roizner (batería), Jorge Rabito (bajo) y Rubén Rada (percusión), entre otros. Los arreglos y la dirección musical estuvieron otra vez a cargo de Daniel Homer. En la contratapa del álbum quedan jerarquizados estos datos con el detalle de los estudios de grabación, técnicos, lista de instrumentistas y una serie de fotos con sus nombres, además de agradecimientos a quienes les recibieron en Nueva York. A esto se agrega, como adelantamos, que ese mismo año hicieron una presentación con Dalto en televisión.

El repertorio y su tratamiento tienen una impronta latinoamericana y de diversidad de géneros: candombe, vidala, chaya, malambo, son, balada pop-rock, sonoridades del flamenco, improvisaciones jazzísticas, etc. Si bien el sonido de las guitarras sigue la misma línea de discos anteriores, aparecen como novedad la mayor presencia de piano y sintetizadores, el contrabajo y la incorporación de sonidos de factura digital en algunas baterías (muy notable en canciones como *Vidala para mi sombra* o *El diccionario*).

Se incluyen dos canciones de autores uruguayos: Alfredo Zitarrosa (*Crece desde el pie*) y Marcos Velázquez (*El Diccionario*, difundida también por Zitarrosa). Vuelve a aparecer Armando Tejada Gómez con su *Ronda Del Ciego* (con música de Pocho

142 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=DbNJsi5V0U&list=OLAK5uy_mq0CmewphTOAexFCVUv0X9B6cSz-Voqpc

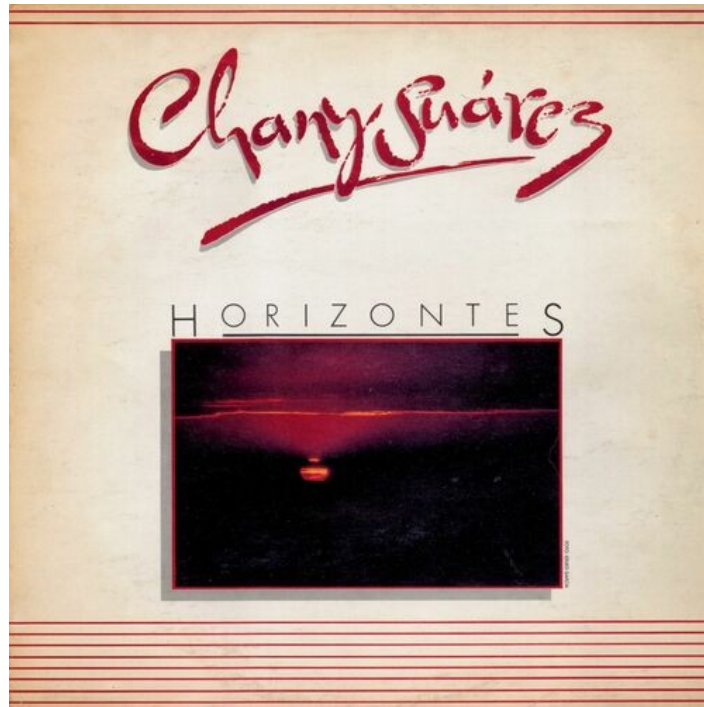
143 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=yBWRoeDS5b4&list=OLAK5uy_mpD8tC2AH3i1Wcjb-pikQ_dsUFUcWKgao

Leyes). Grabó la *Vidala Para Mi Sombra*, de Julio Espinosa, el anclaje más notable al folklore. Una canción vinculada al rock local: *Canción Sin Puñales*, de Litto Nebbia. Volvió a grabar una canción de la dupla brasileña Ivan Lins y Vitor Martins (*A Nuestros Hijos*). Hasta aquí sigue en línea con sus trabajos anteriores: autores y géneros latinoamericanos, canción militante, algún clásico del folklore y “rock nacional”. A esto se agregan las canciones de su hermano Julio Lacarra.

Habla la canción es un aire de chaya en la que la canción se presenta como el personaje de la letra y propone enamorar el mañana y recuperar la risa, pero además denuncia: “por defender mí insolencia, cuanto cantor castigado”. *Tambor de aluminio*, un candombe con percusión y piano salseros, habla de una mujer “mulata”, María, que armó “revuelo” en Uruguay con un “tambor de aluminio” -una olla-. La letra dice “al dueño de la mentira le va a molestar, que a María le nazcan hijos pa’ la libertad”. Con estos recursos la canción alude a las protestas contra la dictadura uruguaya, que derivaron en el comienzo de la democracia y la asunción del gobierno electo el 1 de marzo de 1985. Finalmente, *Horizonte cero*, con letra de Lacarra y música de Homer, es la canción que inspira el nombre del disco. El horizonte que propone el texto es un futuro de esperanza, luminoso, con muchas expectativas, el protagonista de la letra dice “cielo libre quiero ser”, habla de la patria, la tierra, su vida, las vidas que vendrán, dice que pisa el nuevo horizonte y trae una “canción de laurel” en la rama más verde¹⁴⁴. La forma musical se puede pensar como ABA’, en donde A se construye sobre un malambo y B sobre una vidala. La canción tiene una duración de más de 7 minutos, con un despliegue instrumental y vocal de virtuosismo, improvisaciones, sonidos electrónicos, sobregrabaciones. Estas opciones estratégicas pueden pensarse también como el horizonte musical que propone la canción y el disco.

La tapa del disco tiene en el centro una foto de un atardecer con el sol entre nubes rojizas: se refuerza la idea de horizonte(s), que como vimos en el contenido del álbum implica esperanzas sociales y políticas, desarrollos musicales y también vínculos con músicos radicados en Estados Unidos.

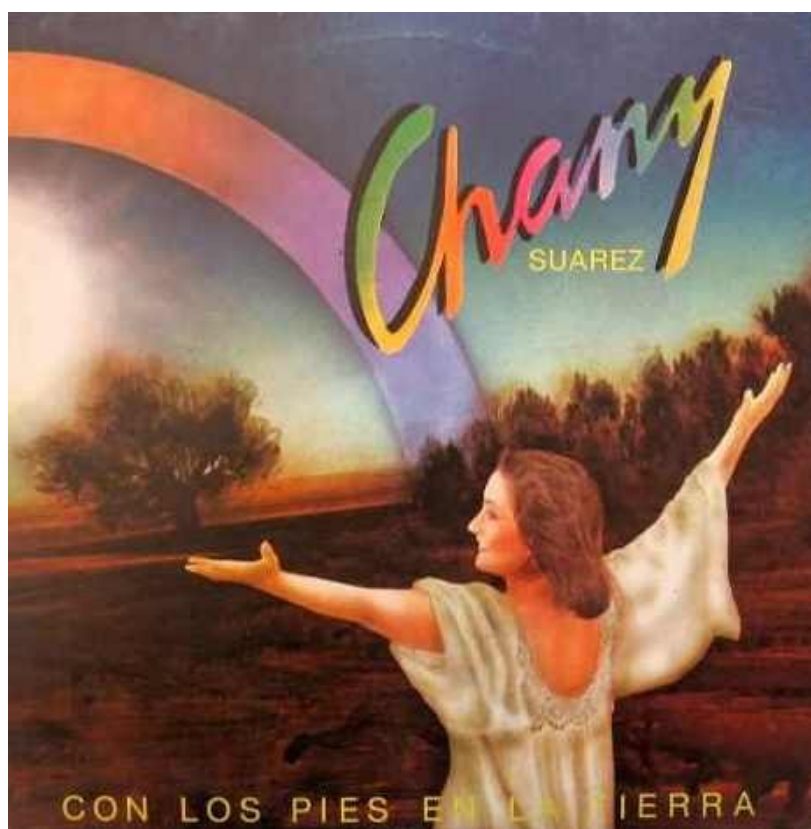
144 Retomaremos este punto en el apartado dedicado a Lacarra, pero adelantamos aquí que este autor propone en varias de sus letras que la canción es protagonista de las luchas, algo que se entronca en la canción militante previa a la dictadura, tal como lo estudió Carlos Molinero (2011).



Tapa del disco *Horizontes* (1985), de Chany Suárez (RCA-Víctor).

El disco *Con los pies en la tierra* (1986) inicia con la canción homónima de Lacarra. Esta vez los arreglos están a cargo de Daniel Homer y de su sobrino Obi Homer. La canción, en tonalidad mayor, oscila entre rítmicas de chacarera, chaya y de cueca, aunque la forma, si bien simple y con muchas repeticiones, no corresponde a ninguna danza. La voz de Chany y las guitarras (criolla, eléctrica, acústica) tienen centralidad en el arreglo. A eso se suman bajo, batería, charango y coros en el interludio. La letra parece un complemento de *Horizonte cero*: si en la canción que dio nombre al disco anterior primaba un futuro esperanzador y un tanto ideal, en esta nueva canción a ese mismo futuro se le agrega que se trata de “un sueño cierto”, si en la primera lo que importa es el horizonte, en la segunda se agrega que debe ser “con los pies en la tierra”. La tapa del disco refuerza esta idea: es una ilustración en la que se ve desde atrás a una Chany con los brazos abiertos y una sonrisa en medio de una llanura con un sol radiante y una franja que aparenta ser un arco iris (aunque los colores están en las letras del nombre de la artista). En esa línea la letra pone en contexto su lucha: se opone al miedo, la prepotencia, los privilegios y la opresión de “los débiles”, y afirma “no me cabe el olvido y la indiferencia”. Aquí aparece un rechazo del pasado reciente dictatorial pero también de las injusticias económicas que persistían. A su vez, vuelve a aparecer el

canto como herramienta para la construcción de un futuro superador: “el canto que junta sueños, nos ayuda a crecer y reconocernos”.



Tapa del disco *Con los pies en la tierra* (1986) de Chany Suárez (RCA-Víctor).

Esta vez el repertorio tiene una impronta argentina y más claramente asociada al folklore, en lugar de latinoamericana. Esto puede relacionarse con sus participaciones en el Festival de Cosquín. Además de la canción que comentamos, incluyó *A pesar de los males*¹⁴⁵ de Julio Lacarra, en donde le pide a las madres del mundo que paren las guerras. Puesto en contexto no puede dejar de leerse como un apoyo a las Madres de Plaza de Mayo y como un rechazo a la todavía reciente guerra de Malvinas. Luego *Copleñitas* y *Córdoba va* de Francisco Heredia. La primera atraviesa baguala, vidala y carnavalito con una temática de amor en contexto de carnaval. La segunda, sobre una rítmica cercana a una chacarera, describe lugares, costumbres populares y situaciones sociales de Córdoba y afirma que con todas esas características -y a pesar de ellas- “Córdoba va”. Esa fórmula recuerda la reconocida canción *Cuba va*, de Milanés, Rodríguez y Noel Nicola, aunque a diferencia de esta que le habla al mundo para que

¹⁴⁵ Esta canción la grabó Lacarra en su disco de 1983.

“cualquier hombre pueda gritar sus propias esperanzas, sus heridas y su lucha”, la Córdoba de Heredia “va” pero “Con los dientes apretados, con los sueños postergados”. *Cambio De Paisaje* con letra de Heredia y música de Homer, sobre un ritmo en 3/4 – 6/8 con una forma de canción con estrofas y estribillo, Chany canta una despedida que puede ser de un hogar, de una relación o de un país.

Luego hay cuatro canciones de referentes distintos pero todos centrales para folklore: *Vinieron A Pedirme*, un triunfo de Oscar Alem y Hamlet Lima Quintana que forma parte de su “obra integral” *La pampa verde* y relata una disputa en donde habla quien vive y trabaja en la tierra y “los herederos” que le vienen a pedir esa “tierra de Roca, por repartija”; *La monja*, una canción en 3/4 – 6/8 inédita de Manolo Juárez sobre un poema de Federico García Lorca, que habla de los deseos -no expresados- de una monja mientras borda; *El antigal*, que abre el lado B, una zamba de Ariel Petrocelli, Daniel Toro y Lito Nievas que habla sobre ruinas y lugares sagrados de los pueblos indígenas de la región andina y reivindica su legado cultural; por último, la zamba *Bajo el azote del sol*, de Gustavo Leguizamón y Antonio Nella Castro, que como dijimos ganó el Festival Cosquín de la Canción cantada por Chany. En este caso, el texto denuncia las condiciones laborales y las protestas en los ingenios azucareros de Tucumán. Ese mismo año, en el disco *Mercedes Sosa 86'*, también quedó registrada en la voz de “la negra”, algo que da cuenta de la importancia que tomó la canción en ese momento del folklore.

En estos dos álbumes las representaciones de género no aparecen en primer plano como en los dos discos anteriores. De todos modos es posible observar algunos detalles al respecto. En *Tambor de aluminio* la protagonista de la revuelta social que se relata es una mujer afrouruguaya. Si bien se la caracteriza como madre -que tiene “hijos pa’ la libertad”-, es al modo de las Madres de Plaza de Mayo: una maternidad ejercida en el espacio público con una voluntad política concreta. Luego en esa misma línea en *A pesar de los males* son las madres del mundo las que pueden detener las guerras. Y en otro registro, la canción *La monja* presenta una crítica de la represión del deseo, que en ese momento puede escucharse en relación al “destape” estudiado por Natalia Milanesio (2021). En estas opciones, más sutiles y sin la centralidad que tuvieron en sus discos anteriores, puede leerse una continuidad.

Balance del caso

En su trayectoria previa a 1982, Chany Suárez trazó vínculos con referentes del Movimiento del Nuevo Cancionero y la proyección folklórica, pero también del rock local. En esos años consolidó una posición como intérprete asociada a la renovación, que como dijimos era descalificada por sectores centrales del campo del folklore durante la dictadura. Luego de la vuelta de Mercedes Sosa y sus implicancias, Chany continuó y amplió esos vínculos y esa línea de trabajo, ahora valorada positivamente.

En sus discos tomó opciones estratégicas que apuntaron a una ampliación de vínculos con músicas y referentes de esas músicas (MNC, NTC, MPB, Jazz-fusión, rock local, etc), otras a posicionarse en el contexto político (en contra de la dictadura), otras a validarse en términos de virtuosismo instrumental/vocal y complejidad armónica. Con esas opciones construyó una Chany Suárez enunciativa con una trayectoria sólida.

En su disco *No te rindas* (1982), trató explícitamente conflictos en la vida social de mujeres en la canción que da nombre al disco y en *Mujeres* de Silvio Rodríguez. Luego de esas incursiones, tituló su siguiente álbum *mujer/MUJER* (1984), conteniendo además la canción *Coraje, mujer* y canciones propias que aluden a su trayectoria, de modo que retomó con más centralidad las representaciones de género. Esto se vuelve relevante si se considera el estado del debate en ese momento: se registraban algunas tensiones pero los discursos feministas y de género, si bien ya tenían un fuerte desarrollo en algunos sectores, se fueron ampliando en los años siguientes, y se masificaron recién en las primeras décadas del siglo XXI. A eso se puede añadir que, tal como lo comentamos, identificarse públicamente como feminista era difícil en esos años. Ese marco, y la propia historia del folklore, recorta como relevantes las opciones tomadas: eran inéditas y contrastaban con el conservadurismo dictatorial. Las estrategias de construcción de una Chany Suárez enunciativa en esos discos apuntaban a una afirmación personal y artística, a remarcar la trayectoria y el coraje, y no a una denuncia, rechazo o problematización de otras posiciones (las de “los hombres”, por ejemplo). Por lo cual, se construyeron enunciatarias/os que no eran necesariamente feministas pero que valoraban la ampliación de espacios posibles para las mujeres.

Considerando las posiciones previas de mujeres en el folklore, así como la incipiente agenda feminista interrumpida por la dictadura, la presentación de estas representaciones de género y la construcción de Chany como enunciativa la colocaron en una posición inédita. Estas opciones las tomó junto con las de orden sonoro, de

repertorio y de vínculos personales, de modo que se retroalimentaron para dar lugar a su figura en tanto artista mujer renovadora.

En los discos de 1985 y 1986 continuó su línea de trabajo en general pero no volvió a abordar representaciones de género del modo en que lo relevamos en sus dos discos previos. No encontramos datos certeros sobre este cambio. Lo que sí encontramos es que otros aspectos de su trabajo -que mantuvo en estos álbumes- tuvieron una importante repercusión (con invitaciones a conciertos, discos, premios en certámenes, etc.). Si bien eso no explica el cambio del lugar que ocuparon estas representaciones, sí permite comprender la continuidad de las otras opciones. Hay al menos tres vías explicativas que pueden explorarse en futuras investigaciones: una es que Suárez haya logrado posicionarse y ser reconocida como artista mujer en el espacio público y en el folklore en particular, por lo cual, dejó de ser una preocupación central en su trayectoria individual en ese momento. La segunda es que pudieron ser temas sensibles en una etapa de su experiencia vital y que cambiaron sus intereses, y habrá que considerar si esto se vincula tanto con el imperativo de maternidad como con el declive del impulso democratizador inicial de la primavera alfonsinista. La tercera es que al tener mayor repercusión otros aspectos de su producción haya decidido priorizarlos, y en ese caso habrá que indagar si pudieron ser opciones defensivas para no perder lo alcanzado y ponerlo en diálogo con otros campos artísticos -en particular, la exclusión de artistas mujeres en el rock local hacia fines de la década del '80 (Blázquez, 2018; Sánchez Trolliet, 2018; Liska, 2022)-.

Teresa Parodi

Trayectoria

Teresa Adelina Sellarés¹⁴⁶, luego conocida artísticamente como Teresa Parodi, nació en 1947 en Corrientes y creció en una familia en la que accedió a capitales culturales legitimados, en particular literatura y música clásica. Según relató ella misma en varias entrevistas, el gusto por la lectura y por ese tipo de música fue incentivado por su padre, quien fue funcionario de rentas de la provincia de Corrientes, además de lector y melómano. Tanto su madre como su abuela fueron maestras. En un principio Teresa siguió su camino, en esa profesión históricamente feminizada y hasta esos años propia de clases medias y altas.

En la década del '60 ejerció como maestra y cursó Letras en la Universidad Nacional del Nordeste¹⁴⁷, donde conoció a quien luego fue su esposo, Guillermo Parodi, y entró en contacto con luchas estudiantiles. Una vez casada, tomaron con su esposo una opción militante y se fueron a un paraje de Misiones: en sus palabras, “a los dos nos impulsaba la necesidad de ejercer la docencia, allí donde hiciera falta” (Pintos, 1989, p. 28). Trabajaron en ese lugar un año y luego regresaron a Corrientes, en donde continuaron sus vínculos con luchas sociales y espacios de discusión política. En una entrevista del año 2012 Teresa resumió algunos puntos que alimentaron esa opción militante:

Yo fui marcada por una época, mundial [...] por el mayo francés, por las lecturas, por la música, pensé, me enamoré de Eva Perón, me creí, soñé un país más justo, quise hacer algo para que este país fuera más justo. Me llené del cancionero que Mercedes nos puso en el oído y en el corazón, de los grandes compositores argentinos y latinoamericanos, me fasciné con la obra de Violeta Parra. Me impactó, me marcó, me formó. Zitarrosa, Chico Buarque (Parodi, 2012, p. 36'17" a 37'04").

146 Los datos biográficos se toman del libro de Guillermo Pintos (1989), salvo cuando se indica otra fuente.

147 No hemos encontrado datos certeros ni declaraciones al respecto en la larga lista de entrevistas a Teresa que hemos relevado, pero es posible imaginar, por las fechas y la secuencia de hechos, que interrumpió su carrera universitaria luego de ser madre.

Según relatos de Teresa, el gusto por la música popular regional -el chamamé- y por la guitarra como instrumento, surgió del vínculo con las mujeres que trabajaban en su casa o en la estancia de la familia ubicada en Mercedes, y con los músicos que animaban las fiestas que se hacían en aquel lugar. A partir de esas experiencias decidió estudiar guitarra.

En esa mezcla entre su opción militante y sus capitales económicos, sociales y culturales, inició su trayectoria artística. Comenzó a cantar en su provincia natal, ingresó por concurso como solista al Coro de la Orquesta Folklórica provincial¹⁴⁸, dio sus primeros conciertos con sus propias canciones e incluso dio clases de música.

Desde mediados de la década del '70, Teresa formó parte del movimiento de la Canción Nueva Correntina (CNC)¹⁴⁹ junto a Antonio Tarragó Ros, Pocho Roch, Mario Bofill, Rodolfo Regúnaga, Cacho González Vedoya, Los de Imaguaré, entre otros. En este movimiento se ponía el acento en la canción dentro de un subcampo, el del Chamamé, donde el baile es central. Como señala Claudio Díaz (2009), este grupo surgió en un momento de crisis del subcampo del chamamé tras la muerte de varios referentes centrales -Tránsito Cocomarola en 1974, Ernesto Montiel en 1975 y Tarragó Ros en 1978-, que coincide con una crisis en el campo del folklore en general -tal como comentamos anteriormente-. Díaz (2009) afirma que Teresa Parodi es quizás el caso más “excéntrico” del grupo renovador de la CNC en relación a los mecanismos de consagración habituales del subcampo del chamamé, debido al tipo de capital cultural con el cual se desenvolvía en este ámbito. Y, desde nuestra mirada, también por ser mujer, madre de cinco hijos/as, autora y compositora, en un contexto altamente masculinizado. Al menos en parte, esas características “excéntricas” que observó Díaz son las que le permitieron construir su lugar en ese movimiento, y como veremos jugaron un rol importante en sus trabajos artísticos posteriores.

Teresa, en una entrevista reciente, recordó que en el desarrollo de su carrera profesional en la música tuvo que lidiar con resistencias:

[...] habiendo tenido mucha, digamos, resistencia, no oposición pero sí resistencia familiar, inclusive de mi propia, de mi propia pareja, digamos, de mi compañero, que le

148 Hay un registro del año 1973 en el que canta como solista *Oración por la paz* (Herminio Giménez). Disponible en: <https://youtu.be/DrRqKBmJiJA?t=990>

149 Se aglutinaron alrededor del Festival Canción Nueva Correntina (o Litoral), motorizado principalmente por Marily Morales Segovia, y editaron álbumes colectivos (en el sello Odeón). El festival tuvo cuatro ediciones entre 1972 y 1978 (González Vedoya & Zubieta, 2021).

gustaba pero no le gustaba tanto. A pesar de que me acompañó enormemente, pero era una..., muy contradictorio lo que le pasaba, ¿no? Nunca pudieron sacarme eso, nada, ni una situación pudo sacarme eso (Moulín, 2020, p. 13'18" a 13'47").

En la misma entrevista, un poco antes, recordaba la directa relación de su decisión sostenida por su carrera artística con la formación cívica y el debate político en su propia casa. Tanto su padre como su madre incentivaban el análisis de la realidad social y política en ella y sus hermanas. Teresa relata que su padre decía sobre sus hijas que “[...] tienen que escuchar porque ellas después tienen que alguna vez votar, ellas tienen que pensar, tienen que saber lo importante que es la democracia” (Moulín, 2020, 5'02” a 5'09”). Si bien se trata de consideraciones a posteriori, aportan datos relevantes: la efectiva dificultad para desarrollar su profesión debido a una resistencia familiar (quizás inconsciente)¹⁵⁰ y a su vez la estimulación desde niña a la discusión y participación política. Más allá de la antipatía de su padre para con el peronismo, vale recordar que Teresa, la mayor de tres hermanas, nació el mismo año en que se aprobó el voto femenino en Argentina, con Eva Duarte como figura clave.

En 1979 se mudaron a Buenos Aires con su esposo y sus cinco hijos/as, después de que por una detención policial por su militancia política él perdió su trabajo. En una sociedad pequeña como la de Corrientes eso quedó a la vista de todo el mundo, en medio de la dictadura, por lo cual decidieron irse. Poco antes de que se mudaran, Astor Piazzolla la había escuchado en Corrientes y la convocó a cantar en su grupo. Es así que durante 1979 participó en una gira por el país como cantante del grupo de Piazzolla.

Un tiempo después produjo su primer trabajo discográfico, *Teresa Parodi desde Corrientes* (1981), en el sello Ciclo 3 de la familia Vitale (vinculados al rock) y ya con el auspicio de la dirección de cultura y turismo de la Municipalidad de Corrientes. En ese disco incluyó canciones de Pocho Roch, canciones propias, con letra de los poetas correntinos Francisco Madariaga, David Martínez y su esposo Guillermo Parodi, una canción de la tanguera Eladia Blasquez y clásicos del chamamé. El disco cuenta con una instrumentación típica con guitarras y acordeón, pero con la voz de ella en canto y recitados como centro. Además, en distintas canciones cuenta con piano, flauta travesa, cuerdas y percusión (shakers, platillos, cencerros, redoblante con escobillas, bongó). El

150 En esta cita hace referencia a quien fuera su esposo y más adelante retomamos otra cita en donde hace referencia a su madre. En ambos casos describe una ambivalencia, una contradicción, entre el apoyo y los reclamos.

repertorio incluyó chamamé, rasguido doble, galopa, chamamé canción y un vals tangero. Sumado a todo esto resulta relevante que su circulación no tuvo que ver con los lugares de baile habituales del chamamé sino con escenarios de universidades, teatros, cafés, etc. De este modo, con esta primera producción Parodi se ubicó en un lugar no tradicional en el chamamé.

Canto a los hombres del pan duro (1983)

En 1983 produjo el álbum *Canto a los hombres del pan duro*¹⁵¹, un casete registrado en apenas una hora de grabación (según su web oficial), acompañada solo con su guitarra y la de Jorge Panitsch¹⁵². Es evidente que la producción contó con poco presupuesto, no solo por la instrumentación sino por haberse editado solo en casete y en una editora pequeña (Rafael Cedeño, que era principalmente editora de libros). La tapa la muestra a Teresa con su guitarra cantando en una foto en blanco y negro. Arriba el nombre del disco en letras rojas y abajo el nombre de la artista en letras blancas. En el interior los datos de las canciones y de la edición.



Tapa del casete *Canto a los hombres del pan duro* (1983) de Teresa Parodi (Rafael Cedeño).

151 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ym9nYQ2lIuE>

152 Quien grabó guitarras años antes en discos de María Elena Walsh, Leda Valladares y Dina Rot, entre otras/os.

El disco comienza con una milonga con letra de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986)¹⁵³, quien escribió y publicó el 30 de diciembre de 1982 en el diario Clarín ese poema titulado *Milonga de un soldado*. El texto hace referencia a un soldado provinciano muerto en la guerra de Malvinas, alabando su valentía y desaprobando a los “vanos generales”: una posición que se suma a la tendencia general de la posguerra tal como lo comentamos anteriormente (Mariani, 2022c). Además de esta canción, Parodi musicalizó a varios poetas en este disco: *Canto a los hombres del pan duro* de Mario J. Lellis (Buenos Aires, 1922-1967), que da nombre al álbum, *El xucxuyoc*¹⁵⁴ de Jorge Calvetti (Jujuy, 1916 - Buenos Aires, 2002), *Juan Lucena* de Manuel J. Castilla (Salta, 1918-1980), *Cantemos y esperemos* de Juan L. Ortiz (Entre Ríos, 1896-1978) y basó la letra de *Cambá Cola Jara* (donde tematiza al “gaucho negro”) en un texto de Francisco Madariaga (Corrientes, 1927-2000). También musicalizó un poema de su esposo donde se elogia a Pablo Neruda (Chile, 1904-1973). De esta manera, continuó remarcando el lugar de la palabra, y de la palabra más legitimada, en su producción. En este disco los poetas citados ya no son solo correntinos sino de otras provincias y hasta de un país vecino (el chileno, que además contaba con reconocimiento internacional). El caso de Manuel Castilla, además, traza un vínculo con la tradición del grupo La Carpa y los músicos folklóricos asociados con él.

En el álbum incluyó *Canción de caminantes* de María Elena Walsh¹⁵⁵, una canción que invita a la acción colectiva. Además, le dedicó a Walsh su *Carta abierta a María Elena*. La idea misma de “Carta abierta” implica al menos lo público, y la pregunta que repite, “¿Qué haremos con la canción?”, ubica a la canción como un tema de relevancia pública, en el cual Walsh aparece como voz autorizada. La música se apoya en un ritmo de chamamé lento pero la armonía, los giros melódicos y la interpretación tienen directa relación con las canciones de Walsh (valen como ejemplo, *Como la cigarra* o *Manuelita, la tortuga*). Grabó también *Como un pájaro libre*, de Adela Gleijer y Diana Reches, canción que grabara meses antes Mercedes Sosa. Se trata sin dudas de dos referentes para Parodi, a quienes de este modo reivindicó explícitamente.

153 Indico año y lugar de nacimiento y muerte para dar cuenta de la procedencia regional y de la edad mucho mayor que Teresa. Tanto con Borges como con los demás poetas, se trata de voces autorizadas a través de las cuales ella se legitima.

154 Cacique incaico de Jujuy referido en el poema de Jorge Calvetti.

155 Originalmente grabada por Walsh en 1973, pero vigente por ejemplo gracias a la grabación del Cuarteto Zupay de 1981, un grupo vocal ligado a la canción militante que ya en 1982 y 1983 volvió a ocupar un lugar importante en el folklore.

El repertorio se completa con dos canciones que le pertenecen tanto en letra como en música: *Que me valga Dios* y *La canción de Pedro*. La primera es una galopa que le habla a su “tierra” nombrándola “madre” y problematizando temas en discusión en esa etapa: “Y es por eso que yo/ quisiera quedarme en ti/ sin olvidos y sin rencor/ y sembrarte de trinos, madre. [...] Te está haciendo falta/ Que alcemos los puños/ Y también la voz”¹⁵⁶. La segunda es un chamamé que habla, como en la tradición del MNC (*Breve historia de Juan*, por ejemplo), de un Pedro que es “uno más” del “pueblo”: “Nos miran los ojos plurales del pueblo/ Nos oyen los pedros de cada lugar”.

Claudio Díaz (2009), resalta algunos puntos de la producción de Parodi centrándose en sus dos discos posteriores -sobre los cuales nos detendremos en el apartado siguiente-, *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), que pueden observarse ya en este disco. Tanto en los grandes nombres del chamamé como los más cercanos de la CNC el baile ocupa un lugar central, y la música predomina por sobre la palabra, sin embargo la propuesta de Parodi se desplaza del baile al canto, de la música a la palabra. A su vez Díaz afirma que hay un desplazamiento de la idea de “raza” a la de “pueblo”, de un colectivo identitario unido por el pasado guaraní a una sociedad correntina con diferencias sociales, con ricos y pobres. Otro punto en el que Díaz marca un desplazamiento es en el paso de la nostalgia a la denuncia. No es que deje de tematizarse la nostalgia por el pago sino que en esas historias hay una denuncia de las condiciones de quien debe migrar y se denuncian otras injusticias. Finalmente Díaz habla de un desplazamiento de Corrientes a Latinoamérica, que más allá de la pertenencia regional se extiende a un enunciatario más basto, tanto por los textos como por los diálogos musicales con otros géneros.

Pueden verse en el disco de 1983 los puntos que observa Díaz, por ejemplo, en los títulos de las canciones donde hay palabras como canto, carta, versos, canción, cantemos, se nombra a Pablo Neruda, a María Elena Walsh, no hay palabras en guaraní y hay referencia a otros pueblos indígenas (Xucxuyoc). La relación con el MNC y los aspectos de renovación de la CNC están más presentes que el chamamé tradicional, tanto en las letras, temas abordados, la vocación de un cancionero más variado y la intención de renovarlo tanto en lo musical como en la incorporación de temáticas de la

156 El deseo de quedarse en su “tierra” es tematizado ampliamente en el folklore pero en particular durante la dictadura (en los años más duros y también en la transición). Valen como ejemplo la grabación de *Serenata para la tierra de uno* (de Walsh) que hiciera Mercedes Sosa (1979) o *La canción de nuestros días* de Julio Lacarra (1983).

actualidad social. En lo musical, no solo se pone el acento en el canto, un canto distanciado del tradicional chamamecero y más cercano al MNC, sino que incluyen milonga y balada además de chamamé, galopa o rasguido doble. Por otro lado, abunda el uso de arpeggios y rasgueos que no se atienen a las variantes tradicionales sino que se notan usos de otras regiones o inclusive modos personales. También hay algunos usos armónicos no típicos: por ejemplo, en *El Xucxuyoc* se combina la tonalidad de La menor sin sensible con la pentatónica, en *Canto a los hombres del pan duro* y en *Carta abierta a María Elena* se usa el séptimo descendido (por intercambio modal).

En 1981 y en 1983 editó sus dos primeros álbumes, ambos en sellos pequeños (Ciclo 3 -de la familia Vitale- y Rafael Cedeño -un editor de libros-). En esas producciones perfiló su repertorio: en su mayoría músicas de su región pero también tango, milonga y baladas, algunos clásicos del chamamé pero sobre todo composiciones propias, combinando sus letras con textos de poetas argentinos. En esta etapa presentó sus canciones en espacios pequeños de la ciudad de Buenos Aires, en teatros y salas como La Trastienda, La Peluquería, El Scalabrini Ortiz, Subsuelo del Tortoni, entre otros (Patiño Mayer, 2017). Tanto en la sonoridad y arreglos musicales como en las temáticas de las letras, hay opciones estratégicas que inscriben estos dos primeros discos en la línea del Movimiento del Nuevo Cancionero y más ampliamente en la Nueva Canción Latinoamericana.

Sobre este período Teresa afirmó en una entrevista de 2014:

Lo que me pasó en el primer tiempo es que yo no pensaba que iba a ser conocida, entonces tenía mucha libertad [...] escribía lo que yo pensaba y cantaba eso [...] era muy distinto que si yo hubiera sido Mercedes o hubiera sido Zitarrosa que se tuvieron que ir directamente porque todo el mundo sabía lo que cantaban. A mí me iban descubriendo, pero además en los lugares cerraditos así, nadie sabía de mí (Parodi, 2014, p. 15'30" a 16'10").

Su trayectoria y posición relativa en esos años en el campo del folklore le permitieron abordar en sus composiciones temáticas militantes sin las limitaciones que tuvieron artistas con mayor exposición. Igualmente, su primer disco es de 1981, que ya no era la etapa más crítica de la “guerra contra la subversión” emprendida por el gobierno militar de facto (Franco, 2018). A partir de enero de 1984, al cantar en el

Festival de Cosquín y a su vez recibir el premio Consagración, entró en una etapa de mucha mayor difusión y de edición de discos con sellos multinacionales.

El Purajhei (1985) y Mba-é pa reicó, chamigo (1986)

La primera producción discográfica de Teresa posterior al premio en Cosquín es *El Purajhei* (1985)¹⁵⁷. Esta vez el disco salió por la multinacional Polygram (sello Polydor). Contó con la dirección y arreglos de Oscar Cardozo Ocampo en diez canciones y de Carlos Bergesio en una, ambos muy reconocidos en esos roles en el folklore. La instrumentación en la mayor parte de las canciones es típica: guitarras criollas¹⁵⁸ y acordeón más bajo eléctrico (en vez de contrabajo). De todos modos, el tratamiento que reciben no es típico: las guitarras ocupan mucho más espacio que el acordeón, con arreglos que pueden asociarse tanto a las guitarras cuyanas como a las de grupos como el de Alfredo Zitarrosa y por momentos a gestos típicos de las arpas paraguayas. A ese conjunto instrumental se le suman en algunas canciones flauta traversa, armónica y percusión (congas, bongó, timbales, platillos): esta última incorporación resulta especialmente notable ya que en el ámbito del chamamé no solían usarse instrumentos de percusión¹⁵⁹.

157 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=9Hze5VSalUU&list=OLAK5uy_lckzZaGdX6ZI03aC7nWk10JXupughVs4o

158 Una guitarra haciendo arpeggios y rasgueos, y una, dos o tres (según la canción) en melodías, contracantos, segundas voces, etc.

159 Sin dudas, para los sectores más tradicionalistas podían causar disgusto, a pesar de que en el disco la ecualización de estos instrumentos recorta los agudos, algo que produce una buena inserción en el conjunto y en el sonido general del álbum.



Tapa del álbum *El Purajhei* (1985) de Teresa Parodi (Polydor).

El título del álbum incluye la palabra guaraní *purajhei*, que significa canto. En la tapa ocupa todo el espacio una foto de perfil de Teresa, sentada en una silla tocando la guitarra y cantando, con un poncho blanco. Arriba, en letras amarillas mayúsculas, el nombre del disco y la artista. En el centro-izquierda, en letras amarillas pero en minúsculas, la traducción “El Canto de Teresa Parodi”. Tal como lo analizó Claudio Díaz (2009) se resalta el canto tanto en el título como en la foto, dentro de un sub-campo -el chamamé- que se caracteriza por su atención a la danza, a lo festivo, y en el cual son referentes centrales los instrumentistas (de acordeón y bandoneón). En la contratapa ocupa todo el espacio otra foto de Teresa, de frente, vestida con el mismo poncho blanco con bordados de lana, sentada en una silla, tocando la guitarra y con la mirada puesta hacia fuera de escena. Retomando los argumentos de Green (2001), al igual que en el caso de Mercedes Sosa su instrumento y su poncho le permiten distanciarse del modelo de “seductora sexual o prostituta”. Con letras en amarillo, arriba a la izquierda el nombre del álbum en guaraní y en castellano, a la derecha un texto de la escritora y artista plástica correntina Marily Morales Segovia y abajo los datos técnicos y de las canciones. El texto de Morales Segovia celebra el éxito artístico de Teresa y reivindica su amistad (la llama “hermana”) y la trayectoria conjunta. El texto y

esa reivindicación de esta hermandad dan cuenta de un apoyo mutuo en su desarrollo profesional.¹⁶⁰

El repertorio está constituido en su totalidad por composiciones musicales propias. A su vez, la mayoría de las letras son suyas, salvo una de su esposo y dos de Francisco Madariaga.¹⁶¹ Musicalmente predominan ritmos de la región litoral: chamamé -rápidos o lentos-, rasguido doble y un vals.¹⁶² Las armonías y melodías son en algunos casos típicas del mundo del chamamé y en otros casos pueden asociarse a otras músicas populares. Por ejemplo, en *Simón Caravallo* es posible distinguir usos melódicos y rítmicos cercanos al son cubano, y en *Angá la Palmira* usos melódicos y armónicos del rock and roll.¹⁶³

En 1986 editó el álbum *Mba-é pa reicó, chamigo*¹⁶⁴, también por el sello Polygram y con arreglos y dirección de Carlos Bergesio. La instrumentación es similar al disco anterior, aunque el acordeón tiene más protagonismo en varias canciones, hay todavía más percusión (en los rasguido doble) -algo muy notable en ámbito del chamamé-, arpa en *Para ir andando* (nombrada como guarania), piano en dos canciones y violín en varias. Otra vez la mayoría de los textos son suyos, salvo uno de Francisco Madariaga (*El bayo ruano*). Las músicas también son propias, salvo una en colaboración con Bergesio (*Lo que pueden los indios*) y una compuesta por Raúl Carnota (*Mba E Pa' doña Froilana*). Otra vez en el repertorio priman los chamamé y los rasguido doble. En esta producción trabajó en colaboración con otras/os artistas reconocidas/os: además de una colaboración compositiva con Carnota, las voces de Marián Farías Gómez (*Lo que pueden los indios*) y Enrique Llopis (*Te debo una canción*), el trío instrumental de Antonio Tarragó Ros -completado por Mateo Villalba y Rodolfo Regúnaga-, la flauta de Ruben Izaurralde, el piano de Lito Vitale, la guitarra de Daniel Homer, entre otras/os. Salvo el grupo de Ros, no son referentes del chamamé, y

160 Agradezco a Fernanda Suppich por ponerme de relieve la importancia de esta dimensión de hermanas.

161 Una de las cuales, *Camba Cola Jara*, es en realidad letra de Teresa basada en un texto de Madariaga.

162 En la contratapa *A pesar de sus años* figura como canción correntina, aunque la rítmica es de vals. Algunos pasajes de la melodía, sobre una armonía en círculo de quintas, puede escucharse como tanguera.

163 El “oh, oh, oh” con que finaliza los estribillos puede asociarse al rock’n’roll de los ‘50, pero melódicamente puede asociarse por ejemplo a la canción *María, María* de Milton Nascimento que popularizó Mercedes Sosa en esos años.

164 Disponible en. https://www.youtube.com/watch?v=JIs3OMSb5aE&list=OLAK5uy_mwsWPJsCyfVMWZ1oRaZ2f-BpHDdlQ0_Nk

en cambio sí en todos los casos se trata de artistas posicionadas/os como renovadores en el folklore.



Tapa del álbum *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986) de Teresa Parodi (Polydor).

El título y la tapa del álbum siguen la lógica del disco anterior. El nombre de la artista (en rojo), el nombre del disco en guaraní (en rosa) y su traducción al español (en gris) en la parte superior. Y en el centro una foto de frente de Teresa con los brazos cruzados y apoyados en su guitarra -que apenas se ve-. A diferencia de la tapa del disco anterior, aquí no está cantando y la guitarra puede deducirse pero no se ve con claridad. Si se suma eso a los colores de las letras (rojo, rosa) y a que se trata de una foto de frente en primer plano, en posición seria, fija, sin actividad, con luz desde atrás y ropa blanca: en este caso se construye una figura femenina tradicional, casi angelical, que además saluda amablemente “¡Cómo están, mis amigos!”. Una construcción que contrasta, como veremos, con el contenido de las letras de las canciones.

La contratapa está compuesta por un texto del poeta jujeño Jorge Calvetti, una foto de Teresa con su mano izquierda en la guitarra y la mirada perdida, los datos de las canciones, artistas invitados/as y técnicos de la grabación. El texto de Calvetti es una carta dirigida a Teresa en la cual habla del impacto que le causó escucharla cantar en el Luna Park. Además de ponderar su arte, su canto y la amistad compartida, Calvetti da

cuenta de la masividad que alcanzó Parodi en ese momento. Otra vez, Teresa eligió a una persona vinculada a las letras para presentar su disco, en este caso un varón treinta años mayor que ella y con reconocimiento en su ámbito.

Tal como adelantamos, según Claudio Díaz (2009) en estos dos discos Parodi realizó una serie de desplazamientos respecto de la tradición dominante en el chamamé: del baile al canto, de la música a la palabra, de la raza al pueblo, de la nostalgia a la denuncia, de Corrientes a Latinoamérica. No son desplazamientos que impliquen un abandono de los primeros términos sino una ampliación hacia los segundos términos. El acento en el canto y las letras va de la mano del énfasis en el uso del guaraní, en la tematización de paisajes y habitantes de sectores subalternos de su región.

En el año 2021, ya atravesada por la masividad de los movimientos feministas actuales, Teresa Parodi reflexionó en una entrevista sobre la posición de las mujeres en la música y sobre la primera etapa de su propia trayectoria:

Las mujeres tenemos un gran protagonismo. La canción de la tierra tiene voz de mujer. El canto latinoamericano en general, cuando se trata de su ligazón con la tierra y de la memoria musical de las comunidades, es femenino. Creo que la voz más contundente es la de Mercedes [Sosa], que ha atravesado el continente y es sin dudas la gran referente. El canto de cuna, el canto de origen es generalmente de las mujeres, y ahí hay un rol. Y al mismo tiempo a las mujeres nos cuesta mucho ocupar espacios y que se considere que lo que hacemos es un oficio, un trabajo, sobre todo cuando una tiene hijos. Está el prejuicio de que “andás cantando por ahí, descuidando la casa”. Me acuerdo de mi mamá: ella amaba lo que yo hacía, pero cuando yo viajaba por trabajo, ella venía de visita a mi casa de Buenos Aires y cuando hablaba con mi hermana le decía: “Los chicos tremendos y la madre cantando” [risas]. ¡No decía “la madre trabajando”! Es un tema cultural que no se ha erradicado. Imaginate, además, en mi caso, autora y compositora... No hay muchas mujeres componiendo estas músicas... (en Tavano, 2021).

En este relato Parodi reconoce a sus antecesoras -en particular Mercedes Sosa-, pone en relación lo femenino, por un lado, con la memoria cultural colectiva, comunitaria, ligada a un territorio amplio (Latinoamérica) y, por otro lado, también con tareas de cuidado y con la maternidad (cantos de cuna). A la vez, pone de manifiesto el conflicto entre el rol tradicional de tareas de cuidado asignado a las mujeres y el desarrollo de su oficio y su trabajo. Finalmente, es consciente de que no solo ocupa el

espacio más habilitado para mujeres en la música, el canto, sino que además ocupa las tareas en gran medida masculinizadas de escritura y composición (a lo que se agrega la interpretación de guitarra).

En ese recorte vemos que Parodi hace una reivindicación de la diferencia de las mujeres como colectivo, constituido por experiencias históricas, y afirma que desde esa diferencia tienen un rol en los procesos sociales. La idea de diferencia en las teorías feministas tiene una larga discusión con diversidad de posturas, es un concepto que “funciona como el contrapunto de la universalidad y se presenta como la reivindicación de la particularidad o identidad específica, en unos casos, o del pluralismo radical, en otros” (Álvarez, 2001, p. 278). En los dichos de Parodi se delinean características de las mujeres como una identidad específica ligada fundamentalmente a aspectos culturales e históricos, con énfasis locales (y con algo de esencialismo). Desde ese lugar se plantea el ejercicio de acciones para transformar las jerarquías de género. A la luz de estas reflexiones nos preguntamos: ¿estas posturas estaban ya presentes, y en tal caso en qué medida, en sus discos de 1985 y 1986? Y, más allá de su ya reconocida militancia política, ¿hay una reivindicación de las mujeres y sus puntos de vista y acción en esas producciones?

Dentro de las teorías feministas de la diferencia hay autoras que divergen en sus propuestas teóricas, como Luce Irigaray, Hélène Cixous o Luisa Muraro (Álvarez, 2001), pero aun así coinciden en que escribir sobre sí mismas es una estrategia productiva para las mujeres en pos de lograr mayor equidad y disputar espacios de legitimación de sus diferencias (sea como colectivo o como diversidad absoluta, pluralidad radical). Considerando esto tanto como la importancia que la propia Parodi les da, vamos a centrarnos en esta sección en los textos de sus canciones. Observamos que en varias de sus canciones relató experiencias de mujeres, normalmente de sectores populares y de origen provinciano, destacando su agencia.

Si bien en su repertorio se destaca el uso de textos de poetas varones, ya en sus dos primeros álbumes (1981 y 1983) reivindicó a artistas mujeres: Eladia Blázquez, María Elena Walsh y Mercedes Sosa. En la misma etapa otros artistas emergentes, entre ellos Raúl Carnota, Jorge Marziali¹⁶⁵ o Antonio Tarragó Ros, rendían homenaje a figuras

165 Si bien incluimos a Marziali en esta lista, es importante matizar su posición. En sus discos hace una especial reivindicación de Violeta Parra.

masculinas como Gustavo Leguizamón, Manuel Castilla, Sixto Palavecino, Ariel Petrocelli o Rolando Valladares.

En los discos de esta etapa, en varias canciones, Parodi usa la palabra “hombres” para referirse a la humanidad y en general el plural masculino como genérico, algo que no estaba en la discusión pública en la época. Habla de “los hombres del pan duro”, de un Pedro que simboliza “otros Pedros”. Son “hombres” del pueblo humilde y de origen provinciano. Pero para hablar de la tierra, de su tierra, en la canción *Que me valga Dios* (1983) la nombra como madre. Una madre a la que Teresa ofrece cuidar con su canto, incluso “acunar sus sueños” y “sacudir sus miedos”. Resuena en esta canción la cita de 2021 en donde Teresa asocia el canto femenino a la tierra y a la memoria colectiva de quienes la habitan. A su vez, la canción tiene varios puntos en común con *Serenata para la tierra de uno* de María Elena Walsh, que en esos años tenía alta circulación en la interpretación de Mercedes Sosa. Como hemos dicho, se trata de dos referentes, antecesoras, que Parodi reivindicó tanto en ese momento como posteriormente.

En los dos discos que editó luego de su éxito en el Festival de Cosquín, *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), aumenta la proporción de canciones en las que las mujeres ocupan un lugar destacado. A través de una variedad de herramientas narrativas como la cita, el uso de primera, segunda o tercera persona, experiencias de mujeres están en el centro de varias de las canciones. Esto se suma a que Teresa como enunciadora las canta y es a la vez autora y compositora.

La primera canción de *El Purajhei* (1985), *Apurate, José*, inicia con un recitado en el que Teresa dice que escuchó en su pueblo a Jacinta y que va a repetir lo que ella dijo. Una manera de saldar la distancia de clase social entre Teresa y las personas de las que habla. Luego en la canción toma la palabra Jacinta en primera persona dirigiéndose a José, su pareja. En el relato se pondera su punto de vista, en el que la preocupación por sus hijos/as (“los cunumí”) y por las vecinas y vecinos (recordando sus nombres) se combina con el miedo, la tristeza por quienes no pudieron salvarse, la rabia por los sufrimientos de “la gente pobre” y la importancia de sus prácticas religiosas. Pero además se pondera su conocimiento del territorio que habita, con sus peligros, gracias a lo cual realiza las gestiones necesarias y exhorta a su pareja para escapar de la inundación.

En *A pesar de sus años* le comenta a Doña Elvira y Doña Clara los padecimientos de una niña que trabaja y tiene a cargo a sus hermanos. En *María Pilar*, si bien es

Teresa quien relata, le pide a ella que cuente lo que sucedió con su pareja, Julián, un desaparecido. Hay un interés, como militante, en el punto de vista de ella y una intención de acompañarla en su sufrimiento y su búsqueda de justicia.

En el repertorio de otros artistas de Corrientes, como Albérico Mansilla y Edgar Romero Maciel o el más joven Antonio Tarragó Ros, hay reivindicaciones de los afrocorrentinos, pero Parodi no solo le canta al “gaucho negro” (en *Cambá Cola Jara*) sino también a Palmira, una “negra” que candombea. En *Anga la Palmira* dice: “Anga¹⁶⁶ la Palmira acepta en silencio / Su única suerte tan negra y esquiva / No quiero que siga sonriendo, sonriendo / Prefiero que sostenga las bridas, altiva”, y luego “Los hombres haremos un mundo más bello / Para que tú vivas y cantes y rías” [...] “Sé que está llegando ese día / Lo veremos juntas Palmira”. Hay una consciencia de la interseccionalidad, más allá de que no lo pensara con ese concepto, ya que considera en sus relatos género, raza/etnia, clase, lugar de nacimiento.

En la tercera canción de *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), retoma esa temática en *La negra Ulogia*. Allí da cuenta de la labor de lavandera en el río de Ulogia, de su origen mezclado entre afro por parte de padre y guaraní por parte de madre, de la presencia de larga data de su familia en la región. La letra afirma que “La negra Ulogia sabe el secreto de cada piedra de este lugar” y le pide que lo cuente.

La canción que abre el lado B del LP de 1986 es *Mbae pa’ Doña Froilana*, con letra de Teresa y música de Raúl Carnota. Comienza con un recitado que remeda los comunicados militares de la dictadura recientemente finalizada¹⁶⁷, en donde se anuncia el traslado de un barrio para “preservar la higiene y evitar la promiscuidad”¹⁶⁸. Luego en la letra cantada habla una mujer dirigiéndose a Doña Froilana, una curandera (“mano santa”), a quien le pide un remedio “para curarnos el alma” (el plural incluye a su pareja “el Carmen”), ya que tienen mucha tristeza por la nueva casa a la que les hicieron mudarse. En su relato expresa su enojo y da cuenta de los problemas técnicos de esa “casa moderna” para el tipo de vida que llevan, el lugar que habitan y el modo en que consiguen su sustento material (gallinas, huerta). Como alegato final contra esa política de viviendas dice: “Mejor sería doña, créame / Que nos den buen trabajo a los dos de

166 Anga, palabra guaraní que se traduce como pobre o pobrecito/a.

167 Según cuenta la autora la composición data del año 1982, en plena guerra de Malvinas (Parodi, 2020).

168 En esa frase hay una denuncia de la moral burguesa, que juzga y desconoce a los sectores populares, y a su vez una réplica a un estigma cargado sobre quienes forman parte del chamamé (Adorni, 2019).

una vez”. Además de una defensa de la autonomía que brinda un “buen trabajo” frente a intervenciones de políticas públicas “desde arriba”, está implícito que tanto él como ella trabajan. En esta canción entran en juego clase, región, género, prácticas religiosas, y la combinación de emociones que motorizan y dan sustento a las acciones.

También hay otras canciones en donde no se cuestionan ni amplían los roles de género tradicionales. Tal es el caso de *La abuela Emilia* que se dedica a tareas de cuidado y contención (atiende las flores, los pájaros, cuenta cuentos, cose) y a su vez es cuidada por su hija y por su nieta. O el caso de *La changa de los domingos*, en donde el hombre -que trabaja incluso en domingo porque no alcanza el dinero- minimiza las preocupaciones de la mujer, desacredita su punto de vista al decirle “no seas sonsa” o “pensá un poquito”, y ofrece comprarle un vestido para calmarla, que de todos modos servirá para que él pueda lucirla a ella en un baile (“te luciré de lo lindo”). Otro caso es el de *Oye, Manuela* en donde vuelve a hablar de afrocorrentinos/as, de costumbres populares y del vínculo con el río. Pero en la canción le pide a Manuela que oiga, que no piense “sonseras” ni se preocupe por su pareja, José, y que más bien se dedique a “las tareas”. De todos modos, al exponer estas situaciones, este grupo de canciones permiten objetivar su recurrencia y habilitan la reflexión al respecto.¹⁶⁹

A su vez, en otras canciones también pide que cuenten sus experiencias y hagan reclamos a personajes hombres. Como *Simón Caravallo*, en donde Teresa da cuenta de su trabajo y sus carencias y dice “No me conforma que estés tan callado / Ándale y cuenta lo que estás pasando / Que te despierte el dolor, ay hermano / Que nos despierte por fin, Caravallo”.

Teresa (1987) y Letra y Música (1987)

En 1987 editó dos álbumes en los que enfatizó su rol de letrista, además de cantante. Tanto en *Teresa (1987)*¹⁷⁰ como en *Letra y Música (1987)*¹⁷¹, compartido con Antonio Tarragó Ros, Teresa escribió todos los textos de las canciones. En el primero

169 Agradezco a Fernanda Suppicich quien me advirtió sobre la posibilidad crítica de estas canciones.

170 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Km309JGwqf0&list=OLAK5uy_mpSRyMs9Z7PeOcyu8NP_qJpOUpaHvfVQ. Hay una edición posterior que tiene en la tapa del disco la leyenda: “incluye ‘Por amarte busco el cielo’, tema de la telenovela”. Se trata de *Como la hiedra*, emitida por canal 9 en 1987, para la cual Teresa compuso esta canción.

171 Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/495/>

puso música a 7 de las canciones, mientras que las restantes 5 fueron compuestas por Carlos Bergesio, Raúl Carnota, Antonio Tarragó Ros y dos de los músicos de su banda: Néstor Acuña y Sebastián Díaz. En el segundo el énfasis en Teresa como letrista es central. La tapa lo anuncia: el título está alineado con los nombres de pila y las fotos de Teresa (Letra) y Antonio¹⁷² (Música).



Tapa del disco *Teresa* (1987) de Teresa Parodi (Polydor).

172 Sobre Ros nos detendremos en un capítulo posterior, por lo cual, no ahondamos en su figura aquí.



Tapa del disco *Letra y Música* (1987) de Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros (Polydor).

Si bien se editaron en el mismo año se trata de dos momentos políticos distintos. El primero transcurre en la época de los festivales y las vacaciones de verano: la tapa del álbum está ilustrada con fotos de uno de los conciertos que Teresa brindó en febrero en el Complejo Turístico Chapadmalal -un lugar construido durante el peronismo que recibía (y aún recibe) turismo de sectores populares y organizaciones sociales-. Las fotos ponen el acento en la popularidad de Teresa -en particular entre ese público-, rodeada de gente en la contratapa y en pleno concierto en la tapa. A esto se suma que la presentación del álbum se hizo en el estadio Luna Park y luego se editó en video (VHS)¹⁷³. El segundo se grabó en octubre, luego de los levantamientos de Semana Santa y de la aprobación de la ley de Obediencia debida. En la contratapa, además de presentar el trabajo con marcas del ámbito del chamamé, se posicionan en el momento político a favor de la democracia -a pesar de los problemas sociales que hereda y persisten-:

¹⁷³ Todos los álbumes de esta etapa los presentó en el Luna Park, y al menos este y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986) se editaron en video (del resto no he podido conseguir datos por sí o por no).

Criticamos en él algunas viejas mañas que salen a relucir con el devenir de la democracia porque creemos que hay que corregirlas. Pero las criticamos desde la libertad, desde el estado de derecho que hemos sabido defender en las calles y en las urnas. Que hermoso que las canciones, como los hijos, puedan nacer, crecer, reproducirse y volar lejos de los trágicos gobiernos de facto!

El repertorio de *Teresa* (1987) está conformado por seis chamamé, un chamamé canción, una canción correntina, dos rasguido doble y dos candombes. La novedad aquí son los candombes. Como vimos en el caso de Chany Suárez y veremos en otros casos en los siguientes capítulos se trata de un género incorporado en esta etapa al repertorio de artistas renovadores. Hay al menos dos temas vinculados que aparecen recurrentemente y podemos considerar decisivos para eso: el apoyo al proceso de recuperación de la democracia en el vecino país de Uruguay y el reconocimiento de la población afrodescendiente. Ambos temas presentes en el trabajo de Teresa. Como relatamos anteriormente afrocorrentinos y afrocorrentinas aparecen tematizados en canciones de discos anteriores. En *Candombe por mamá Iné*, haciendo uso de imágenes tradicionales que asocian lo afro a los tambores, al baile, a lo comunitario, a la fiesta y a los rituales, le dice a “mamá Iné” que “ya habrá quien te quite el yugo” y “el hambre” y a la vez le pide “despierta a tu pueblo” y “defiéndete de la vida que te tocó”. Si bien no es explícito como en el caso de *Tambor de aluminio* de Lacarra, grabado también por Chany, por el momento en que se presenta puede leerse en relación a la reciente recuperación democrática uruguaya. Por supuesto sin dejar de leerse como un reclamo general de justicia social para sectores afrodescendientes. El otro “candombe” del disco, *Los equilibristas*¹⁷⁴, habla de otra fiesta, la que se produce en un pueblo cuando llega un circo, y de otro sector social, los “gitanos”, que si bien se los presenta como “oscuros de mirada trágica” también se los presenta como quienes traen alegría, esperanza e ilusión a los “gurisitos de mi pueblo”.

El resto de los textos hablan también de sectores populares con nombres propios: Cayetana, Francisca, Ramón, Elvira, Polí, Vargas, Iné. Una larga lista. Personajes que viven en situaciones de pobreza en el litoral o en la ciudad capital, con las tensiones y dificultades de las migraciones internas, personajes sencillos que alegran o brindan servicios a su pueblo. Eso también aparece en dos canciones escritas en primera persona

174 Vale aclarar que si bien está nombrado como candombe, musicalmente tiene diversos recursos de músicas asociadas al mundo del circo: bajo a tiempo, platillos a contratiempo, trinos de flauta, etc

-que pueden leerse como autobiográficas-: *Mi nostalgia, mi pueblo* que abre el lado A y *Mi tiempo allá* que cierra el lado B.

Al igual que en discos anteriores en varias de las canciones las protagonistas son mujeres: que trabajan, que migran, que añoran, que resuelven los problemas mientras sus parejas no están, que ayudan a toda su comunidad, que movilizan a su pueblo. Hay dos protagonistas hombres: Vargas, un albañil en la ciudad que mantiene costumbres y añora su antiguo trabajo de tropero, y Geremías, un artista callejero, presentado como simpático y querido a pesar de contar con pocas habilidades. En una canción aparecen como protagonistas, *Cunumí Carrero*, pero en la mayoría se nombra a niños y niñas, en general con palabras propias de la región: cunumí, mitá, gurises. En estas canciones sufren carencias, trabajan, se preocupan y son la preocupación y la esperanza de madres y padres, pero también juegan, ríen y representan una edad ideal añorada.

El disco *Teresa*, en una primera escucha, parece grabado en vivo, algo que se refuerza con las imágenes de tapa y que en ningún lado se aclara -como sí lo hizo en otros álbumes-. Sin embargo, se grabó en estudio¹⁷⁵. En términos sonoros lo que habilita esa recepción es la reverberación aplicada a todo el conjunto y especialmente a la voz. Puede pensarse entonces que hay opciones estratégicas que proponen una Teresa artista popular, figura de festivales y fiestas populares. En ese mismo sentido, el sonido de su grupo es más chamamecero que en discos anteriores: el acordeón es central en la mayor parte de los arreglos, lleva adelante melodías y contracantos. A esto se suma que participaron como invitadas Las Hermanas Vera, un dúo muy reconocido en Corrientes.

El repertorio de *Letra y Música* (1987) está conformado por cuatro chamamé, un rasguido doble, un candombe, una polca, un schotis, un vals -tanguero- y una chamarrita. Un muestrario de músicas litoraleñas que excede los límites nacionales: en las dos primeras canciones del lado A se extiende explícitamente al Paraguay y a través del candombe al Uruguay. A esto se suma que en el rasguido doble *Me pregunto hermano* se presenta diciendo “soy de América Latina” y cuestiona las fronteras. Además, tiene un pie en Buenos Aires a través de la canción *Con ese no se qué*, “un vals con mucho de gotán”, dedicada a esa ciudad.

La canción que abre el disco, *Candombe de Morondanga*, inicia con Ros riéndose sobre un largo redoble de batería que desemboca en un coro que repite “Morondanga”

175 Lo confirmó ella en varias ocasiones. Por ejemplo, en esta publicación en redes sociales: https://www.instagram.com/p/C1b4QFzgSBd/?img_index=1

mientras Ros remeda un discurso proselitista, sobre una base instrumental de sintetizadores (símil piano eléctrico), bajo, acordeón y batería. La palabra “Morondanga”, que significa “cosa inútil y de poca entidad” según la RAE¹⁷⁶, se usa aquí como apellido de un dirigente político. La canción juega con las convenciones del single de campaña pero para ridiculizar al personaje. La primera estrofa inicia diciendo: “Seguro ité, Morondanga va, prometiéndonos lo que nunca hará”. La letra se enfoca especialmente en la inconsistencia entre su discurso y “la realidad”: “nos inventa un porvenir que parece tan perfecto que dan ganas de reír”. En la letra se usan marcas regionales que anclan al litoral este candombe con instrumentación del pop-rock: ité y angaú, palabras en guaraní, y referencias a la yerba mate. La advertencia de la contratapa que citamos más arriba, “Criticamos en él algunas viejas mañas que salen a relucir con el devenir de la democracia”, se hace patente en esta primera canción. A la vez puede leerse como una justificación: estas críticas, que aparecen en este disco posterior a los levantamientos de Semana Santa de ese año, no pretenden poner en cuestión el sistema democrático. La crítica a este dirigente político de “morondanga” no implica poner en duda la democracia. A la vez, lo genérico de este cuestionamiento puede escucharse como aplicable a cualquier dirigente político, de cualquier partido.

La canción que abre el lado B, *Al sur de la villa*, continúa en parte este tipo de argumento. Relata la vida en una villa con énfasis en las carencias materiales pero también da cuenta de la solidaridad y de la presencia de migrantes provenientes del litoral. En ese escenario, Lucía, la protagonista de la canción, siente bronca y hecha de la villa a personas que hablan por altoparlantes prometiendo “cambiarles la historia, cambiarles la vida”, pero “pronto se olvidan”, son “gastadas mentiras”. Esta vez la música es un chamamé lento, aunque inicia con un sintetizador -símil cuerdas- sobre el que el acordeón despliega una melodía descendente de notas largas. Luego se incorporan platillos, una guitarra acústica arpegiada y la voz casi susurrada de Antonio. Promediando la estrofa, un redoble de batería anticipa el ingreso de la voz de Teresa. Es un chamamé con una sonoridad renovada: batería, bajo, sintetizador y guitarra acústica se suman al acordeón y las voces.

Hay en este disco dos cosas que son una novedad para el trabajo de Teresa y que son marcas del sector más tradicionalista del subcampo del chamamé: el baile y el humor. En *Chamamecito maceta*, se festeja la sencillez del chamamé y se habla de la

¹⁷⁶ <https://dle.rae.es/morondanga>

bailanta. Teresa enlaza canto y baile: “lo siento naciéndome desde los labios a los talones, chamamecito maceta ité”. A esto se suma que se trata de un chamamé “maceta”, que es una variante de tempo rápido yailable. El humor aparece especialmente en el ya descrito *Candombe de Morondanga* y en el chamamé instrumental *El enchamigador*, en donde conversan y dicen versos improvisados¹⁷⁷ Teresa y Antonio.

Balance del caso

En el disco de 1983 Teresa le dedicó una canción a María Elena Walsh. Allí le pedía que le diga qué hacer con la canción. De ese modo la reconocía como referente y antecesora. Según Mercedes Liska:

El hecho de que [Walsh] haya sido compositora, en letra y música, e intérprete de sus propias canciones, habla de un rasgo excepcional ya que –en la historia de la música argentina durante el siglo XX— la composición fue un trabajo muy poco abordado por mujeres y también poco reconocido (2018, p. 8).

Esa excepcionalidad también es parte de las condiciones de producción de Parodi, aunque ya contaba al menos con Walsh como antecesora. Con esa autora, compositora e intérprete, además, comparte algunas opciones estratégicas en su trayectoria profesional: según Liska, María Elena “Generó una obra transgresora en diferentes órdenes, sutil y no confrontativa, convirtiendo en virtud restricciones que han ordenado las jerarquías de género en la producción musical” (Liska, 2018, p. 8). Tal como relevamos en el apartado anterior, el tratamiento de las relaciones de género en las canciones de Parodi también es sutil y no confrontativo. Su trabajo, tal como lo observó Laura Viñuela Suárez en otras músicas populares, se dirige hacia “la subversión y la ampliación de la feminidad tradicional” (2003, p. 22), y no en contra de la dominación masculina de un modo directo. Previamente relevamos este mismo tipo de estrategias en el caso de Chany Suárez en esos mismos años. A diferencia de Walsh, en esa época Suárez y Parodi no se identificaron públicamente con el feminismo.

Respondiendo a las preguntas que introdujimos a partir de la cita de 2021 de Teresa: consideramos que en estos primeros discos de Parodi ya se perfila un

177 Puede que hayan sido acordados previamente pero son presentados como espontáneos.

reconocimiento de sus antecesoras y una vinculación de lo femenino tanto con las tareas de cuidado y la maternidad como con lo comunitario arraigado en un territorio. A su vez da cuenta de figuras femeninas que combinan el conocimiento del lugar que habitan, en su naturaleza e historia, se preocupan por y expresan sus emociones respecto de personas cercanas, trabajan y gestionan sus recursos. Destaca el valor de sus experiencias. Esa combinación, que se apoya en algunos roles tradicionales y desde allí amplía lo posible, es la que articula en esos años, más que la discusión directa de las jerarquías de género. Esa postura no confrontativa, que es recurrente en otras mujeres artistas y/o militantes de la época, es una opción estratégica que surge de una evaluación (consciente o inconsciente) de las condiciones de producción que describimos, en función de la propia trayectoria.

Teresa Parodi logró posicionarse como autora, compositora y cantante renovadora en el campo del folklore de estos años. Lo hizo tomando opciones estratégicas que la vincularon tanto al chamamé como a la canción militante y a la nueva canción latinoamericana, pero también opciones no confrontativas de ampliación de posibles para las mujeres y opciones que la vinculan a otras músicas populares como el tango y el pop-rock¹⁷⁸.

178 No necesariamente “nacional”, más allá de su vínculo con Lito Vitale.

Suna Rocha

Trayectoria

Mirtha Susana Castro Rocha (1948), luego conocida como Suna Rocha, nació en el pequeño pueblo de Las Arrias, departamento de Tulumba, en el norte de Córdoba límite con Santiago del Estero. En un breve relato biográfico, Rocha (1997) afirma:

Mi madre, trabajadora y bella, recorría la casa y cuidaba a sus seis hijos con total dedicación. Mi padre, con su gorra de Jefe de Estación de Ferrocarril, iba y venía por entre los trenes en movimiento, dejando los vagones para cargar y descargar en las vías paralelas (p. 88).

Su crianza fue en ese pequeño pueblo, en una familia con roles de género tradicionales fuertemente marcados y que a su vez ocupaba un lugar destacado en esa comunidad debido al trabajo de su padre. Según Suna este último además era buen bailarín y lo demostraba en las fiestas de su pueblo: “él tenía una gran destreza para el zapateo, lo que aumentaba las expresiones jubilosas. Yo lo observaba y no podía dejar de admirarlo” (p. 80). Según su relato de allí proviene su interés por las artes. De niña, en su pueblo, hizo sus primeras experiencias con la danza y la música. En ese sentido, cuenta:

Además del periódico, el tren nos acercaba *El alma que canta*, una revista que traía canciones populares con letra y música, ideal para quienes -como yo- delectábamos tímidamente una armonía en la guitarra, con la absoluta convicción de que algún día alegraríamos los corazones de la gente (p. 79).

En esta cita hay al menos tres datos relevantes. La importancia de una revista cultural como *El alma que canta* y otras similares que facilitaban el acceso a repertorio de músicas populares. Si bien Suna afirma que tocaba guitarra, algo que no hizo luego en sus discos y presentaciones en vivo, aquí le resta importancia a esa destreza. Esto nos recuerda las “tretas del débil” (Ludmer, 1984): en una actividad mayormente llevada adelante por hombres, la mujer da a entender su conocimiento afirmando que no sabe. A su vez, es posible pensar que, a pesar de tocar guitarra desde chica, haya evitado

dedicarse profesionalmente a ese instrumento debido a la masculinización de esa actividad. El tercer dato es que se muestra con certeza en su deseo de alegrar “los corazones de la gente”. De ese modo está prefigurando ya en ese entonces -la niñez- su decisión profesional por el canto -una tarea construida como “natural” (Green, 2001)- y justificando esa actividad en que “alegrará” a terceros (Ahmed, 2021).

Durante la dictadura fue estudiante de comunicación social en la Universidad Nacional de Córdoba, en donde según su testimonio pasó momentos difíciles porque se trataba de una facultad muy cuestionada (Rocha & Smerling, 2004). Incluso afirma: “Yo fui una detenida política, estuve en el Campo de la Ribera”, y que luego de ser liberada “Vivía con complejos de persecución, pensaba que en cualquier momento me iban a volver a atrapar” (Rocha & Gaido, 2016). Sobre el momento de la detención recuerda:

Eso sucedió cuando yo estaba ensayando y volvía a mi casa, me estaban esperando en la puerta, me miraron el documento y me dijeron, me parece que es a usted a la que estaban esperando, para eso habían cortado las calles, plena avenida General Paz y Colón, pleno centro de Córdoba vivía yo, iba a la facultad, trabajaba mediodía (Rocha, 2020).

Luego, cuenta, decidió irse a Brasil un año y en lugar de regresar a Córdoba se fue a vivir a Buenos Aires con su hermana mayor: “Después, conocí a Raúl y vino lo que vino con el tema de la música, trabaje con Alejandro Romay un tiempo en una revista gráfica que se llamaba ‘Industria Argentina’ para hacerle notas a los empresarios” (Rocha, 2020).

Rocha (1997) fecha el inicio de su trayectoria profesional en 1981 con una participación en el programa televisivo *Tiempo de folklore* conducido por Hernán Rapela¹⁷⁹. Ya radicada en Buenos Aires, ese mismo año comenzó a presentarse junto a Raúl Carnota -sobre el cual nos detendremos más adelante-. Según Rocha, en 1982 Mercedes Sosa estuvo en una de sus presentaciones a dúo en el pequeño escenario de La Peluquería de San Telmo. A partir de eso les invitó a participar de su siguiente disco de estudio, *Como un pájaro libre* (1982)¹⁸⁰. Allí cantaron con ella la zamba *Grito santiagueño*, y Sosa grabó *Salamanqueando pa mi*, ambas de Carnota. Tal como lo venimos relatando, la posición de Mercedes en el folklore y en las músicas populares

179 Periodista, presentador y representante de artistas, cercano a los hermanos Márbiz.

180 Carnota declaró otra versión respecto del establecimiento del vínculo con Sosa. En la sección dedicada a él la reponemos.

argentinas en general, le permitía habilitar y legitimar a artistas emergentes como Rocha y Carnota. Es así que, con ese impulso, en 1983 participaron del festival de Cosquín y ganaron el premio Revelación. Luego grabaron su primer disco, *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983).

A partir del premio revelación en 1983, participó como solista en todas las ediciones del festival de Cosquín en el período y obtuvo el premio consagración en 1988. En su página web oficial, Rocha (s/f) detallaba invitaciones, colaboraciones, giras y conciertos propios en la etapa que nos ocupa: desde Mercedes Sosa hasta Mono Villegas, Hamlet Lima Quintana, Domingo Cura, Cuchi Leguizamón, el grupo Ollantay, Celeste Carballo, Jaime Torres, León Gieco, Nito Mestre, Charly García, Gustavo Santaolalla, Milton Nascimento, Santiago Ayala y Norma Viola, Raúl Barboza, Sixto Palavecino, Bebe Ponti, entre otras y otros. Una red amplia de artistas de diversas músicas populares -con predominio del folklore-, de edades variadas -aunque después de Carballo es la más joven de la lista-, y en su mayoría varones: algo que confirma la regla general.

Suna Rocha/ Raúl Carnota (1983)

El primer disco de Rocha es compartido con Carnota, que además era en ese momento su pareja y tenían una hija en común. De todos modos, en el propio álbum se presentaron como solistas: ya desde el título se anuncia a dos solistas, dos artistas con sus nombres individuales, en un disco común. No hay otra designación poética ni para el dúo, ni para el disco. Los nombres, además, están separados por una barra (en la tapa en vertical). No hay un “y” o un guion ni se presentan como “Dúo”. Esto resalta la individualidad de esos nombres, en este primer disco de larga duración para ambos artistas.

Una foto de Suna y Raúl -en plano medio corto- ocupa la mayor parte de la tapa. Arriba de esta aparece el título del disco y en la esquina derecha superior el logo del sello. En la foto tanto Suna (adelante) como Raúl (atrás) miran a la cámara con gesto serio, ella con un suéter tejido y él con una camisa cuadrillé. La tipografía angulosa, con trazos rectos, algunos torcidos, como escritos en piedra, da una impresión de antigüedad.



Tapa del disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983)¹⁸¹, editado por Polydor.

En la franja central de la contratapa hay fotos individuales de Eduardo Spinassi (piano), Rocha, Carnota y Rodolfo Sánchez (percusión)¹⁸². Suna usa un vestido tejido de colores y Raúl, Eduardo y Rodolfo usan camisas lisas. Hay una posible identificación con el noroeste en un caso y con ámbitos urbanos en el otro caso. Arriba de las fotos las canciones con indicaciones de autorías, género musical y tiempo de cada pista. Abajo un texto firmado por Rocha y Carnota el 31 de mayo de 1983 en Buenos Aires.

En el texto de la contratapa hablan de lo “rural”, la necesidad de un “rescate”, de la “cultura nacional”, todo un vocabulario propio del paradigma clásico (Díaz, 2009), que se reafirma con su intención de abarcar “‘El país de la selva’ de Ricardo Rojas”, pensador central del nacionalismo argentino de comienzos del siglo XX. Sin alejarse de este paradigma, más adelante hacen referencia a su lugar de nacimiento. En un caso de Córdoba y el otro de Buenos Aires. Este último, como un condicionamiento impuesto por el campo del folklore, necesita una justificación: “la cultura nacional no tiene fronteras provincianas”, afirman en esa contratapa. A la vez, más emparentada con la visión del MNC, hablan de “memoria popular” de los argentinos. Con ese énfasis puesto

181 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iHjWqdvvm0>

182 Sánchez y Spinassi tenían un trío con Carnota desde fines de los ‘70.

en lo “popular” sin alejarse de los esencialismos. Y por otro lado, hablan de lo “artístico” y de “que la música rural argentina no está agotada”, apuntando una concepción más dinámica y alejada de la idea de conservación y rescate.

En el mismo texto de la contratapa el dúo se presenta de este modo: “Que dos solistas arranquen su carrera discográfica en un disco conjunto es original, pero arriesgado. El desafío consiste en ‘no atropellar’ sino en conjugar, es decir, justificar el encuentro en un hecho artístico veraz sin perder sus identidades”. Más adelante insisten en que se trata del “encuentro entre dos solistas” y que:

La tarea de equilibrar el contexto temático y rítmico fue lo que más nos costó, teniendo en cuenta que debía conjugarse con una intención compartida de recuperar, en algunos casos y contribuir, en otros, al patrimonio de la “memoria popular” de los argentinos.

Aquí ponen de manifiesto lo que observamos en la tapa y que puede escucharse además en algunas decisiones musicales. Las canciones cantadas por Rocha -salvo *Carnaval*, *carnavalcito* que canta sola-, tienen acentuaciones rítmicas más estables y en las cantadas por Carnota las variantes ocupan un lugar importante. Basta escuchar los rasgueos de la guitarra -que no cesan en un caso e incorporan juegos rítmicos continuamente en el otro-. Diego Madoery lo explica detalladamente:

En las chacareras que canta Rocha la organización de la textura remite a la instalada por los Hermanos Ábalos: la guitarra mantiene el tempo y el esquema rítmico característico, el bombo se mueve con mayor libertad y el piano desarrolla diferentes variantes (bajos, acordes con los motivos rítmicos del esquema de acompañamiento, arpeggios y contramelodías). Sin embargo, Spinassi omite duplicar las melodías de la voz, como sí realiza en muchas ocasiones Adolfo Ábalos, y su propuesta presenta una gran cantidad de variaciones en los segmentos que se reiteran en cada pieza (2020, 9’37’’).

Según Madoery (2020), que analiza aspectos técnico musicales del álbum, especialmente en las canciones interpretadas por Raúl es posible encontrar “innovaciones endógenas” e “innovaciones exógenas”. Las primeras son las que parten de algún elemento propio del género folklórico en cuestión. Especialmente variantes rítmicas. Madoery propone ejemplos en secciones de *Cuando muere el angelito* y *Gatito e’ las penas*. Las segundas son las que incorporan elementos de otros géneros musicales,

en particular del Blues y del Rock: el bajo caminante en la introducción de *Salamanqueando pa mi*, el uso de dominante menor y de sexto grado con séptima y novena en *Grito santiagueño*, el uso de la “blue note” en las dos canciones nombradas, el uso de riff -motivos rítmico-melódicos- en la guitarra o el piano en *Cuando muere el angelito* y *Salamanqueando pa mi*. Y pueden agregarse ejemplos que no son tan claramente identificables con un género musical particular pero de todos modos no son habituales en el folklore: como el amplio uso de dominantes secundarias en *Salamanqueando pa mi* o las cuartas en paralelo de la introducción de *Este Manuel que yo canto*. A estas observaciones le sumamos otra: en todas las canciones, pero más marcadamente en las cantadas por Raúl, se aplican constantemente pequeñas variaciones -sobre todo rítmicas- en todos los instrumentos¹⁸³.

En la contratapa se aclara en la lista de canciones los/as autores y el subgénero al que pertenecen. Se trata de una posición de enunciación “pedagógica”, que contribuye a crear un enunciatario no experto en lo musical (ya que necesita la aclaración) y que a la vez conoce y valora ciertos/as autores/as tanto como la inclusión de creaciones propias del dúo (este recurso lo usa también Parodi, no así Suárez). Esto puede ponerse en relación con que su circulación era sobre todo en Buenos Aires.

Los subgéneros incluidos manifiestan una identificación con el noroeste argentino: dos zambas, cuatro chacareras, un gato, un “aire” de huayno, dos vidalas, una baguala y una vidala chayera. Siguiendo a Chamosa (2012), esta elección se vincula con la construcción del propio campo del folklore y la legitimación del noroeste argentino frente a otras regiones. El lugar de nacimiento de Rocha y su presentación tanto en la gráfica como en el texto de contratapa y en las interpretaciones vocales le dan verosimilitud a la identificación con esa región. A su vez, como veremos en la sección destinada a Carnota, él agrega una cuota de tensión.

El repertorio incluye cinco composiciones de Carnota, todas en la voz de él salvo la chacarera trunca *Coplas sin luna*. En general se alternan canciones cantadas por él y por ella, y dos en las que cantan a dúo llevando ella la voz principal. Estas dos canciones, *El Seclanteño* de Ariel Petrocelli y *Vidala del último día* de Raúl Galán y Rolando Valladares, se presentan como homenajes compartidos por ambos a estos autores ligados al MNC y a la línea abierta por el grupo La Carpa. En el mismo sentido

183 Ampliamos estas observaciones en el Anexo 2 dedicado a un análisis en detalle de la canción *Grito santiagueño*.

puede considerarse el homenaje a Manuel Castilla en la zamba *Este Manuel que yo canto*, cantada por ella, que grabaron antes que el propio autor. Se trata del mendocino Jorge Marziali, cercano al dúo, que además actuaba en los mismos escenarios de San Telmo por la época¹⁸⁴. Carnota canta también *Cuando muere el angelito*, una chacarera con letra del santiagueño Marcelo Ferreyra y música de Eugenio Inchausti. Este último trabajaba en la discográfica Polydor, a quien agradecen en la contratapa del disco por “creer en lo que hacemos”, además de incluir su canción.

Rocha canta, además de las que nombramos, otras tres canciones que podemos caracterizar como tradicionalistas: *Carnaval*, *carnavalcito*, la chacarera doble *La Sachapera* y la chaya *Las dos Riojas*¹⁸⁵. De todos modos es posible también observar algunos elementos que agregan complejidad. La cuarta pista, *Carnaval*, *carnavalcito*, es una vidala con texto del catamarqueño Oscar Ponferrada -a quien Rocha conoció personalmente (Rocha & Gaido, 2016)- que forma parte de su obra de teatro *El carnaval del diablo*, musicalizada por la pianista Lía Gimaglia Espinosa. Al contrario de las otras dos que nombramos, esta es una canción poco conocida. La grabación comienza con sonidos que reconstruyen un ambiente de carnaval norteco. Luego de un silencio canta sola, acompañada con una caja chayera y con una reverberación larga. La voz, muy expresiva, hace uso de los quiebres típicos de las copleras nortecas y una regulación muy sutil de las intensidades. Después de decir que “el carnaval ya se ha ido y nosotros nos quedamos” Suna repite varias veces “carnavalcito” cada vez con menor volumen como una despedida, y hacia el final se escuchan muy suaves sonidos de grillos. Con esta canción Suna, por un lado, se entronca en esa tradición femenina de abordaje del repertorio de canto con caja fundado por el dúo Leda y María (Liska, 2018) y, por otro lado, lo amplía con una suma de elementos que construye una teatralidad que va del acontecimiento del carnaval a su despedida.

Las temáticas invocadas, entre otras, tienen que ver con el carnaval, la salamanca, el vino, la bebida, la traspachada, la muerte, el cigarro, las coplas, la canción, como temas que se oponen a las penas y sirven para lavar las amarguras. Si bien se trata de temáticas tradicionales, son justamente las temáticas que escapan a la selección del

184 Ese mismo año registraron la composición conjunta con Carnota de *La Sixto violín*, una chacarera en homenaje al músico santiagueño Sixto Palavecino.

185 Esta canción, que cierra el disco, versa en una sección de recitado: “Porque hay dos Riojas, señores, según me asiste el derecho. La Rioja de mis mayores y la que llevo en el pecho”. Si bien es caracterizable como tradicionalista, con esa frase habilita una diferenciación respecto de los “mayores”.

nacionalismo de acento católico que ocupó un lugar central en la conformación del campo del folklore. En este punto puede ponerse en relación con las propuestas de “Cuchi” Leguizamón, Manuel Castilla y el grupo La Carpa.

Más allá de la vinculación con Mercedes Sosa, que estaba protagonizando visibles intervenciones en la coyuntura política argentina, no hay en las letras o en la elección del repertorio un posicionamiento claro frente a los temas vividos en este período: dictadura, Malvinas, derechos humanos, situación económica, democracia, etc.

En esta primera producción discográfica de Rocha y de Carnota conviven en conflicto las disputas históricas del campo del folklore. Hay anclajes al tradicionalismo y a la renovación, a los Hermanos Ábalos tanto como al Cuchi Leguizamón. Como observamos si bien hay vínculos con el Nuevo Cancionero y con Sosa, no hay temáticas militantes.

En el disco se construyen diferenciaciones entre Rocha y Carnota, y a la vez fortalecen aspectos distintos de la presentación a dúo. Rocha se posiciona más claramente en relación al noroeste, mientras Carnota lo combina con marcas más urbanas (desde la vestimenta hasta las innovaciones musicales).

En este disco Rocha está rodeada de varones: autores, compositores, instrumentistas, productores, técnicos. En el caso de Carnota, Sánchez y Spinassi, además se trata de un trío que venía funcionando antes de trabajar con ella, algo que queda explícitamente marcado en los arreglos musicales. La única mujer que aparece nombrada, como compositora, es la pianista de tradición clásica Lía Cimaglia Espinosa. Sin nombrarla está presente Mercedes Sosa, por el vínculo que relatamos. Además, Rocha evoca la tradición femenina de canto con caja fundada por Leda y María. En este álbum ella se posiciona como parte del sector renovador y a la vez como una voz auténtica del folklore del noroeste.

Suna Rocha (1984)

El primer disco como solista lo tituló *Suna Rocha* (1984)¹⁸⁶. De este modo lo remarcó como nombre artístico¹⁸⁷. A su vez el álbum funcionó como una afirmación de identidad y una carta de presentación.

Ocupa la mayor parte de la tapa una foto de Suna sentada, abrazando su rodilla con una mano, con su pelo negro recogido, ojos cerrados o mirando hacia abajo y envuelta en un poncho de lana, con poca iluminación y fondo colorado. Arriba, en letras blancas y fondo rojo, el nombre de la artista con la misma tipografía que se usó en el disco compartido con Carnota el año anterior. Como dijimos, una tipografía que da una impresión de antigüedad. La combinación de estos elementos asocia al disco y a la artista al noroeste argentino -sin una ubicación específica-, a lo rústico y lo ancestral.



Tapa del disco *Suna Rocha* (1984), editado por Polydor.

La composición de la contratapa está armada sobre un fondo rojo con letras blancas. Arriba el nombre de la artista (que también es el del álbum), en el centro-izquierda una foto de Suna, en el centro-derecha los datos de las canciones, abajo de la foto los nombres de músicos, arregladores y técnicos. La foto de Suna, más luminosa, es

186 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XLk0WzpAo6Q&list=PLXvYIfWQLuJ99JcyyixFeUKcJULTqPdfV&pp=gAQB>

187 Hay dos opciones relevantes en esa elección: Suna parece una reducción de su segundo nombre - Susana-, una intervención que evita sus nombres de pila de origen judeo-cristiano, y Rocha es su segundo apellido, es decir, el de su madre.

en primer plano y sobre un fondo difuso que parece ser al aire libre. Aparece con su poncho de lana, su pelo recogido con una trenza y adornos de hilo. En esos detalles hay un doble guiño: la trenza como típica y los adornos como innovación, aunque a partir de un material preexistente. Las dos fotos, pero especialmente esta, exponen en primer plano la cara de Rocha, con sus rasgos mestizos, sus adornos y su maquillaje sobrio. Más allá de la continuidad en su asociación al noroeste, esta parece una portada más cuidada que la del disco con Carnota e incluso que las de las dos artistas que estudiamos previamente en este capítulo (Suárez y Parodi). Los colores, la tipografía, el vestuario, el peinado, los adornos están en una misma línea.



Contratapa del disco Suna Rocha (1984), editado por Polydor.

Al igual que en sus trabajos anteriores los varones son mayoría. La única mujer, Mary Tapia, es la encargada del vestuario, que -podemos agregar- su sola presencia es una marca de una artista construida como “femenina”. Los arreglos según la canción son de Jorge Cumbo, Luis Chazarreta, Lucho González y Eduardo Spinassi. En la producción Adrián Posse, en la dirección artística Freddy Leutgebweiger, como técnico de grabación Gonzalo Flores y su asistente Gerardo Scola, en la fotografía Antonio Massa y el arte de portada de Enrique Francalancia. A la lista se suman como instrumentistas Peteco Carabajal (guitarra y violín), Rodolfo Sánchez (percusión), Hugo

Casa (guitarra) y Lidio Reyes (bandoneón). Y como invitados Antonio Tarragó Ros con su trío (Rodolfo Regúnaga y Ángel Dávila).

El repertorio aborda variedad de músicas del noroeste y un chamamé. En línea con el disco compartido con Carnota, hay además de chacareras y zambas, géneros como el huayno, la cueca, la chaya y la vidala. De todos los autores -varones-, se destacan los que consideramos emergentes: Peteco Carabajal (2), Jacinto Piedra (1), Raúl Carnota (2), Antonio Tarragó Ros¹⁸⁸ (1). Salvo por el último, se acentúa Santiago del Estero como centro musical. En esa misma línea están los nombres de Juan Carlos Carabajal, Adolfo Ábalos y Julián Díaz. Otro acento está en La Rioja a través de Ramón Navarro padre, Ramón Navarro hijo, José y Severo Oyola. Luego destacamos al salteño Manuel Castilla -en su poética ligada al grupo La Carpa-, y los mendocinos Armando Tejada Gómez y el Damián Sánchez ligados a la canción militante (y el segundo a grupos vocales). La mitad del repertorio es de autores nóveles, por lo cual, Rocha contribuyó a su difusión y reconocimiento. A su vez, se trata de músicas y letras que incorporan desplazamientos respecto del tradicionalismo: en las formas, en las armonías, en las temáticas y sus abordajes.

Los arreglos musicales son en todos los casos con instrumentos acústicos tradicionales -salvo el bajo que de todos modos es muy sutil-, con una sonoridad sobria, sin estridencias, sin virtuosismos sobresalientes y con la voz de Suna como centro. Hay alguna sobregrabación de voces de Suna (al final de *Ritual de la luz*, de *Los rastros de Juan Baquel*) y varias de guitarras y de aerófonos. Abunda el uso expresivo de reverberación agregada en la mezcla.

Jorge Cumbo hizo los arreglos de los dos huaynos con fuerte presencia de aerófonos andinos, Lucho González¹⁸⁹ arregló la cueca y la chaya con guitarras al estilo cuyano (agregando un bajo), Eduardo Spinassi arregló la *Chacarera de los angelitos* con piano y guitarra solistas en diálogo. Antonio Tarragó Ros arregló e interpretó con su grupo el chamamé *De pandorga y miel* (que formaba parte de su propio repertorio). Las restantes cinco canciones las arregló Luis Chazarreta haciendo uso según cada pieza de

188 En este caso se trata de una colaboración autoral entre Ros, Mateo Villalba y Roberto Romero.

189 En ese mismo año Cumbo y González grabaron un disco en trío con Lito Vitale en donde el virtuosismo instrumental es central. Todos los arregladores que participaron de este álbum de Suna eran destacados instrumentistas, pero en el caso de estos dos esa es una característica especialmente relevante, y los vincula al llamado folklóre de proyección.

guitarras solistas, a dúo, bombo, violín y bandoneón. En conjunto se presenta una sonoridad acústica, muy cuidada, con muchas sutilezas y con variedad tímbrica.

Las letras tienen un fuerte vínculo con la impronta del grupo La Carpa y músicos relacionados, empezando por la canción que abre el disco. *La Palliri*, hace referencia al oficio de aprovechar los minerales de las rocas residuales de la minería, realizado principalmente por mujeres. Oficio, pobreza, región andina, y en este caso género, son ejes temáticos. La primera estrofa inicia diciendo: “Que trabajo más simple que tiene la Palliri. Sentada sobre el cáliz de su propia pollera. Elige con los ojos unos trozos de roca. Que despedaza a golpes de martillo en la tierra”. Y sigue: trenzas, arcilla, manos morenas, sombra, ausencia. Al escuchar este texto cantado al inicio del disco se resignifica el arte de tapa: esa foto de Suna puede verse como una representación de La Palliri. En la caracterización que hace el poeta para remarcar su feminidad hace alusión a la maternidad. Aunque no lo sabe, con sus “brazos recios” acuna el martillo.

En otras letras aparecen otros oficios mayormente de varones (viñador, hachero, herrero, minero, alfarero, tejedora, etc.), costumbres (guitarreadas, siesta, leyendas, carnaval), paisajes (noroeste, Mendoza, La Rioja, Quimilí, Curuzú Cuatiá), amores (*Como arbolito en otoño*), amistades (Don Rosa Toledo, Los Contreras, Julián). La canción que se sale de esa impronta es *Te voy a contar un sueño*, tanto por la letra como por la música. El texto denuncia la violencia, el miedo, los secuestros, y pone sus esperanzas en los niños y en el monte. Es la única canción que habla directamente del presente, y sienta posición en temas de actualidad pública. Musicalmente, si bien es sobre ritmo de chacarera no se respeta la forma de la danza.

Se construyó una sonoridad mayormente tradicional, con pocos usos atípicos en lo armónico y un uso sutil de recursos de edición de la grabación, poniendo en el centro la voz afinada, con un timbre muy personal, una dicción clara y con marcas del noroeste, para abordar un repertorio mayormente nuevo o poco conocido. La importancia del vestuario, la teatralidad de las fotos relacionadas a la primera canción, el oficio feminizado al que hace alusión, construyen la figura de Suna Rocha como mujer cantante ligada al noroeste. En ese marco, si no se considera que ella misma estuvo detenida durante la dictadura, no es esperable que aborde temas sensibles de actualidad política. Por eso *Te voy a contar un sueño* se sale de la línea poética general. Sin embargo, no lo hace de un modo tan claro y directo como Parodi en *María Pilar*, sino

que recurre a esta canción de Jacinto Piedra llena de metáforas y de imágenes asociadas al monte santiagueño.

Perfume de Carnaval (1985).

Su segundo disco solista lleva el mismo nombre que la canción que abre el lado A: *Perfume de Carnaval* (1985)¹⁹⁰. Como título contiene dos palabras muy resonantes. Perfume, un aroma que pretende ser agradable, asociado a una presentación pública preparada, que puede ser parte de una práctica de cortejo. Y carnaval, en este contexto asociado a un momento festivo en el noroeste. La tapa amplía esos sentidos: arriba el nombre del álbum en letras negras cursivas, abajo el nombre de la artista con la misma tipografía del disco anterior pero hecha con una tela roja -que puede confundirse con flores¹⁹¹- y ocupando la mayor parte del espacio una foto de Suna mirando al frente, iluminada desde atrás, con los pelos enrulados sueltos, una flor blanca en una oreja, maquillaje notable con los labios en rojo y los hombros descubiertos. Sobre todo estas dos últimas opciones, asociadas a la sensualidad, son infrecuentes en discos del campo del folklore. La foto se aleja también de su disco anterior -con la representación de la *palliri*-. Los colores responden al estereotipo de lo femenino: rosa, rojo, blanco. El conjunto construye una representación visual de la canción que da nombre al álbum: algo que puede pensarse como una continuidad en el modo de trabajo sobre la tapa.

190 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rP_s8H_H9bA

191 Como en la tapa de *Sgt. Pepper's* (1967) de Los Beatles.



Tapa del disco *Perfume de Carnaval* (1985) de Suna Rocha (Polydor).

La zamba en cuestión es de Peteco Carabajal, quien la grabó ese mismo año con el grupo familiar Los Carabajal. La letra, que relata el recuerdo de un encuentro amoroso durante el carnaval, en esa versión es cantada en masculino, pero Rocha la interviene: “(la) lo llevaré en mi recuerdo”, “y yo rendida(θ) a tus ojos”, “quien sabe si él (ella) se acuerda”. Pequeñas intervenciones que cambian el sentido de una canción de amor construida desde una posición masculina. Hay dos momentos en donde esto es más claro. Por un lado, en la última estrofa dice: “No quise decirle nada, lo (la) amé en silencio esa tarde. Y sobre (~~sus trenzas negras~~) su pelo negro, dejé mis coplas sentidas. Me fui, llevando sus ojos, un miércoles de cenizas¹⁹²”. En la versión de Suna, ella es quien lo amó y quien le dedicó sus “coplas sentidas”. Por otro lado, el estribillo dice: “Ay, perfume de carnaval, ya nunca te’i de olvidar. Su piel llevaba el aroma de flor y tierra mojada. Bellos recuerdos que siempre los guardo dentro del alma”. En este caso no modificó la letra, pero las intervenciones anteriores hacen que se escuche ese mismo texto en la voz de una mujer -como personaje de la letra-. En las canciones populares en general, y en particular en el folklore hasta ese momento, el pelo, la piel y el perfume de la mujer suelen ser objeto de la mirada del hombre, pero es infrecuente que el pelo, la

¹⁹² El miércoles de cenizas es el día posterior al fin del carnaval y el comienzo de la cuaresma para el catolicismo.

piel o el perfume del varón sean objeto de la mirada de la mujer¹⁹³. En este caso es ella quien tiene nostalgia de la piel con “aroma a flor y tierra mojada” de él.

Entre la tapa y la primera canción, esta presentación de Rocha se aleja de la posición maternal mayoritaria de artistas del folklore, pero también de etapas anteriores del rock. Si consideramos en este caso los argumentos que Gustavo Blázquez (2018) plantea para los casos de artistas como María Rosa Yorio o Patricia Sosa en estos mismos años, es posible pensar que este disco construye una Rocha objeto de deseo heterosexual y sujeto deseante a la vez -una tensión registrada también por Natalia Milanés (2021) en otros casos-. Consideramos que esa doble situación está presente pero de un modo más sutil que en los casos de las rockeras que estudió Blázquez¹⁹⁴.

Las letras, en línea con sus anteriores producciones, hablan del carnaval, de paisajes, costumbres, amores, oficios, homenajes. En general los personajes son de sectores populares y del noroeste. Las canciones de temática amorosa son tres: *Perfume de carnaval*, *La Plumita* -en donde a diferencia de la primera no le cambia el género- y *Te'i de olvidar* -en donde no hay definición de género-. Al igual que en el disco anterior, hay una canción que puede vincularse a la *canción militante* (Molinero, 2011): *Chaya del corcelito*. Allí se alternan recitados, en donde se “opina”, con partes cantadas, en donde se cuenta una historia de amor en carnaval. El primer recitado dice: “Yo soy cantor de vidalas, también me gusta opinar. Chayar es lindo en mi tierra, pero no es solo chayar. No confundo la alegría con el vino amontonao. De la primera soy dueño, del segundo esclavizao”. Se reivindica el “cantar opinando”¹⁹⁵, se critica a los que “mandan”, se habla de las dificultades de la pobreza y de evitar “mirar espejitos”. A diferencia de *Te voy a contar un sueño*, en este caso se trata de una crítica social genérica, sin un anclaje claro a un contexto político específico.

Los arreglos musicales siguen la línea del disco anterior: la combinación de recursos tradicionales con algunas innovaciones armónicas y de recursos de edición de la grabación¹⁹⁶ es muy sutil y siempre tiende a resaltar la voz de Suna. Y otra vez, como

193 Sin ir más lejos en una de las estrofas de la segunda canción del disco, *Mi abuelo tenía un violín* del mismo Peteco, se habla de: “Muchachas con vestido floreado, bien perfumadas”.

194 Detallamos esos argumentos en el Anexo 1, pero como caso para contrastar vale recordar aquí los discos *Puerto Pollensa* (1982), *Hagamos el amor* (1983) o *Soy lo que soy* (1984) de Sandra Mihanovich.

195 Profundizaremos este tema en el capítulo 4.

196 En particular, en la zamba *Carta a Perdiguero* (Mansilla y Saluzzi) pueden escucharse tanto usos armónicos provenientes de otros géneros (jazz) y efectos sonoros contruidos en la grabación (al final, Suna sobregaba voces, con melodías de carácter improvisatorio). También es notable, por

dijimos, el repertorio es mayormente novedoso. La construcción de Rocha como mujer cantante ligada al noroeste tiene continuidad en este disco, pero se agregan sentidos que la distancian del modelo de “madre cuidadora” (Green, 2001) y la presentan como objeto de deseo y sujeto deseante a la vez.

La contratapa se compone, sobre un fondo rosado, con los nombres de la artista y el disco arriba -con la misma tipografía que en la tapa-, del lado izquierdo los datos de las canciones y del lado derecho los datos técnicos y un breve texto de agradecimiento. Entre los datos de las canciones hay comentarios aclaratorios pero además hay dos dedicatorias: en *Yo soy el huayno* pone “A Manuel”, en referencia al poeta salteño Manuel Castilla -autor de la letra de esa canción-, y en *Campo afuera*, de Carlos Di Fulvio, pone “A mis pagos de Tulumba”. Ambas dedicatorias dan continuidad a sus inscripciones en el folklore del noroeste, en línea con artistas vinculados al grupo La Carpa de Salta y en a su vez anclada en su región de nacimiento.

El grupo colaborador es casi por completo el mismo que en el disco anterior: instrumentistas, arregladores, vestuarista, productores y técnicos. Hay cuatro diferencias relevantes: un bajo acústico (Mario Nadal), un cuarteto de cuerdas, Lito Vitale toca teclados y hay una cantante invitada. Así la presenta en la contratapa: “He querido invitar especialmente a Perla Argentina a cantar conmigo LA PLUMITA, hermosa y dulce cuequita de su padre, el gigante Arsenio Aguirre. Ambos pertenecen a la condición de personas silenciosas y fecundas”. Hay algunas marcas que creemos importantes: la única invitación en calidad de artista -es decir, no como técnicos o instrumentistas- es a una mujer, una colaboración entre pares que las fortalece a ambas; a su vez, su participación es en el rol más habilitado -cantante- y su presentación está justificada con la figura de su padre.

El repertorio sigue afirmado en el noroeste: tres zambas, dos chacareras, un gato, dos huaynos, una cueca, una chaya y una vidala. En este álbum no hay ninguna pieza de Carnota, aunque sí participan sus compañeros Spinassi y Sánchez. Hay una toma de distancia en tanto figuras públicas con quien fuera su pareja y dupla artística inicial. A la vez, toma relevancia en su repertorio Peteco Carabajal, ya que incluye tres composiciones suyas -y toca guitarra y violín-. Esas tres sumada a la de su guitarrista y arreglador Luis Chazarreta conforman el núcleo de composiciones nuevas y de artistas

contraste con el resto del disco, el uso de sintetizadores en la última canción, la *Zamba del cercador* (Ferraro y Navarro).

emergentes. Luego hay autores reconocidos de distintas épocas, provincias y líneas estéticas: una de Andrés Chazarreta (Santiago del Estero), una de Manuel Castilla (Salta), una de Albérico Mansilla (Buenos Aires-Corrientes), una de Arsenio Aguirre (Santa Fe), tres de Ramón Navarro (La Rioja), una de Carlos Di Fulvio (Córdoba), una de Dino Saluzzi (Salta).

Balance del caso

La invitación de Mercedes Sosa a cantar en su disco, el premio revelación en Cosquín y el primer disco junto a Carnota le permitieron a Suna Rocha posicionarse entre 1982 y 1983 como una artista renovadora en el campo del folklore. Proveniente de un pequeño pueblo del norte cordobés, de una familia con roles de género tradicionales, pasó a estudiar en la ciudad de Córdoba, exiliarse en Brasil y luego radicarse en Buenos Aires, en donde inició su trayectoria profesional. En poco tiempo pasó de cantar en lugares pequeños como La Peluquería de San Telmo a compartir escenario con Mercedes Sosa en el Luna Park y a actuar todos los años en el festival de Cosquín.

En el disco compartido con Carnota relevamos que se presentaron como solistas. En particular, Suna se posicionó como cantante renovadora y a la vez auténtica¹⁹⁷ representante del folklore del noroeste. A su vez, rodeada de autores, compositores, instrumentistas, productores y técnicos varones, construyó su posicionamiento también retomando la tradición femenina del canto con caja -a la que agregó teatralidad-. En esa primera producción, salvo por el vínculo con Sosa, no hay temáticas militantes ni referencias a la coyuntura política.

En sus dos discos solistas relevamos una participación mayoritaria de varones, tanto en funciones técnicas como artísticas. En ese marco, en *Suna Rocha* (1984) se presentó a partir de un oficio feminizado y en *Perfume de carnaval* (1985) se presentó como objeto de deseo y sujeto deseante (Blázquez, 2018; Milanesio, 2021). Rocha logró ampliar los posibles (Viñuela Suárez, 2003), como artista mujer en el folklore, a partir de presentar estas opciones no confrontativas en conjunción con otras opciones: acentuó -nuevamente- su identificación con el noroeste tanto en las imágenes como en el repertorio; combinó en ambos discos repertorio de autores nuevos, emergentes, y

197 Vale recordar que cuando nos referimos a la autenticidad no la pensamos en términos absolutos sino respecto de las reglas de juego del campo del folklore, tal como las describimos en el capítulo 1.

autores reconocidos -pero con canciones en su mayoría poco transitadas-; seleccionó textos que, en línea con la tradición del grupo La Carpa, abordan temas regionales y populares -oficios, costumbres, paisajes, amores, amistades-, y para abordar temas de actualidad política eligió una canción con un lenguaje metafórico; presentó arreglos musicales con pocos usos atípicos y siempre en función de la centralidad de su interpretación vocal.

Suna Rocha logró posicionarse como renovadora gracias a una conjunción de estrategias con las que construyó su autenticidad folklórica y desde allí abordó nuevo repertorio, incluyó innovaciones musicales y se vinculó con artistas también posicionados como renovadores. A su vez, a partir de opciones sutiles y no confrontativas -incluso más que en los casos de Suárez y Parodi- construyó un lugar novedoso como artista mujer en el campo del folklore. Haciendo uso de recursos de la teatralidad se inscribió en la tradición femenina de canto con caja, se identificó con un oficio feminizado y produjo una ruptura con el modelo de madre cuidadora (Green, 2001) -recurrente en el folklore-.

Discusión del capítulo

Joan Scott (2003) relevó, en el ámbito de la disciplina historia en Estados Unidos, que no discutir la objetividad de las historias tradicionales y construir relatos paralelos fue un recurso táctico que permitió lograr un lugar y validación propia para la historia de las mujeres. Es posible pensar las opciones tomadas por las tres artistas estudiadas en este capítulo de un modo similar: afirmar el propio lugar sin recurrir a confrontaciones. En esa misma línea de pensamiento, Laura Viñuela Suárez -en su estudio sobre músicas populares- afirmaba que “la opción más práctica e interesante para las mujeres en general, y para las músicas en particular, consiste en dirigir los esfuerzos hacia la subversión y la ampliación de la feminidad tradicional” (2003, p. 22).

La ampliación de lo posible partiendo de modelos previos, establecidos, tradicionales, puede relevarse a la vez en los posicionamientos de nuestros casos como artistas mujeres y como renovadoras. Cuando Chany denunciaba violencias y condicionamientos o reivindicaba trayectorias de mujeres, lo hacía con canciones escritas por varones y al mismo tiempo afirmaba roles tradicionales en otras canciones. Construía una afirmación personal y se vinculaba con Mercedes Sosa a la vez que se validaba en instrumentistas y compositores varones. Y también reivindicaba y recurría a figuras establecidas del folklore a la vez que incorporaba innovaciones musicales inéditas y colaboraba con artistas de otros géneros musicales.

Cuando Teresa presentaba personajes femeninos que ocupaban lugares claves y les pedía que hablen, las mostraba a la vez en roles tradicionales y subvirtiendo esos roles, asociadas a la maternidad y al cuidado a la vez que al trabajo y la gestión de conflictos sociales en el ámbito público. Reconocía a sus antecesoras -Sosa, Walsh, Blázquez- y también se afirmaba en poetas varones reconocidos, escribía y componía a la vez que colaboraba con compositores como Carnota y Ros. Son opciones que convivieron, se construyeron en conjunto.

Cuando Suna se alejaba del modelo de madre cuidadora al presentarse como objeto de deseo y sujeto deseante, a la vez recurría a colores estereotipados de lo femenino, a lo delicado y etéreo¹⁹⁸ o al cuidado y la maternidad¹⁹⁹, y se validaba en compositores, poetas, instrumentistas, arregladores varones, emergentes y establecidos.

198 En particular en la canción *La plumita*.

199 En *La Palliri*, por ejemplo.

El reconocimiento de sus antecesoras es común a las tres artistas, con opciones más o menos explícitas: Mercedes Sosa y María Elena Walsh principalmente, pero también Leda Valladares, Marian Farías Gómez y Eladia Blázquez. Son referentes no sólo del folklore sino también del tango y la NCA. En esta etapa no encontramos reivindicaciones de Ramona Galarza, aunque poco tiempo después Parodi hizo colaboraciones con ella. El reconocimiento y la colaboración entre pares mujeres fue mucho menor: entre las tres seleccionadas no hay referencias mutuas, Suna invitó a Perla Aguirre, Chany colaboró con Mirta Defilpo. El reconocimiento y la colaboración con artistas emergentes varones es recurrente en los tres casos.

Como relevamos, las figuras de Mercedes Sosa y de María Elena Walsh²⁰⁰ fueron claves por el nivel de difusión y reconocimiento que tuvieron en esta etapa. Sobre Sosa remarcamos su capacidad de habilitar y legitimar opciones asociadas a la renovación en artistas emergentes. En los tres casos estudiados establecieron vínculos directos con ella y con sus posicionamientos en el campo del folklore. Con Walsh también observamos vínculos, aunque de modos diversos. Chany de un modo indirecto con su disco de música infantil. Teresa más claramente con su versión de *Canción de caminantes* y su *Carta abierta a María Elena*, pero también por la excepcionalidad de haberse dedicado a la escritura y la composición. Suna, al igual que Chany de un modo indirecto, al retomar la tradición femenina de canto con caja iniciada por el dúo Leda y María. En otra vía, es posible considerar el vínculo con Walsh por la tematización de desigualdades de género, con una salvedad relevante: a diferencia de ella ninguna de las tres –y tampoco otras artistas del folklore– se identificaron públicamente con el feminismo en esta etapa. Como vimos, se trata de una situación también relevada en otras músicas populares y en otros ámbitos de participación de mujeres en la “esfera pública”.

Los posicionamientos de Walsh y Sosa no fueron iguales a lo largo del tiempo. Como vimos, la primera se identificó con el feminismo, ocupó lugares inéditos y a su vez produjo una obra feminista. La segunda no se identificó públicamente con el feminismo pero sí ocupó lugares y retomó una agenda feminista en su trabajo artístico²⁰¹. En los años de dictadura se interrumpió esta vía de trabajo de modos

200 En el Anexo 1 damos cuenta de una serie de artistas que retomaron su figura y repertorio en nuestro período de estudio.

201 Agradezco a Mercedes Liska la sugerencia de pensar estas diferencias siguiendo el trabajo de Andrea Giunta (2018) para las artes visuales.

distintos en ambas artistas. En el caso de Walsh dejó de cantar en vivo y de grabar discos, aunque siguió teniendo intervenciones públicas por medio de su actividad periodística y literaria²⁰². En el caso de Sosa no retomó en su regreso del exilio la agenda feminista que puede relevarse en años anteriores. Las tres artistas que estudiamos construyeron vías distintas en los '80: si bien no se identificaron públicamente con el feminismo, sí construyeron una agenda feminista en sus discos. Tanto en las representaciones de género que relevamos como en otras prácticas, como artistas trabajaron temas presentes en discusiones de los feminismos de la “segunda ola”, con aspectos de las luchas por la igualdad -en términos liberales- y de la diferencia -reivindicando a “las mujeres” como grupo-²⁰³.

En los apartados iniciales de este capítulo, apoyándonos en el estudio de Adorni (2019), dimos cuenta de que la posición de hija, hermana, novia, esposa o madre fue recurrente en las cantantes que ingresaron al campo del folklore en etapas anteriores. En los tres casos que estudiamos relevamos situaciones distintas. Chany estuvo siempre a la par de su hermano: como vimos, se impulsaron mutuamente. Luego quien fuera su pareja fue relevante en su trayectoria pero fue una vez que ella ya había logrado ingresar a una discográfica para editar su primer álbum. De todos modos, tanto su pareja como su hermano ocuparon las posiciones más valoradas: arreglos, virtuosismo instrumental y composición. Teresa tiene una trayectoria infrecuente: los lazos de amistad y de colaboración con pares artistas fueron claves, tanto en Corrientes como en Buenos Aires. Si bien musicalizó poemas de su esposo de aquella época, este no formaba parte del ámbito profesional en el que ella se insertó. Suna comenzó junto a su pareja pero desde el inicio se posicionaron con diferencias y a lo largo de este período relevamos incluso distancia en tanto figuras públicas. Por lo cual, pasaron a ser más relevantes los lazos de amistad y las colaboraciones con pares artistas. Estas observaciones nos permiten afirmar que las representaciones de género que relevamos en sus discos tienen un correlato en otras prácticas en sus desarrollos profesionales.

Respecto de los modelos estereotipados estudiados por Lucy Green (2001) vimos que en el folklore fundamentalmente hubo asociaciones con el de madre cuidadora,

202 El famoso texto “Sepa por qué usted es machista” publicado en la revista Humor en 1980 y el programa televisivo *Como la Cigarra* en 1984, que condujo junto a Susana Rinaldi y María Herminia Avellaneda, son dos ejemplos relevantes de eso.

203 Analizamos esto especialmente en el caso de Parodi, pero en los tres casos observamos una concepción de las mujeres como grupo, con énfasis culturales -sin mención a cuestiones biológicas-. Para este análisis nos apoyamos en Beltrán et al. (2001).

aunque en casos como el de Mercedes Sosa relevamos opciones que lo excedían, por ejemplo, a partir de posicionarse como conocedora de su pueblo. También consideramos el uso del poncho y el bombo como un modo de distanciarse del modelo de seductora sexual/prostituta sin por eso reducirse al modelo de madre cuidadora. En coincidencia con los casos estudiados por Gustavo Blázquez (2018) en el rock, encontramos opciones inéditas en el folklore para presentarse como objeto de deseo y sujeto deseante a la vez en el caso de Suna, y opciones para extender los posibles más allá del binomio madre/seductora sexual en el caso de Teresa -al tocar guitarra y componer sus propias canciones, por ejemplo- y en el caso de Chany -al incorporar diversidad de sonoridades, por ejemplo-. A diferencia de lo relevado por Blázquez (2018) en el rock, no encontramos en el folklore opciones para evadir la heterosexualidad obligatoria, algo que coincide con lo estudiado por Natalia Milanés (2021) en otros ámbitos.

Con estos tres casos pudimos dar cuenta de opciones para abordar discusiones explícitas sobre relaciones de género (Chany), para problematizar experiencias de mujeres y ocupar espacios infrecuentes para mujeres, sin confrontar directamente otras posiciones o identificarse públicamente como feminista (Teresa), y también para presentarse como objeto/sujeto de deseo, de un modo inédito en el folklore, ampliando los posibles (Suna). Una opción relevante en común fue la de trabajar sobre repertorio nuevo o poco difundido: una estrategia clave tanto para su posicionamiento como renovadoras como para su posicionamiento como artistas mujeres en el folklore. A su vez, favorecieron de ese modo el reconocimiento de otros artistas emergentes.

A partir de estas reflexiones, consideramos que hemos contrastado la hipótesis inicial del capítulo: las artistas que estudiamos se posicionaron como renovadoras en el folklore de los '80 y fueron centrales para ello las representaciones de género que con una diversidad de opciones estratégicas sutiles y no confrontativas dieron cuenta y problematizaron posiciones sociales de mujeres.

Capítulo 3:

**“Cuando a las formas rítmicas
folklóricas más nobles y añejas
se le suma porvenir...”**

“Cuando a las formas rítmicas folklóricas más nobles y añejas se le suma porvenir...”

En este capítulo el objetivo es analizar las opciones que tomaron artistas emergentes para vincularse a o inscribirse en culturas juveniles -en particular el “rock nacional”- como parte de su posicionamiento renovador. Para eso partimos de considerar que la juventud es la “construcción social de una fase particular en el ciclo de vida que cambia de forma y de contenido a través del tiempo y del espacio” (Urteaga Castro-Pozo, 2010, p. 18), que esa construcción es relacional y que, en tanto variable social, no puede ser separada de variables como el género, la clase, la etnia o la región, entre otras. A su vez, partimos de la premisa de que los estudios sobre juventudes y culturas juveniles necesitan considerar los propios términos de los agentes estudiados. Es decir, se trata de atender el rol activo de los/as propios/as jóvenes en la construcción de una diversidad de culturas juveniles. Con este enfoque procuraremos dar cuenta de una serie de vínculos, relevantes para nuestro estudio, entre culturas juveniles, “rock nacional” y folklore.

Tal como lo describimos en el capítulo 1, en los ‘70 se estableció como percepción compartida en el folklore que la juventud estaba alejada del género y que ese era un problema central para el campo. En el regreso del exilio de Mercedes Sosa que analizamos encontramos un acercamiento al rock local que puede considerarse una vía de resolución de aquel conflicto. Ese trabajo nos permite plantear como hipótesis para este capítulo que a partir de 1982 la valoración del rock local, en tanto cultura juvenil dominante, pasó a tener una carga positiva en gran parte del campo del folklore, por lo cual, quienes trazaron vínculos con esas músicas en sus producciones no sólo se posicionaron como renovadores sino que lograron reconocimiento por eso. La frase, de Antonio Tarragó Ros, con la que titulamos el capítulo da a entender que este tipo de opciones le sumaba “porvenir” al folklore.

En el capítulo trabajamos a partir de preguntas por el vínculo entre folklore y juventudes, por la estructuración del campo al respecto desde los ‘60 y por los cambios relevantes en nuestro período de estudio. A su vez, la pregunta clave es por cuales fueron las opciones estratégicas que tomaron artistas emergentes para vincularse al “rock nacional” -y a las juventudes en general- como para lograr posicionarse como

renovadores y ser valorados positivamente por eso. Para responder a esas preguntas recurrimos a estudios previos, a revistas culturales del período, a entrevistas en medios de prensa a agentes relevantes y a producciones discográficas.

En una primera revisión de casos observamos que la mayoría de las/los artistas emergentes que seleccionamos²⁰⁴ tomaron variadas opciones para ligarse al pop-rock y el “rock nacional” en particular, desde sonoridades hasta temáticas y vínculos personales y artísticos. De entre esos casos tomamos dos para abordar en profundidad: Antonio Tarragó Ros y Jacinto Piedra. Ambos, con trayectorias muy distintas, se posicionaron como jóvenes folkloristas y construyeron vínculos con el pop-rock de distintos modos. Luego damos cuenta de otros casos relevantes, de modo tal que en conjunto este trabajo nos permite dar respuesta a la hipótesis y completar el objetivo propuesto.

Culturas juveniles, folklore y rock nacional

En este apartado analizamos a través de revistas culturales, trayectorias de artistas y bibliografía específica, algunos cambios fundamentales en los vínculos entre el folklore y el rock local. Procuramos de este modo demostrar que a comienzos de los ‘80 hubo una inversión de la carga valorativa en el campo del folklore.

Para iniciar ese recorrido analítico partimos de aclarar a qué nos referimos con rock, pop-rock y “rock nacional”, y cual es su importancia en nuestro período de estudio. La definición y el alcance de lo que es o no el rock ha sido objeto de debate continuo. Autores como Claude Chastagner (2012) y Keir Keightley (2006) hablan de una “cultura rock”, incluyendo allí desde sonidos hasta vestimenta e ideas. Para Jason Toynbee (2002) el rock fue uno de los tres períodos *mainstream* de la música popular del siglo XX entre mediados de los ‘50 y fines de los ‘70²⁰⁵. Moti Regev (2002) habla de una estética “pop/rock” definida por una serie de prácticas creativas o de producción, institucionalizadas a través de un conjunto de álbumes angloamericanos canonizados, y dos dinámicas culturales en tensión, la comercial y la vanguardista. La formulación

204 Selección hecha con los criterios generales que nos impusimos -detallados en la sección de metodología-: artistas emergentes, solistas, que editaron discos y vivían en Buenos Aires en el período.

205 Antes identifica las producciones del Tin Pan Alley y después un momento de redes plurales e internacionales.

“pop/rock” da cuenta esa tensión. Las prácticas creativas de las que habla incluyen, por ejemplo, el uso extensivo de instrumentos eléctricos y electrónicos, la centralidad de técnicas de estudio para manipular el sonido, técnicas de emisión vocal que significan inmediatez y espontaneidad, entre otras cosas (p. 253). En todos estos casos coinciden en que se trata de música con origen en Estados Unidos y Gran Bretaña pero difundida en todo el mundo, en donde tomó características particulares. También que múltiples músicas participaron en su construcción y que se la ha asociado con la juventud, con la oposición al mundo adulto y la rebeldía, y que se ha desarrollado en una relación simbiótica con las industrias culturales. Vista como una cultura, como la música hegemónica de un período o como una estética, otro punto en el que coinciden es que entre mediados de los ‘60 y fines de los ‘70 tuvo su apogeo o, en otros términos, construyó su canon. Por el tipo de análisis que proponemos es especialmente relevante la perspectiva de Regev (2002): según este autor la estética “pop-rock” llegó a dominar la mayoría de las músicas populares -especialmente las occidentales- en la segunda mitad del siglo XX. Habla de una “pop-rockización” de las músicas populares. Siguiendo ese argumento pueden pensarse los acercamientos al pop-rock en el campo del folklore como parte de un proceso transnacional, que tuvo a su vez sus propias características. Integrando todas estas perspectivas, en este capítulo nos referimos al pop-rock como un término general, al cual le adjuntamos aclaraciones cuando lo consideramos necesario.

Las aclaraciones más relevantes son para comprender la dinámica local. Nueva Ola, música beat, pop, música joven, música progresiva, rock y rock nacional, son algunas de las denominaciones que se usaron en distintos momentos para referirse a las construcciones locales de pop-rock. Las investigaciones sobre estas músicas coinciden en que a comienzos de los ‘80 llegó a ser la música popular hegemónica en Argentina y se la difundió como “rock nacional”: una autoafirmación de los propios artistas y críticos especializados que pasó a ser también un reconocimiento -porque logró el estatus de “nacional”- de gran parte de la sociedad de ese momento (Alabarces, 1993; Delgado, 2020; Di Cione, 2013; Díaz, 2005; Pujol, 2012; Sánchez Trolliet, 2022; Vila, 1987).

A lo largo de las décadas de 1960 y 1970 los vínculos entre juventudes, rock -en sus variantes locales- y folklore tuvieron puntos de encuentro, tensiones y disputas. Las juventudes se conformaron como tales en ambas músicas populares, sin embargo, fue

alrededor del pop-rock local que se construyó la idea de “música joven”. En el campo del folklore primaron las posiciones contrarias a esas músicas en sus distintas variantes. Primero con argumentos morales y nacionalistas, luego con argumentos antiimperialistas y criticando su falta de claridad ideológica (Manzano, 2017; Sánchez Trolliet, 2022). Considerando que estas fueron posiciones predominantes en el campo del folklore en estos años, los/as artistas de este campo que trazaron vínculos con el rock no fueron tantos, lo hicieron en pocas oportunidades, lo hicieron a través de vínculos con otras músicas más valoradas en ese ámbito y/o no lograron mayor trascendencia en esta etapa. Vale como ejemplo el caso de Chany Suárez que estudiamos en el capítulo 2, quien pudo editar discos con acercamientos al pop-rock, pero no logró el nivel de reconocimiento y difusión que sí alcanzó a partir de 1982. A su vez, es especialmente relevante el caso de Victor Heredia, por su trascendencia y su excepcionalidad. Luego de alcanzar reconocimiento en el festival de Cosquín y grabar dos discos cercanos a artistas como Horacio Guarany o César Isella, editó *El viejo Matías* (1969) en donde -más allá de las continuidades- grabó varias canciones con batería, bajo eléctrico y guitarra acústica de cuerdas de metal, además de instrumentos de orquesta. Se trata de una sonoridad cercana a grupos nuevaoleros y de la balada romántica en auge en ese momento, aunque con un lenguaje y temáticas distintas²⁰⁶. En sus siguientes discos continuó esta línea de trabajo en combinación con repertorio folklórico, presentaciones en escenarios como el de Cosquín y vínculos militantes.

Agentes claves del pop-rock local, en la búsqueda de legitimar sus posiciones, tomaron opciones de acercamiento al folklore y al tango, tal como lo estudió Valeria Manzano (2017) con *El Club del Clan*. En ese sentido, por ejemplo, Palito Ortega grabó en 1965 -en versiones nuevaoleras- las canciones *Los ejes de mi carreta* de Yupanqui y *No quisiera quererte* de Guarany. También hizo colaboraciones con María Elena Walsh -en particular la *Canción del Jacarandá* (en 1966)-, quien tenía una trayectoria en el folklore pero incluía en su repertorio infantil -y luego adulto- diversas músicas populares.

Más adelante, entre los rockeros que presentaban su música como “progresiva”, “rock”, luego “rock nacional” y se diferenciaban de artistas como Ortega, también trazaron puentes con el folklore. El grupo Arco Iris cultivó un rock “progresivo” que

206 En esos años tuvo éxito internacional Joan Manuel Serrat, quien tuvo una trayectoria con varios puntos en común con Heredia: trabajó entre la nueva canción catalana y la balada romántica, con temáticas de amor tanto como militantes, apoyado en poetas reconocidos.

abrevó en el folklore y otras músicas latinoamericanas. En 1974 compartieron escenario con el grupo chileno Los Jaivas -que también trabajaba con cruces entre rock y músicas regionales- y con Leda Valladares (Orquera, 2015). León Gieco, que cultivaba un rock-folk muy ligado a artistas como Bob Dylan y contaba con Gustavo Santaolalla de Arco Iris como productor, en su segundo álbum *Banda de caballos cansados* (1974) grabó su canción *A veces mi pueblo azul es gris* con charango, bombo y quena, un camino que continuó en sus siguientes discos.

Por otra vía, Piero, que inició su carrera cantando baladas melódicas italianas, se sumó a la Nueva ola de los '60 y luego produjo canciones militantes a comienzos de los '70, para 1974 grabó un álbum titulado *Folklore a mi manera*, en donde versionó canciones reconocidas con una instrumentación mayormente acústica que incluye, por ejemplo, bajo eléctrico, guitarra acústica y batería pero también charango y bombo. El canto de Piero es suave, sin marcas típicas del canto de los folkloristas más reconocidos en ese repertorio -de Yupanqui a Los Chalchaleros, Guarany o Cafrune-, es más cercano al modo de canto de artistas que cantaban baladas románticas y boleros. Un dato relevante es que en el disco participó Chango Farías Gómez, que en esa época trabajaba con RCA-Víctor al igual que Piero.

Sin dudas hay más casos pero también es cierto que este tipo de cruces no eran mayoritarios en el pop-rock local de los años '70. Gieco es el artista con más visibilidad que trabajó de este modo en este ámbito. A su vez, la revista *Expreso Imaginario* validó estas búsquedas con notas que incentivaban el conocimiento de lugares y prácticas culturales de regiones alejadas de las grandes metrópolis, en particular la región andina y sus pueblos indígenas. Vale la pena detenerse en una nota del número 2 de la revista, de septiembre de 1976, titulada "Anastacio Quiroga. Un canto antiguo y verdadero". Allí se entrevista a esta persona oriunda de la Quebrada de Humahuaca, pero residente en Glew -en el segundo cordón del conurbano bonaerense-. Esta persona se definía como "musiquero" y defendía las prácticas "naturales", "silvestres y viejas", de su "tradición". Pero marcaba una diferencia con el "tradicionalista criollo", se identificaba con los "costumbrismos aborígenes". Afirmaba: "Hablo de su vida auténtica, de los instrumentos y las herramientas que construyó imitando a la naturaleza, del verdadero motivo de su existencia al lado del hombre" (1976, p. 9). Defendía la "autenticidad", la "sinceridad", la "naturaleza", lo "comunitario", y a la vez reivindicaba el vínculo con "los jóvenes". En el mismo número hay una nota sobre el documental del concierto

“Adiós Sui Génieris”, una nota sobre John Cage, notas sobre ecología, entre otras. En el número tres hay una nota sobre Leda Valladares, en el cuatro sobre el carnaval de Oruro, en el siete sobre los guaraníes, en el 55 hay una nota a Cuchi Leguizamón. Rock local, británico y estadounidense, MPB, ecologismo, filosofía oriental, arte contemporáneo, cine, entre otras cosas convivían con este tipo de notas (Benedetti & Graziano, 2016; Pujol, 2005). Que una revista central para el ámbito de lo que ya se empezaba a nombrar como “rock nacional”, aunque no la única²⁰⁷, aborde estos temas de este modo era un impulso para artistas como Gieco, quien a partir de 1981 comenzó su gira *De Ushuaia a la Quiaca*, que daría lugar a una serie de discos con colaboraciones de diversas figuras del folklore.

En el número 56, de marzo de 1981, Pipo Lernoud -que acababa de dejar el rol de Director editorial-, escribió una larga nota reseñando el festival de Cosquín de enero de ese año. Allí hizo una aguda descripción del estado del festival y del folklore. En su conclusión hizo afirmaciones que dan cuenta de los principales problemas que se observaban desde el rock y también de la valoración positiva de expresiones “populares” y “auténticas”:

Por más que el folklore que nos dan los medios de comunicación ya no tiene contacto con el hombre real del paisaje real del país de hoy, y se alimenta de sí mismo, encerrado en una imaginaria música nacional que cuenta con el aval de las grabadoras multinacionales y el periodismo exitista, a pesar de todo esto, digo, no hay que dejar pasar con indiferencia los ritmos regionales de nuestro país, los sonidos de nuestros ríos y valles, el canto del hombre de las llanuras. Aunque haya que buscar un poco, vale la pena. Vale la pena encontrar joyas como Atahualpa, como Sixto Palavecino, como Alfredo Abalos, como Raúl Barboza, como Antonio Tarragó Ros, como el dúo Herencia... Vale la pena porque conociéndolos empezamos a conocer una parte olvidada de nosotros mismos (1981a, p. 33).

Detenernos en la Revista Folklore nos permitirá relevar el estado de la discusión hasta 1981 en el campo del folklore. En el número 308, de septiembre de 1980, hay dos notas que hablan específicamente sobre “los jóvenes” y sobre el rock. La primera es la que ya citamos en el capítulo 1, titulada “¿Los jóvenes no han aportado nada nuevo para la música de raíz folklórica?”. La formulación de la pregunta ya anticipa una respuesta

207 La revista Pelo, probablemente la más exitosa, no abordaba este tipo de temas.

negativa. El primer párrafo profundiza: “Las acusaciones pululan en el ambiente. Se dice que los jóvenes de hoy se han ‘quedado’ y se limitan a reincidir en lo hecho por la llamada generación del boom de los años ‘60” (1980a, p. 4). Luego se entrevista a una serie de artistas “jóvenes”. La mayor parte se presenta con orgullo en relación al folklore “tradicional” y en otros casos se presentan dando mayores explicaciones y justificaciones en relación a lo renovador, moderno, vanguardista o en su defecto un abanico más amplio de músicas populares argentinas. Los testimonios enfatizan los problemas de difusión del folklore, la apuesta comercial a músicas “extranjeras” y la censura -ponen como ejemplo a Yupanqui- como problemas que enfrentan en tanto “jóvenes” folkloristas. Reivindican su trabajo como un “aporte” y se deslindan de responsabilidades respecto de esos problemas que describen, en algunos casos reconocen que repiten lo ya hecho y en otros casos defienden sus innovaciones. Una de las preguntas de la revista es “¿El folklore musical se ha apartado de los intereses y de los gustos estéticos de la juventud?”. Otra vez la pregunta anticipa un diagnóstico, una posición editorial. Las respuestas, en general, coinciden en que la juventud creció escuchando músicas “extranjeras” más que “nacionales”, en algunos casos proponen educar y promover el folklore, en otros casos proponen acercarse a las nuevas sensibilidades.

La segunda nota es “¿Qué pasa muchachos? ¿No les gusta nuestra música?”, firmada por Toro Stafforini, que se dedica a criticar la difusión de música “extranjera” por sobre la música “nacional”, pone en duda que el rock local pueda considerarse al igual que el folklore y el tango como música popular argentina. Afirma por ejemplo: “Se llega a decir que el rock es la ‘experiencia liberadora de la juventud actual’, ‘que nos representa’” y que ‘ha sacado carta de ciudadanía argentina hace tiempo’” (1980, p. 82). Ese recorte pone de manifiesto que existían esos argumentos a favor del rock local y que la postura de la principal revista dedicada al folklore -a través de una de sus plumas habituales- se expresaba en contra²⁰⁸.

Para julio-agosto de 1981 la Revista Folklore editó un número especial (316), que sería el último, por su 20 aniversario. Todo el número tiene un tono de celebración y balance, de la revista y del folklore en general. En una sección de testimonios titulada

208 En el ámbito del rock local en esos años se hablaba de “música nacional”, efectivamente se daba por sentado que la música que hacían era “argentina” y esa era una de las disputas de ese campo frente a otras músicas que ocupaban el lugar de “nacionales” (tango y folklore). Una revisión de revistas como Expreso Imaginario o Pelo dan cuenta de ese posicionamiento en el rock local.

“Así opinaron los que nos conocen” aparecen breves comentarios que elogian la trayectoria de la revista²⁰⁹. La preocupación por que “los jóvenes” conozcan “la” cultura nacional, “aprendan a querer” el folklore y, a su vez, encuentren lugar en este ámbito, en una etapa que se considera demasiado influenciada por músicas “extranjeras”, es recurrente. En otra nota, firmada por Toro Stafforini, se le adjudica a la juventud el éxito de comienzos de los ‘60 y se diagnostica una “profunda crisis de crecimiento” en el presente del folklore. El autor de la nota hace un llamado a difundir “nuestra música” a pesar de que otros opinen que “pasó de moda”. Por otro lado, hay varias páginas destinadas a recordar legislación y resoluciones estatales a favor de la música “nacional”, valorando positivamente su impacto en la difusión del folklore. Otra nota, titulada “Folklore y soberanía” y firmada por Ciro René Lafón, habla de “invasión de ritmos y coreografías foráneas”, consumida por jóvenes, adolescentes y niños, “en detrimento de las especies regionales argentinas”. La nota afirma que esto sucedía ya en los ‘60 pero en el año 1981 el folklore no tiene espacio en grandes medios como la televisión y se refugia en las peñas, que defienden la “soberanía cultural” a pesar de verse reducidas en número. En una larga sección titulada “Veinte años son mucho”, se citan polémicas por la inclusión de tango como una sección fija de la revista y luego de eso se amplía:

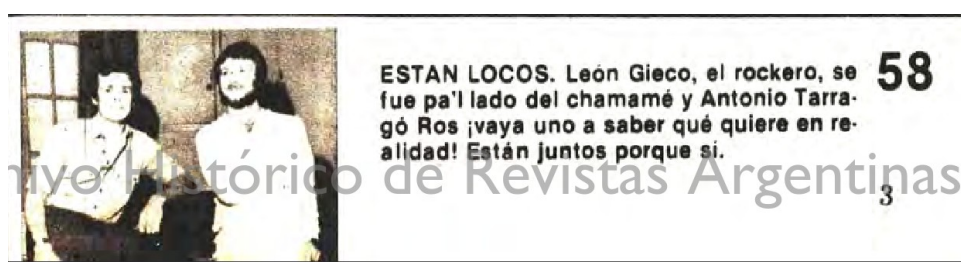
Comentarios que recrudescieron con mayor vigor al reflejar Folklore las opiniones de ciertos cultores del ‘rock nacional’, como Luis Alberto Spinetta, que aparentó ignorar mucho de lo bueno realizado por músicos y poetas argentinos. Cuando León Gieco habló, por el contrario, no provocó polémicas (1981b, p. 58).

Las notas citadas en que aparecen Spinetta y Gieco son de dos momentos distintos pero dan cuenta en ambos casos de cierta tensión. A su vez, se registran perfiles distintos en el vínculo con la línea editorial y con el folklore en general. En el número 269 de mayo de 1977 aparece una nota titulada “Los rockeros argentinos ¿hacen música del país?”²¹⁰. Allí se entrevista a Spinetta y otros artistas. La sola presencia de la nota, y

209 Antonio Tarragó Ros es el único de los/las artistas emergentes de nuestra selección que aparecen en esta sección. Allí hace una afirmación que habla de su posicionamiento: “En el folklore es moneda muy frecuente el que las cosas valgan por su antigüedad, en cambio yo opino que las cosas valen por buenas y no por viejas” (Folklore N°316, 1981, pp. 23).

210 Este tipo de preguntas aparecieron también en otros medios. Por ejemplo, el diario La Opinión publicó el 16 de diciembre de 1977 una nota titulada “¿Qué pasa con la música popular?”, en donde se preguntaba por la definición de una “música nacional” a referentes del tango (Osvaldo Pugliese,

la pregunta del título, explicita la importancia del rock local para la percepción de agentes claves del campo del folklore y la existencia de una disputa de poder entre ambos campos. La entrevista es en gran parte tensa, porque hay un cuestionamiento constante hacia los “rockeros” y una actitud defensiva de parte de estos que buscan justificar la argentinidad de su música. Dos años después, en el número 299 de noviembre de 1979, hay una entrevista a León Gieco y en el número 310 de noviembre de 1980 aparece una entrevista a Gieco y Antonio Tarragó Ros juntos. En la primera, titulada “León Gieco: el ‘folklore’ no está reñido con el ‘rock’”, el “rockero” -así se lo presenta- da cuenta de su vínculo con el folklore desde niño, de su origen en el “interior”, de las temáticas “campestres” de sus letras, del uso de charango y de la incursión en músicas folklóricas en sus discos. La nota inicia aclarando: “Nos sorprendió” y pudimos “resarcirnos de nuestro ingenuo prejuicio respecto de algunos rockeros, como jovencitos alejados de la música de raíz folklórica o al menos un tanto despreocupados por el acontecer provinciano” (1979, p. 42). La nota del año siguiente junto a Ros, titulada “Rock-Chamamé o ‘Yamamé’-Rock: ¿qué locura es esta?”, presenta el encuentro entre estos dos artistas como una “locura”, en un tono risueño aunque con pasajes un tanto tensos. Inicia preguntando “¿qué tiene que ver el chamamé con el rock?” y finaliza diciendo “Habrá que probar, ¿no?”. Por lo cual, más allá del cuestionamiento, hay una aprobación del vínculo y una invitación a escuchar.



Anuncio de la nota sobre León Gieco y Antonio Tarragó Ros (Folklore N°310, 1980, p. 3).

De todo este relato se desprende que una parte importante del campo del folklore seguía teniendo a comienzos de los ‘80 una mirada contraria al pop-rock y otras músicas asociadas a sectores jóvenes urbanos y consideradas extranjeras. A la vez, esta no era la única postura visible. En los números de la Revista Folklore de estos años se preguntaba

Edmundo Rivero, Julián Plaza), el folklore (Leda Valladares, Ariel Ramírez) y el rock local (Charly García, David Lebón). Con matices pero los referentes del tango y el folklore, en general, cuestionaron la posibilidad de pensar el rock como música nacional.

insistentemente si los/las artistas se consideraban tradicionalistas o renovadores. En las respuestas predominaba el tradicionalismo y la línea editorial, si bien con pretensión de distancia objetiva, fortalecía esa preeminencia. De todos modos la Revista Folklore ponía en evidencia la existencia de tensiones al interior del campo y en relación al rock, y en algunos casos apoyaba vínculos con esa música.

Sin embargo, a partir de 1982 la “crisis de crecimiento” del folklore, el alejamiento de la juventud y su falta de “aportes”, la disputa con el rock local, junto a la apenas nombrada “censura”, se reordenaron. Al menos dos razones fueron centrales: tal como lo relatamos en el capítulo 1, una referente central del folklore identificada como militante, Mercedes Sosa, se vinculó al rock local y a su vez ese rock local se posicionó como “nacional” y alcanzó una masividad inédita.

Como relatamos, el alejamiento de las juventudes era una preocupación compartida en el campo del folklore hasta comienzos de los ‘80. Esto convivía y se retroalimentaba con la mayor valoración en el campo de las producciones artísticas más tradicionalistas y una recurrente descalificación de las innovaciones o mezclas con otros géneros musicales. Esto no quiere decir que estas últimas no existieran y no fueran valoradas positivamente por algunos sectores o que no hubiera sectores jóvenes en el folklore, sino que ocupaban posiciones minoritarias. La vuelta de Mercedes y la apuesta del disco que analizamos en el capítulo 1 dio impulso a una inversión de los términos: las innovaciones y las vinculaciones con culturas juveniles del momento -sobre todo el pop-rock- pasaron a ser valoradas positivamente y a ocupar mayor centralidad.

En marzo de 1982 se publicó en el número 68 de Expreso Imaginario una extensa entrevista que Víctor Pintos le hizo a Mercedes luego del segundo concierto de los trece que brindó en febrero. Allí la tucumana contó algunas de las dificultades por las cuales se fue, su deseo de volver, su éxito artístico en Europa y Latinoamérica, la fragilidad anímica que le provocaba estar lejos de su país. En un principio se centró en su trabajo artístico, en su voz, y luego avanzó sobre otros temas más complejos en ese momento. Sobre su exilio²¹¹ al comienzo decía “soy una figura de América Latina que por razones muy especiales está viviendo afuera”, más adelante “todos saben que yo, desde que me fui, luché para volver a cantar a la patria. [...] Y he hecho una defensa pasiva, dentro de mis posibilidades” (1982, p. 11). Promediando la nota afirmaba:

211 En la nota se opone a nombrar como exilio su situación. Por contexto puede interpretarse como una oposición a pensar ese exilio como algo voluntario y permanente.

Y sigo pensando igual que antes. Estoy en contra de la censura, en contra de todo lo que oprime al hombre en sus pensamientos, en contra de la miseria, en contra de todo lo que sea injusto. Estoy en contra de todos los poderes que no respetan los derechos del ser humano. Estoy en contra del fascismo (1982, p. 12).

Luego profundizaba, con críticas al silencio de parte de la Iglesia Católica, “son muchos los dolores que ha pasado este pueblo y muchas las madres que han perdido a sus hijos” (1982, p. 13), en una clara alusión a Madres de Plaza de Mayo.

En la nota continuó relatando la diversidad de su repertorio, con músicas de distintos lugares de Latinoamérica. Por un lado, hizo una defensa de la música de “protesta” y, por otro, de músicas de reciente aparición: desde Silvio Rodríguez y Pablo Milanés hasta Willy Colón y Rubén Blades, pasando por Milton Nascimento, Caetano Veloso y Gilberto Gil. Ese panorama termina en un apoyo al rock local:

Sabe, es bueno que uno se avive que si le cierran las puertas, que otro agarre el mando y siga. Porque no pueden ser siempre los mismos embanderados. Hay que cambiar. Entonces la próxima vez haremos rock and roll con la gente que diga cosas de los problemas del pueblo de Latinoamérica. [...] A mí me gusta mucho el rock and roll argentino (1982, p. 13).

Más adelante en la nota recordó el propósito amplio del Nuevo Cancionero, por eso su incursión en el tango, y también elogió a artistas como Gieco, Charly García, “Tarraguito Ros”²¹² y Rubén Rada. Un año después, en el documental *Como un pájaro libre* (1983)²¹³, editado luego del disco homónimo y del concierto que brindó en el estadio de Ferrocarril Oeste, Mercedes hizo un recuento de su vínculo con el pop-rock:

En el año 81 me fui a ver el ‘Submarino Amarillo’, por ejemplo, en España. Y me admiré, y me dio vergüenza de mí misma. Por haber tenido el prejuicio de no haber ido a verla cuando se estrenó. De la misma manera, eh, yo no había escuchado nunca a Charly García, nunca había escuchado a León Gieco, nunca había escuchado a... de Tarraguito Ros no, porque soy amiga. Nunca había escuchado a Nito Mestre, por ejemplo.

212 La inclusión de Ros en esa lista implica que desde la mirada de Sosa antes que folklorista era “joven”.

213 Me refiero a *Mercedes Sosa, Como un pájaro libre* (1983) dirigido por Ricardo Wullicher. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uOPu7wIF-2s>

Indudablemente a ellos también les debe haber pasado lo mismo con nosotros (Sosa & Wullicher, 1983, sc. 42').

A lo largo del documental hay testimonios de diversas personas, sobre todo jóvenes. Valoran su trabajo, le piden que siga cantando lo que canta, la ponen como ejemplo de lo que fue la censura, critican en general al gobierno militar de facto. Una joven afirmaba: “Ya la conocía pero la redescubrí después del exilio. Y me gusta mucho más la música que hace ahora. Me llega mucho más. Pienso que llega mucho más a la juventud” (Sosa & Wullicher, 1983, sc. 41'49"). Sin dudas, en el documental hay una intención de estrechar vínculos con sectores jóvenes a través del rock local.

En discos y actuaciones de los primeros años de su vuelta del exilio, se reafirmaron y ampliaron las apuestas de *Mercedes Sosa en Argentina*. En el disco de estudio inmediatamente posterior, *Como un pájaro libre* (1982), continuó esa línea de trabajo: hay canciones tradicionales, de distintos sectores del folklore, de Víctor Heredia (que fue la gran ausencia en los conciertos de su vuelta por estar explícitamente censurado), de autores de Brasil, de Castiñeira de Dios y Susana Lago, de María Elena Walsh y de las uruguayas Adela Gleijer y Diana Reches -la canción que da nombre al disco-. La novedad del disco fue la inclusión de dos canciones de Raúl Carnota y la participación de este junto a Suna Rocha en *Grito santiagueño*. En *Mercedes Sosa '83* (1983) el repertorio va de Silvio Rodríguez, Milton Nascimento y Charly García a Violeta Parra, Horacio Salinas, Ariel Ramírez, Damián Sánchez y Margarita Palacios. En *Será posible el sur* (1984), además de *Todavía Cantamos* de Víctor Heredia y de la canción que da nombre al disco de Jorge Boccanera y Carlos Peralta, grabó tres canciones de compositores brasileños, dos de Peteco Carabajal, un vals tanguero, una zamba dedicada a Tucumán y *Todo cambia* de Julio Numhauser. En *Vengo a ofrecer mi corazón* (1985) grabó la canción de Fito Páez que da nombre al disco, una canción del tecladista Leo Sujatovich, una de Horacio Sosa, una zamba y una chacarera, otra vez canciones de Milton Nascimento, Víctor Heredia y Damián Sánchez, y *Canción para Carito* de León Gieco y Antonio Tarragó Ros. En los discos *Mercedes Sosa 86'* y *Mercedes Sosa 87'* grabó con el grupo Markama, grabó canciones de Alejandro Lerner, de Teresa Parodi, de Peteco Carabajal, de Eladia Blázquez, entre otros/as artistas. Todo este repertorio también lo presentó en sus giras por el país y en los conciertos en el estadio de Ferrocarril Oeste que fueron grabados y registrados en documentales. Allí el

pop-rock aparecía junto a otras músicas y el folklore ocupó el mayor espacio, pero algunas canciones como *Inconsciente colectivo* y *Cuando ya me empiece a quedar sólo* de Charly García, *Sólo le pido a Dios* de León Gieco o *Yo vengo a ofrecer mi corazón* de Fito Páez fueron recurrentes en sus presentaciones.

Como dijimos, además de Sosa, a partir de 1982 volvieron a dar conciertos y editar discos artistas “consagrados” en etapas anteriores como Horacio Guarany, Cesar Isella, Los Trovadores, Cuarteto Zupay, Chango Farías Gómez con Mariam Farías Gómez y Manolo Juárez, entre otros/as. En la mayoría de estos casos compartieron varias de las opciones que tomó Sosa. Horacio Guarany volvió a cantar su repertorio militante, después de un tiempo de exilio y otro tiempo con canciones censuradas, pero a la vez apoyó directamente a un artista emergente como Jacinto Piedra, sobre quien ahondaremos en este capítulo. César Isella renovó su repertorio y su sonido de la mano de arreglos de Daniel Homer, una búsqueda que ya había iniciado en su exilio en España. Chango Farías Gómez junto a su hermana Marian y Manolo Juárez dieron una serie de conciertos que luego llevaron al disco, en donde grabaron *María va* y *Como la cigarra*. Luego Chango armó el grupo Los Amigos del Chango, en donde incorporó batería, bajo eléctrico, flauta traversa, incursionó en la improvisación -con secciones de solos- y propició encuentros con artistas como Cuchi Leguizamón, Chany Suárez, Daniel Homer, Lito Vitale, Rubén Rada, Antonio Tarragó Ros, entre otras/os. Más tarde armó el grupo MPA (Músicos Populares Argentinos), sobre el cual volveremos más adelante. Cuchi Leguizamón, además de compartir escenario con Chango, participó del ciclo Sólo Piano organizado por Manolo Juárez, apoyó explícitamente a intérpretes jóvenes como Chany Suárez y Ángela Irene. El Cuarteto Zupay retomó su repertorio militante pero también grabó un disco con Litto Nebbia e incorporó canciones de León Gieco, Piero, Charly García y Miguel Cantilo. Los Trovadores también retomaron su repertorio militante, grabaron canciones de Piero, Víctor Heredia, Antonio Tarragó Ros, Jorge Marziali, Peteco Carabajal. En la misma línea, Opus Cuatro grabó canciones de Carnota, Heredia, Buarque, Gil, Rodríguez, entre otros. Los Cantores de Quilla Huasi grabaron *Canción con todos* y *María va*. Manolo Juárez grabó un disco en vivo junto a Lito Vitale, *A dos pianos* (1983), que formó parte del ciclo Sólo Piano que organizó en esos años.

Ese breve listado, que podría incluir muchos casos más, da cuenta de un amplia gama de artistas en el folklore que tomó este tipo de opciones -que incluían

acercamientos al pop-rock-. Eso permitió una asociación entre esas opciones y la idea de renovación. A su vez, que estos agentes “consagrados” -en términos nativos- tomen estas opciones habilitó y legitimó a agentes emergentes, como los casos de Antonio Tarragó Ros o de Jacinto Piedra que analizaremos en profundidad y otros que comentaremos al final del capítulo.

La revista Folklore dejó de editarse a mediados de 1981, por lo cual, el principal órgano de prensa del campo dejó un vacío. Por supuesto, otros medios siguieron abordando en sus secciones culturales aspectos del folklore. Entre ellos el diario La Voz del Interior, de Córdoba. Tal como lo estudió Claudio Díaz (2009), las coberturas de los festivales de Cosquín de 1984 y 1985 enfatizaron la necesidad de renovación frente a los signos de agotamiento, estancamiento y decadencia de quienes repetían fórmulas de etapas anteriores. Por su parte, en el ámbito del “rock nacional”, en su momento de mayor expansión, fueron múltiples los medios dedicados al género. Una revisión de una de las revistas más difundidas, *Canta Rock*²¹⁴ -en la que participaron columnistas y redactores que pasaron por *Expreso Imaginario*²¹⁵-, permite dar cuenta de la fluidez del vínculo con el folklore y con músicas populares de Latinoamérica. Los primeros números estuvieron dedicados a figuras del rock (todos hombres hasta el número 12), el número 10 -de mayo de 1984- tiene a Rubén Rada en la tapa, el 15 -de agosto de 1984- tiene a Silvio Rodríguez como protagonista, el número 18 -de septiembre de 1984- a Víctor Heredia, el 20 a Facundo Cabral, el 24 a Joan Manuel Serrat, el 25 a Mercedes Sosa, en números de 1985 aparecen nuevamente Rodríguez, Heredia y Cabral, mientras el resto son figuras del rock local. Tratándose de una revista cuyo contenido principal eran letras de canciones con sus respectivos acordes para facilitar su interpretación por parte de aficionados/as, esta diversidad de artistas promocionaba un interés cruzado entre géneros musicales.

En el número dedicado a Mercedes Sosa, Pipo Lernoud escribió una nota en la que repasó su trayectoria y aplaudió su expresividad, su cercanía con el “pueblo”, la profundidad de su “mensaje” y la capacidad de unir en su repertorio desde lo tradicional y antiguo hasta lo “renovador”. La señala como representante de un “nuevo canto

214 Todos los números están disponibles en: <https://ahira.com.ar/revistas/canta-rock/>

215 Vale aclarar que tanto en *Expreso Imaginario* como en *Canta Rock* hay un interés editorial por el vínculo con el folklore, algo que no se replica en otras publicaciones del ámbito del rock local como *Pelo*.

continental”, como lazo y puente entre regiones, edades y géneros musicales²¹⁶. Más adelante hay un reportaje en donde Lernoud amplía: “se comunica con otros artistas, tendiendo vínculos profundos que borran las fronteras” (p. 22). Destacamos dos tramos de la entrevista. En un momento Mercedes afirmaba: “En general la gente del folklore es muy conservadora, y eso es una de las cosas que más me molesta de ese ambiente” (1984, p. 22). Se muestra como parte del folklore y a la vez más abierta que el común denominador del campo. Luego, en una estrategia complementaria, afirmaba: “Yo no canto rock. Canto canciones bellas de Charly, León o Litto Nebbia. No sé si se llama rock o cómo se llama. Para mí son grandes canciones, grandes poesías” (1984, p. 23). Allí marcaba una apertura pero no se identifica como parte del rock local.

El número 32 -de abril de 1985- está dedicado a León Gieco. Tanto en la nota inicial escrita por Pipo Lernoud como en el reportaje que le hicieron este mismo junto a Claudio Kleiman, valoraron los acercamientos de Gieco al folklore, ya desde sus primeros trabajos y en su actualidad con el proyecto *De Ushuaia a la Quiaca*. Lo destacaron como “auténtico” por ese tipo de trabajos, y a su vez, hablaron de que en los años previos fue rechazado por eso sobre todo desde el ámbito del folklore. Esto último da cuenta de un cambio en las condiciones de producción: ese rechazo es relatado en pasado. En la nota del comienzo Lernoud dice:

¿Quien no recuerda las épocas de folkloristas contra rockeros, de ‘cantantes comprometidos’ contra músicos ‘modernos’? ¿Quién iba a imaginar hace unos años, que alguien pudiera compartir el escenario con gente tan diversa como Charly García y Silvio Rodríguez, Pappo y Mercedes Sosa, Sixto Palavecino y Nito Mestre? (1985, p. 3).

En este apartado pudimos dar cuenta de las transformaciones en los vínculos entre juventudes, folklore y pop-rock, a través de agentes claves: principalmente artistas, también periodistas y medios de comunicación. Este relevamiento nos permite afirmar que a partir de 1982 se invirtió la carga valorativa que se le asignaba en el campo del folklore a las innovaciones asociadas al pop-rock. Si antes eran rechazadas por “extranjerizantes” o faltas de “compromiso”, en esta etapa pasaron a ser más relevantes los argumentos a favor: permitían un acercamiento a “los jóvenes”. En los próximos

216 En ese número también hay una entrevista a Raimundo Fagner, en donde le preguntan por su vínculo con músicas de Argentina. Él nombra a Mercedes y a músicos que grabó ella en esos años (y también a Piazzolla).

apartados haremos foco en dos casos con los que procuraremos profundizar la comprensión de este proceso.

Antonio Tarragó Ros

Trayectoria

En las páginas que siguen presentamos un análisis de la trayectoria y la discografía de Antonio Tarragó Ros hasta 1987. A lo largo de este recorrido nos proponemos demostrar que este artista construyó una posición de folklorista joven y renovador. Para eso resultan claves sus vínculos con artistas como León Gieco y la incorporación de prácticas creativas del pop-rock, en especial en las producciones de 1986 y 1987. Los datos biográficos los recuperamos del libro de Perla Aguirre (2015), que contrastamos con sus producciones discográficas, la página web de la Fundación Memoria del Chamamé²¹⁷ y notas en algunos medios de comunicación.

Antonio Tarragó Ros nació en Curuzú Cuatiá, Corrientes, en 1947. Tuvo una infancia con muchas dificultades. Hijo de Tarragó Ros, uno de los principales referentes del chamamé tradicionalista y bailable, y de Helina Crispina Molina -de quien no encontramos mayores datos-, que fueron pareja corto tiempo. Tanto con ella como con él convivió muy poco, aunque siempre mantuvo comunicación. Pasó sus primeros años con sus abuelos paternos, Antonio Ros y Florinda Reyna, hasta que fallecieron. Luego su madre lo llevó a vivir con una tía un tiempo, en el campo de una familia -donde trabajó como peón- y con otra tía en Mercedes después. Finalmente, volvió a Curuzú a vivir con un amigo de su padre, Gualberto Gabino Panozzo, quien le dio casa, trabajo, la posibilidad de ir a la escuela y le enseñó a tocar el acordeón (Aguirre, 2015).

Antes de terminar la secundaria se mudó a Rosario, donde vivía su padre. Allí comenzó a tocar el acordeón con él. Un tiempo después armó su propio grupo y conoció a Arsenio Aguirre y a su hija Perla Aguirre, cantante, con quien formó pareja. En 1970 se casaron y se fueron a vivir a Buenos Aires. Tuvieron una hija en 1974 y se separaron en 1977. En esos años se presentaron con sus respectivos grupos y también compartieron escenarios. En particular fue relevante la presentación que hicieron en el Festival Cosquín de la Canción de 1973, en donde defendieron *Amanecer de mi gente*, con música de Ros y letra de Rafael Paeta -del grupo Los Indianos-. Si bien no ganaron el concurso les abrió puertas: se presentaron en *Sábados Circulares*, conducido por Pipo Mancera en Canal 13, y luego en el Teatro Odeón. El texto de aquella canción se apartaba del tradicionalismo del chamamé que practicaba su padre: el vínculo con

217 Disponible en: <https://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/161/>

Aguirre y la residencia en Buenos Aires le permitió acercarse a otros círculos artísticos²¹⁸. En particular en este caso se trata de un texto ligado a la *canción militante* (Molinero, 2011) en auge en ese momento, algo que no fue común en su repertorio en esos años.

Su primera presentación en Cosquín como solista fue en 1970, antes de mudarse. En 1971 grabó su primer álbum con el sello Microfón de Julio Márbiz: *Chamamé, con... Antonio Tarragó Ros*. Allí siguió la línea familiar, grabó temas bailables de su padre y otros referentes tradicionalistas, lo humorístico atravesó la tapa y gran parte del repertorio. Al año siguiente editó *Sapukai* (1972), en donde incorporó por primera vez canciones propias, de su suegro Arsenio Aguirre y de un correntino contemporáneo: Mario Bofill, que además de textos muy cuidados trabajaba melodías y progresiones armónicas no habituales en el chamamé²¹⁹. Si bien el repertorio de su padre y lo bailable siguieron presentes, el humor desapareció. El tono general de los textos pasó a ser serio. Hubo temas instrumentales, recitados y cantados -por voces masculinas solistas-. En *De antigua piel*, con letra de Perla Aguirre y música de Antonio, trató por primera vez un tema que luego fue recurrente en su repertorio: los afrocorrentinos, su historia y sus prácticas culturales. En la tapa se presenta una foto de Antonio sentado con una mezcla de ropa urbana -camisa y pantalón- con un poncho.

En 1973 editó *Amanecer de mi gente*, titulado igual que la primera canción que como dijimos presentaron con Perla Aguirre en Cosquín. En este disco continuó su trabajo anterior y lo profundizó. La tapa estuvo compuesta por la foto de un amanecer en el río Paraná, marcando la ligazón regional, las letras fueron serias y hubo varias canciones bailables. El repertorio fue en su mayoría de composiciones propias, a lo que agregó sólo una canción de su padre, una canción romántica -con usos melódico-armónicos inusuales en el chamamé- de Cholo Aguirre²²⁰ y además grabó por primera vez una canción de Pocho Roch (en coautoría con Edgar Romero Maciel), otro correntino contemporáneo. Para ese entonces ya habían conformado con el impulso de Marily Moráles Segovia un movimiento a partir del festival de la “Canción Nueva

218 Vale como ejemplo que Aguirre cantaba en esos años con Eduardo Falú y Ernesto Sábato su obra integral *Romance para la muerte de Juan Lavalle*. En esas presentaciones conoció a Los Indianos.

219 Grabó *Estero Carámbola*, un chamamé. Quizás puede pensarse como antecedente respecto del tipo de composiciones el trabajo hecho por Ramón Ayala (Adorni, 2022).

220 Con quien entablaron un vínculo cercano en esos años. Para un estudio de su música ver Adorni (2022).

Correntina”, cuya primera edición fue en 1972 y que implicó una renovación del repertorio²²¹.

En 1975 editó *Taipero Poriahu*. En general se trata de una continuidad de sus dos discos anteriores, pero se destacan las colaboraciones con textos de artistas participantes de la Canción Nueva Correntina: Roch, Bofill, Cacho González Vedoya, y también Coquimarola, Osvaldo Sosa Cordero. Incluyó temas instrumentales, bailables, y temas cantados -a dos voces masculinas, en terceras paralelas, salvo una cantada por su esposa-, los temas van desde oficios hasta lugares, caminos o costumbres populares. En la tapa se los ve a Antonio y sus dos guitarristas, con ropas urbanas, en un lugar al aire libre, bajo la sombra de una arboleda, con dos acordeones en el suelo. En la contratapa hay un texto de Luis Landriscina, humorista y narrador de cuentos costumbristas, en donde pondera la autenticidad de Ros. En el año siguiente Ros participó en el programa televisivo *Estancia Las Batarazas*, conducido por Landriscina en canal 13, algo que le dio mayor visibilidad. En ese año, ya en dictadura, editó un álbum con el mismo nombre que el programa televisivo, incluyendo una canción homónima y una colaboración con Landriscina, *Eleuterio, un correntino de ley*, en donde Ros cantó por primera vez en un LP. La tapa lo tiene a Ros vestido de gaucho, en el campo, sentado sobre un fardo con un perro a su lado. Tanto la imagen como el título y el programa televisivo al que hace alusión remarcan lo rural. Otra vez, la mayor parte del repertorio era nuevo y le pertenecía al propio Ros y a artistas vinculadas/os²²² a la Canción Nueva Correntina. Se sale de la temática y sonoridad general la canción *Cacique Catán*: el texto habla del reconocido cacique Moqoit (Mocoví), combinando partes en idioma indígena y partes en español, y la música es un chamamé pero con algo de percusión y secciones cantadas al unísono por los cantantes masculinos. La temática es infrecuente aunque se trata de una canción grabada mucho antes por referentes como Isaco Abitbol, los Hermanos Cena y el dúo Úbeda-Chávez.

El año 1977 fue importante en su trayectoria. Se separó de su esposa. Cambió de empresa discográfica. A la par comenzó una relación con Isabel Noriega, hija de Bernardo Noriega quien era socio de Pocho Mazzitelli -el esposo de Mercedes Sosa- en Artea, una productora importante en esos años. Y editó *Un camino nuevo...* (1977) bajo el sello Phillips (Polygram): el título anunciaba una diferenciación, que podía ser

221 Detallamos ya algunos puntos al respecto en la sección dedicada a Teresa Parodi.

222 La gran mayoría son varones, pero hay una canción con letra de Marily Morales Segovia y dos con letra de su esposa Perla Aguirre.

respecto de su padre y también de su propia producción previa. La tapa lo tiene a Ros en el acto de tocar su acordeón, con dos micrófonos, vestido con saco rojo y camisa blanca. Una imagen urbana, que muestra los elementos técnicos para la amplificación a la vez que sigue teniendo al acordeón como centro y lo ubica a Ros como instrumentista. Más allá del título el disco presentó en gran parte una continuidad respecto de sus últimos trabajos. Por primera vez no incluyó en el repertorio ninguna canción de su padre, y la mayoría son propias -con colaboraciones-. El lado A lo abre *María va*, la canción que más se diferencia de su sonido previo. La grabación, en tempo lento, tiene más presencia de guitarras arpegiadas y punteadas que de acordeón, hay un uso expresivo de la reverberación, hay cuerdas frotadas, contrabajo, detalles de percusión, y canta como solista Antonio con una voz suave, casi hablada -algo con contrasta no sólo con otros cantantes de chamamé sino también con las canciones del mismo álbum cantadas a dúo por Moncho Ferreyra y Ángel Dávila-.

En 1978 murió su padre. A partir de eso, en los siguientes tres discos, *De tal palo tal astilla* (1979), *Chamamecero* (1980) y *Tarragoseando* (1981), la identificación con él volvió a aparecer, aunque sin dejar de lado su “camino nuevo”.

En una extensa nota del número 307 de la revista Folklore, de 1980, titulada “¡Ay, Chamamé; Como te ignoraron y como te impusiste”, hay varias entrevistas a artistas, productores y folklorólogos. Entre ellos Ros. En la nota aparece todo el tiempo el histórico menosprecio por el chamamé, y una conclusión compartida: esa situación cambió -a partir del éxito de Ramona Galarza a comienzos de los ‘60 y con Tarragó Ros (padre) como máximo vendedor de discos en los ‘70-. La pregunta repetida a los artistas es si se consideraban tradicionalistas o renovadores. Si bien las respuestas fueron variadas, primaba el tradicionalismo²²³. En ese contexto Ros afirmaba:

Si soy renovador o innovador junto a Pocho Roch, que somos los dos que trabajamos juntos, a mi no me interesa. Lo que nos importa a nosotros es expresarnos con esa música que hemos mamado desde la cuna y con la que nos hemos formado y por eso, repito, es mi idioma. Lo que tenemos nosotros para contar, cómo sentimos nuestro paisaje, cómo sentimos los jóvenes -la gente que está en nuestra generación-, se hace a través de la música. Porque entiendo que ser músico es un oficio como cualquier otro. Así como hay carpinteros que hacen una mesa para que yo pueda comer con mis hijas, yo hago música

223 Incluso quienes se definían como renovadores afirman el discurso tradicionalista para justificar su autenticidad folklórica y luego planteaban la renovación como una continuidad.

para que el carpintero pueda escuchar su música y sentirse cantado con las letras y las músicas que hacemos nosotros (1980b, p. 16).

En esa cita lo “renovador” queda supeditado a la autenticidad folklórica y a lo joven. Más adelante decía que “nos han puesto el cartelito de renovadores y no pasan nuestros discos en las audiciones especializadas en chamamé” (p. 17). Defendía su autenticidad por haber nacido en Curuzú Cuatiá y haber “mamado desde la cuna” esa música. A su vez, se presentaba grupalmente: en la cita junto a Pocho Roch -quien, por ejemplo, ya había grabado con bajo, guitarra eléctrica y sintetizadores-, y más adelante nombraba a Marily Morales Segovia y a Cacho González Vedoya. A diferencia de ese grupo, él vivía en Buenos Aires, y si bien ya había logrado posicionarse en el campo del folklore y era número habitual en grandes festivales, estar excluido de los circuitos “especializados en chamamé” implicaba no solo menos trabajo sino también una debilidad frente a los más tradicionalistas. Por eso su defensa, su afirmación de autenticidad, su presentación en grupo. En ese mismo sentido justificaba su diferencia en su “juventud”, que es también un modo de presentarse como representante de un colectivo más amplio. En ese momento prefería presentarse antes como joven que como renovador, porque esto último implicaba algunas desventajas.

Al año siguiente editó *Tarragoseando* (1981) en donde se presentan seis canciones de su padre y seis propias, la mayoría en colaboraciones. Entre ellas una con León Gieco, *Canción para Carito*, que como dijimos anticiparon unos meses antes en una nota en la revista Folklore. La tapa estuvo compuesta por una caricatura que muestra a Tarragó Ros padre y a Antonio, ambos tocando acordeón, con un grupo de gente bailando atrás. En la contratapa, Ros comentaba que el repertorio era de ambos y afirmaba que “Necesitaba, en esta etapa que estamos viviendo los músicos populares, poner en evidencia la posibilidad de una convivencia musical”. Hasta ahí parece un acercamiento hacia la figura del padre, pero debajo de ese texto la composición incluyó una foto de parte del grupo que participó del álbum -14 varones-. En primera fila están Gieco y Ruben Rada. A su vez, en las grabaciones incluyó percusión en algunas canciones -con la colaboración de Domingo Cura, además de Rada- y guitarras acústicas en vez de sólo criollas -una novedad en el chamamé, donde prevalece el sonido grave en las guitarras-. La “posibilidad de convivencia musical”, entonces, se extiende hacia el tradicionalismo pero también hacia otras músicas populares.

En ese mismo año, en el número por el veinte aniversario de la Revista Folklore, fue uno de los artistas convocados para opinar sobre la revista. Sólo eso habla de una posición consolidada en el campo del folklore. A diferencia de las opiniones más tradicionalistas, Ros afirmaba: “En el folklore es moneda muy frecuente el que las cosas valgan por su antigüedad, en cambio yo opino que las cosas valen por buenas y no por viejas” (Folklore N°316, 1981, pp. 23).

En febrero de 1982 participó de los conciertos de regreso de Mercedes Sosa y su canción *María va* quedó grabada en el disco doble que editó la tucumana. A su vez, durante ese año y el siguiente la acompañó en varios conciertos interpretando esa canción, que también quedó grabada en el documental *Mercedes Sosa: Como un pájaro libre* (1983). *María va* ya contaba con otras grabaciones para ese entonces, pero gracias a esto pasó a ser una de sus canciones más difundidas, junto a otras como *Canción para Carito* en coautoría con Gieco.

Confluencia (1982)

Confluencia (1982)²²⁴ es su décimo disco solista, por lo cual se trata de un momento avanzado de su trayectoria, donde ya estableció una posición particular, amparado en la figura de su padre pero a la vez con un lugar propio como intérprete y compositor. Se trata de un álbum construido alrededor de la idea del título: en cada canción hace confluir temáticas, instrumentos, intérpretes de orígenes diversos, en un contexto “chamamecero”.

En la tapa hay una foto de Ros tocando su acordeón con iluminación desde arriba y atrás, sobre fondo negro. Arriba el título y el nombre del álbum, a la derecha el logo del sello. Él como instrumentista y el acordeón, el instrumento característico del chamamé, son el centro. Pero su indumentaria no es gauchesca sino urbana -camisa y pantalón-. La contratapa tiene en el centro una foto de Ros apoyado en su acordeón, con Rodolfo Regúnaga a la izquierda y Ángel Dávila a la derecha. A ambos lados de la foto los datos técnicos y de las canciones: se dan muchos detalles sobre instrumentistas, instrumentos -algunos infrecuentes en el chamamé- y hasta efectos sonoros -flanger-,

224 Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/81/>

autores, géneros, traducciones de palabras en guaraní. El nivel de detalle implica relevancia en el enunciado.



Tapa del disco *Confluencia* (1982) de Antonio Tarragó Ros (Phillips).

Ñemomarendú (comunicarnos, en Guaraní), un chamamé de su autoría, abre el lado A del LP. Se trata de un tema instrumental donde sobresale el uso de sintetizadores y de guitarra acústica. En la gráfica del disco relata Ros: “Aquí tocamos con Oscar Laiguera casi a dúo cordiona verdulera y sintetizador, ‘fusión’ que le dicen”. Esta definición marca el tinte general del disco. *Lucía la del estero*, un chamamé de Pocho Roch y Ros, incluye saxo alto y piano. *Pai Julián*, un schotis de Ros y León Gieco, cuenta con el violín de Peteco Carabajal, además de guitarra acústica. *Adiós a Federación*, un chamamé de Raúl Solari, incluye guitarra acústica. *Galleta Collera*, un chamamé de Gualberto Panozzo, incluye batería (aunque solo se tocan los parches graves). *Sonidos del viejo río*, un tema instrumental de Ros, incluye guitarra acústica con “flanger” y batería.

El lado B comienza con *Confluencia*, un chamamé de Ros, grabado junto al grupo Markama y sus instrumentos andinos, además de guitarra acústica. Hay allí una mezcla sonora -probablemente inédita- de folklore de dos regiones marcadamente distintas. Según se indica en la lámina interior del disco, compuso este tema para un espectáculo

que hicieron con la rockera María Rosa Yorio, algo que agrega un vínculo (no audible) con el rock local. *Contento con mis hijos*, un rasguído doble de Gieco y Ros, cuenta con el Bandoneón de Rodolfo Mederos, además de guitarras acústicas y percusión. La letra hace referencia a la vida en la ciudad de quien viene de una provincia y la relación con sus hijos²²⁵: “Ellos no cantan lo mismo, por qué querer que lo canten. Ellos no sueñan lo mismo, por qué querer que lo sueñen. Ellos no quieren lo mismo, por qué querer que lo quieran. Ellos no sufren lo mismo, por qué querer que lo sufran”. Estas definiciones son contrastantes con el modo en que fue relatado el vínculo padre-hijo(a) por referentes tradicionalistas del folklore. Vale como ejemplo *Herencia pa un hijo gaucho* de José Larralde. A su vez, parece una auto justificación frente a generaciones mayores, más que un relato de su propio vínculo con sus hijos/as. El bandoneón funciona como tópico del tango, música emblemática de la ciudad de Buenos Aires. La coautoría con Gieco profundiza la mutua identificación: en tanto jóvenes migrantes internos que vivían en Buenos Aires, uno con trayectoria en el folklore y otro con trayectoria en el rock local.

Hermano chamamecero, un chamamé de Carlos Pino y Ros, incluye guitarra acústica. *Pacotillero* (contrabandista canoero), un chamamé de Cacho González Vedoya y Ros, incluye sintetizador, flauta traversa y guitarra acústica. *Fiesta en el Cambá Cua* (“Cueva de negros” en guaraní), un chamamé “candombe” de Rodolfo Regúnaga, incluye percusión y guitarra acústica. En la letra se subraya la mezcla cultural de la fiesta de San Baltazar en Corrientes. Finalmente, *Hombre y creciente*, un chamamé de Pancho Cabral y Ros, incluye guitarra acústica y platillos.

El repertorio aborda canciones propias de Ros, colaboraciones con Gieco, con referentes de la Canción Nueva Correntina y sólo un tema tradicional del chamamé -de Panozzo, amigo de su padre-. Contiene temas con acento en la canción y otros con acento en el baile y el lucimiento instrumental. Más allá de la inclusión de percusión, guitarras acústicas, sintetizadores y otros instrumentos no tradicionales, las temáticas, las rítmicas, las melodías y armonías (salvo en algunos momentos²²⁶), así como la centralidad del acordeón, la dicción del canto, los típicos sapukai, siguen la expectativa del género. Se trata de un disco en el que Ros fue tomó opciones inusuales para el

225 Tanto Gieco como Ros tenían hijas, y sin embargo eligieron el plural masculino “hijos”, por lo cual, se distancian de una posición autobiográfica y refuerzan una posición de interpelación.

226 Por ejemplo, la armonía de *Contento con mis hijos* con cambios de modo mayor y menor (en Re) e intercambios modales, comenzando la estrofa en el segundo grado (Mi menor) y enlazando con el tercero (Fa# menor). Otro ejemplo es la sección inicial de *Sonidos del viejo río* construida sobre Si menor y su cuarto mayorizado (Mi mayor con séptima). Se trata de usos infrecuentes en el chamamé.

chamamé, a la vez que se afirmó en aspectos centrales de esa tradición. Y en línea con las opciones tomadas por Mercedes Sosa en ese mismo año, trazó vínculos con distintas músicas populares, en especial con el rock local.

La vida y la Libertad (1984) y Sapukai !! (1985).

En 1983 se editaron dos álbumes recopilatorios, *Puebleros de allá ité* (Phillips) y *Tape en estéreo* (Microfón), algo que evidencia el interés por su figura y la posibilidad de venta de discos. En 1984, ya con la democracia establecida, editó *La vida y la Libertad*²²⁷. El título está tomado de una de las canciones, con letra de Marily Morales Segovia y música de Ros. “Vida” y “libertad” son dos palabras con amplias resonancias en ese año. “Aparición con vida” era una de las consignas de los movimientos de derechos humanos. La “libertad” fue tematizada ampliamente desde los dos años anteriores y se la vinculó a la nueva etapa democrática. Y, desde nuestra perspectiva, es especialmente relevante que fue tratada recurrentemente en el “rock nacional” (Secul Giusti, 2016b, 2016a). La canción aborda la participación obligada de “el negro” en la guerra del Paraguay, reivindicando sus deseos de vida y libertad, que luego encontraron en tiempos de “paz” en el barrio “Cambá Cuá” de Corrientes. De todos modos, puede escucharse también como un paralelo con el fin de la dictadura.

La imagen de tapa es notablemente distinta a las tapas de sus discos anteriores. En aquellos se acentuaba su relación con el chamamé, con su región, con su padre y con el acordeón. En particular en *Confluencia* (1982) aparecía el acto de tocar el acordeón, un modo de ubicarlo a él como instrumentista destacado y de remarcar la importancia de lo instrumental en su música. En el recopilatorio *Puebleros de allá ité*, la tapa liga lo rural, el acordeón y la región del litoral con el artista²²⁸. En cambio en esta tapa se acentúa lo urbano. Sobre un fondo negro, una foto de Ros sentado en una silla, con la cabeza apoyada, las manos en los bolsillos y las piernas estiradas y cruzadas. Esa posición distendida y su indumentaria (jeans, zapatillas, remera, campera sin mangas de nylon,

227 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L2-LXmK1bw0&list=PLxIFcwrzS0eNtwMtwts2J_nu10xgtnHvM

228 Se trata de una foto de Ros en la que se lo ve apoyado sobre su acordeón de tres hileras mirando hacia el frente, con una boina y un pullover de lana. A simple vista la boina (y quizás también el atuendo liso de lana) lo vinculan a un territorio rural y el acordeón lo vincula al chamamé. Si se lo lee en conjunto con el título que refiere a un habitante de un pueblo lejano, haciendo uso de una palabra en guaraní, se refuerza la ligazón regional litoraleña.

reloj pulsera) construyen un enunciador joven y urbano. Pero eso se combina con un acordeón (“verdulera”) -apoyado en el piso- y un dibujo en colores de una banda de vientos y un acordeonista alrededor del nombre “La banda pueblera”. Esto lo vincula a su región, a un ámbito festivo y a lo rural.



Tapa del disco *La vida y la libertad* (1984) de Antonio Tarragó Ros (Phillips).

La contratapa tiene arriba a la izquierda el nombre del artista, por debajo una foto de Ros junto a Regúnaga y Villalba, con un acordeón de tres hileras. A la derecha el nombre del disco, luego las canciones con indicaciones de autoría, género musical, duración e instrumentistas. Más abajo un desglose de los instrumentistas -todos hombres-, en particular de “Las cuerdas enchamigadas” -cuerdas frotadas- y de “La banda pueblera” -vientos de bronce-, dos ensambles conformados para la ocasión y dirigidos por Gabriel Senanes. Luego los datos técnicos²²⁹ y un breve vocabulario correntino-guaraní. Más abajo, en la esquina derecha, una invitación a bandas de metales para organizar presentaciones en vivo en distintos lugares del país. Abajo a la izquierda, hay un texto de Ros explicando cómo surgió y se concretó este disco con arreglos para banda:

229 La única mujer en todo el grupo colaborador es su pareja en ese entonces, Isabel Noriega, quien propuso la idea de tapa.

Con los amigos queridos, solemos soñar en voz alta mientras mateamos. En más de una ocasión mientras añoramos nuestro pueblo lejano, ansiamos oír una banda de las de antes. De esas coloridas, que sonaban tiernas, pícaras, ingenuas y dulcísimas sin esa marcialidad tan amargamente recordada. Por mi parte hasta llegué a imaginarme enchamigado con una, meta chamamé, rasguido doble y valseado. Arreglada, armonizada de manera natural, bebiendo la sabiduría de nuestros viejos músicos, sin prejuicios, sumando solo sumando. (Cuando de soñar se trata no me paran ni con bolsa mojada). Pero desde el 80 a esta parte de sueño pasó a obsesión, los amigos más cercanos lejos de desalentarme me decían cosas como: -arreglá chamigo para una banda!-, -Sacudile, no te achiques; y cosas peores...

Debo reconocer que soy algo loco, pero no me rompo la ropa. Cualquier abombado sabe que sin haber estudiado música como se debe, pude arreglar hasta ahora las pequeñas agrupaciones que dirigí. ¿Pero una banda?... ¡No empujen!!!

Pero como a toda banda le llega su chamamé, ocurrió que me hice amigo de GABRIEL SENANES, con él entropillamos lo que cada uno aprendió de su cada cual y se armó **LA BANDA PUEBLERA**. Ojalá les entusiasme lo que a nosotros.

En ese relato hay humor, valoración del pueblo del cual están lejos, valoración de lo antiguo, toma de distancia de lo marcial, lenguaje correntino pero comprensible para habitantes de Buenos Aires y una valoración de igual a igual de quien ha “estudiado música” y de él mismo como conocedor del chamamé. Se presenta como músico popular “sin prejuicios”, aunque sin dejar de reafirmarse como “chamamecero”.

La canción *La vida y la libertad*, por un lado, hace una reivindicación de la población afrodescendiente en la sociedad correntina en una “reinterpretación histórica” vinculable a las ejercidas desde la *canción militante* previa (Molinero, 2011) y, por otro lado, al acentuar vida y libertad en ese año de apertura democrática traza una línea de continuidad entre aquel pasado y ese presente²³⁰. En ese mismo año Ros participó de los conciertos que dieron Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, con quienes interpretaron esta canción, que quedó registrada en el LP doble que editó Polydor unos meses después²³¹. En ese registro presentaron a Ros como un “compañero de la nueva canción latinoamericana”, de modo tal que la canción y el artista quedaron vinculados.

El álbum es mayormente instrumental, con predominancia del chamamé, aunque se presenta diversidad de ritmos de la región litoral. Diez de las doce canciones son

230 Retomaremos esto en el capítulo 4.

231 Se puede escuchar esa versión en este link: https://www.youtube.com/watch?v=SaCxeOsx_K8

propias -con colaboraciones-, una de su padre y una de Gieco. Fuera de la canción que da nombre al disco, hay otras tres con texto. En el caso de *El río vuelve*, con letra de Ramón Ayala, se habla de oficios propios de las actividades productivas del litoral, del río, costumbres regionales. En *Querida Mesopotamia*, con letra de Perla Aguirre, se hace una descripción costumbrista y paisajista de la región, aunque se incluyen referencias a sectores humildes y se asocia esa tierra a la libertad (que otra vez es una palabra clave). Y en *Cachito, campeón de Corrientes*, canción de León Gieco, se describe la historia de un boxeador correntino que es engañado por un empresario porteño²³².

En términos sonoro-musicales la presencia de la banda de metales y del grupo de cuerdas se presenta como una novedad. Tanto en la tapa como en la contratapa se destaca especialmente a “La banda pueblera”, es decir, a la banda de metales (que grabaron en 5 de los 12 temas), y solo se nombra a “Las cuerdas enchamigadas” (que grabaron en dos temas). Ambos grupos instrumentales se suman al grupo base que incluye acordeón, guitarras y percusión. En una de las canciones hay un sintetizador y flautas dulce y traversa. En el caso de la banda de metales hay arreglos que comparten presencia con el grupo base. En el caso de las cuerdas, los arreglos ocupan contracantos, apoyos, armonizaciones, y en menor medida voces principales.

El disco construye un artista joven, vinculado a diversas músicas y en particular al rock local: pero en este último caso se trata de relaciones y colaboraciones que tienen muy poca presencia en lo sonoro. En las colaboraciones con Gieco trabajan sobre músicas del litoral y en este disco -a diferencia del anterior- sólo en una canción hay un sintetizador.

En 1985 editó *Sapukai !!*²³³. El título hace referencia a un grito típico del litoral argentino y de toda la región guaranítica, el sapukai, muy asociado al chamamé. Los dos signos de exclamación (!!) o número II son porque Ros ya había titulado así un disco suyo de 1972. Hay en este título, nuevamente, una identificación con su región de origen y a su vez una afirmación de continuidad en la propia trayectoria artística.

232 La grabación es en vivo, junto a Gieco y a Isaco Abitbol. Este último incluyó esa misma grabación en su álbum *Grande maestro..!* (1984). También en esos años participó de la gira y disco *De Ushuaia a La Quiaca* de Gieco.

233 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=wzQVXTJisik&list=PL_JtRsoZo0NQLXSehEhJ9XZ9pNA1PSIj0

La tapa está compuesta sobre un fondo negro. Ocupa la mayor parte del espacio una foto en blanco y negro con muy alto contraste de Ros tocando el acordeón -nuevamente- y con la boca abierta como cantando o gritando, quizás un sapukai. Refuerza esa asociación que al lado de la cara, en rojo, está el título del álbum. Abajo a la izquierda puede verse en la foto un micrófono, por lo cual, se trata de una presentación “en vivo”. Arriba, en el centro, en letras blancas, el nombre del artista. Por debajo, en letras más chicas y en gris, los nombres de sus dos compañeros músicos Rodolfo Regúnaga y Ángel Dávila. Debajo también en gris pero con letra más grande dice “con Isaco Abitbol”. Las letras jerarquizan la posición de cada músico en el disco, y a la vez los destacan del resto de músicos no nombrados en la tapa. Regúnaga y Dávila eran parte de su banda estable, y Abitbol es un invitado destacado, que por su trayectoria funciona como una validación de Ros hacia el chamamé²³⁴.



Tapa del disco *Sapukai!!* (1985) de Antonio Tarragó Ros (Phillips).

En la contratapa, también con fondo negro, aparece en la parte superior el nombre del álbum, del artista, de Regúnaga y Dávila, y de Abitbol, con los mismos colores y letras de la tapa. Por debajo, con letra un poco más chica y en un color celeste opaco,

²³⁴ En este mismo sentido, el año anterior Ros hizo la dirección del disco de Abitbol, *Grande maestro...!* (1984), grabado en vivo en el Estadio Obras de Buenos Aires. Allí participaron sus compañeros Regúnaga y Dávila, así como también León Gieco.

una lista de “Invitados especiales”²³⁵: León Gieco, Yabor²³⁶, Oscar Laiguera²³⁷, Rene Careaga²³⁸, Tucuta Gordillo²³⁹, “Naranja” Olearte, Mateo Villalba²⁴⁰. La lista traza vínculos con artistas del rock, el jazz-rock, la música andina, el candombe y el chamamé. Salvo Gieco y Yabor, que se caracterizan por ser cantautores, se trata de instrumentistas virtuosos. Gieco se encontraba en un momento de mucha popularidad y en pleno desarrollo de su gira y serie de discos *De Ushuaia a La Quiaca*²⁴¹. El hecho de incluir tantos invitados y de colocar sus nombres con esta importancia en la contratapa, construye un enunciador abierto, generador de vínculos con distintas generaciones y variados géneros musicales. A esto se suma la mención a periodistas y directores de programas de televisión en los textos que aparecen más abajo. De este modo Ros es presentado como generador de múltiples vínculos, no sólo en la música sino en otros ámbitos culturales.

235 Hay cuatro instrumentistas no nombrados ni en la tapa ni entre los “invitados especiales”. Los dos cantantes que grabaron sapukai, Moncho Ferreyra y Tapón García. Gabriel Senanes, que toca flauta dulce, y Hugo Bochar, que toca percusión.

236 Cantautor uruguayo vinculado al candombe y al pop-rock. Se radicó y editó varios álbumes en Argentina en los ‘70 y ‘80, y se vinculó con diversidad de artistas locales en esos años (del ámbito del rock local y del folklore).

237 Oscar Laiguera es un tecladista y pianista vinculado al rock progresivo y el jazz en los ‘70 pero también dedicado al folklore y al tango desde los ‘80. Ya había participado en el disco *Confluencia* (1982) de Ros.

238 Charanguista virtuoso, nacido en Bolivia, desarrolló su carrera profesional en Argentina, en donde acompañó a artistas reconocidos como Ariel Ramírez y Horacio Guarany, entre otros. En los ‘90 dirigió el grupo Condorkanki.

239 Tanto Tucuta Gordillo como Raúl “naranja” Olarte, jujeños, fueron músicos del grupo de Jaime Torres durante los ‘70, y en los ‘80 formaron junto al también jujeño Rodolfo Ruiz y al sanjuanino Norberto Pereyra el Cuarteto de los Andes, dedicado a la música andina.

240 Guitarrista de Curuzú Cuatiá, al igual que Antonio. En los ‘70 fue parte del Cuarteto Santa Ana, de Ernesto Montiel, y del grupo de Antonio, con quien compusieron varias piezas en colaboración. En los ‘80 no formaba parte del grupo estable de Ros pero grabó como invitado en casi todos sus discos. También tocó en la banda de Raúl Barbosa y en la banda de Teresa Parodi.

241 En uno de los discos de esa serie, Gieco incluyó una canción grabada con Ros e Isaco Abitbol.



Contratapa del disco *Sapukai!!* (1985) de Antonio Tarragó Ros (Phillips).

En la parte izquierda-abajo hay un texto dedicado a explicar los temas sin letra:

“Los instrumentales:

Argentina secreta: Una manera de decir gracias!! A este testimonio hondo y hermoso de la televisión que Bacca [sic], Borróni y el equipo del programa Argentina Secreta²⁴² nos arriman cada semana. Es un mapa musical de la Argentina que desemboca en un aire de tango que podría llamarse ‘riachuelo’ o ‘Dock Sud’.

Tita: Tita es la hija de Isaco Abitbol. Mateo Villalba deja constancia en este disco de un sueño realizado: tocar a solas con Isaco.

Moncho Sapukai: Es el abrazo a un compañero de largos caminos musiqueros: Moncho Ferreyra.

Pa’zapatear...o no: Había escrito en el formulario de solicitud de título de SADAIC ‘Pa’zapatear’. Al verlo escrito me pareció autoritario (cansado de plaga) por eso le agregué el democrático ‘... o no’.”

242 Programa documental que abordaba historias del “interior”, poniendo énfasis en aspectos desconocidos en las grandes ciudades, emitido por ATC Canal 7. Hubo una primera etapa en 1975 conducida por Roberto Vacca y Daniel Pla, suspendida durante la dictadura, y luego una segunda etapa a partir de 1984 conducido por Roberto Vacca y Otelio Borroni. En esta segunda etapa *Argentina secreta* de Tarragó Ros funcionó como cortina.

Destacamos dos puntos de este recorte. Describe *Argentina Secreta* como “un mapa musical de la Argentina que desemboca en un aire de tango”. Se trata de una imagen muy fuerte que, a pesar de dedicarse a ese programa televisivo abocado a historias del país más allá de la ciudad Capital, ubica como destino final a Buenos Aires a través de su música emblemática. Por otro lado, al hablar de *Pa zapatear... o no*, nombra a SADAIC, una institución clave para la industria musical local, y en clave humorística -dentro de las expectativas del chamamé- hace uso de los términos autoritario y democrático. Al usar el primer término agrega como comentario entre paréntesis “cansado de plaga”, que puede leerse como una expresión de desacuerdo con la dictadura que acababa de terminar poco tiempo atrás.

El disco abre con *Moreno cambá café*, con una temática que tiene continuidad con su disco anterior (y que ya había abordado antes). Se lo nombra como chamamé-candombe, un modo de vincular la temática con un género musical asociado propio de la región, aunque en términos musicales y sonoros se trata de un chamamé canción que incorpora en el modo de canto usos distintos a los tradicionales: 1. Cantan dos voces al unísono casi toda la canción (salvo el final del estribillo), cuando lo común son dos voces en terceras paralelas. 2. El fraseo se hace con un ritmo muy marcado, un poco duro, en vez de las voces más ligadas tal como sucede en otras canciones del mismo disco. 3. Las notas finales del estribillo terminan en un glissando hacia el grave, en vez de notas sostenidas con vibrato como es típico. Estas marcas de operaciones de asignación de sentido se complementan con otras marcas como la designación chamamé-candombe y la temática de la letra.

Cuatro de las canciones son “instrumentales”, tal como se relata en la contratapa, todas con dedicaciones y explicaciones. Son músicas bailables, chamamé y polca, salvo *Argentina secreta*, que tenía un destino incidental.

Tres canciones son de temática amorosa. *Cogollo de amor*, descripta como “vals casi cuyano”, tanto en su texto como en su música remite al folklore cuyano, aunque la instrumentación sigue siendo litoraleña. *Una flor para tu pelo*, un chamamé, y *Un Verso para Recordarme* que es presentada como polca (aunque podría pensarse como galopa), es una musicalización de un poeta correntino, que Ros ya había visitado anteriormente.

*Cuando calla la lluvia*²⁴³, un chamamé, rememora la infancia. *Camino de tierra y luna*, un chamamé que tiene como invitado en armónica y voz a León Gieco, paisajista y costumbrista, lleno de referencias al litoral. *Chamarra de dos orillas*, una chamarrita-candombe, que traza vínculos entre Argentina y Uruguay con varios recursos. En la música se combinan sonoridades de la chamarrita y del candombe. A eso se suma que canta el uruguayo Yabor junto con Ros. En el texto dice, por ejemplo, “Los pájaros de tu río / En dos orillas cantan igual / No hay cárcel para su vuelo / Alas con sueño de libertad”. Otra vez aparece la libertad, en este caso asociada a la hermandad con el país vecino. El repertorio se completa con *Apurate José*, un chamamé de Teresa Parodi, que abre el lado A de su álbum recién editado, el primero con una discográfica grande (Polygram). Como vimos, la autora había ganado el premio consagración del festival de Cosquín el año anterior, por lo cual, se encontraba en un momento de mucha difusión.

Este segundo disco editado en democracia, como dijimos, trazó vínculos con artistas del rock, el jazz-rock, la música andina, el candombe y el chamamé. Pero en términos sonoros, y desde el propio título, fue más chamamecero que los dos álbumes anteriores. Se remarcó la figura de Ros como un músico de chamamé “sin prejuicios”, que generaba múltiples vínculos con personas ligadas a otros géneros y a otros ámbitos culturales.

Como el Agua Clara (1986) y Letra y Música (1987).

El disco *Como el agua clara* (1986)²⁴⁴ trazó dos rupturas fuertes: una de producción y otra sonora. El álbum se editó por el sello *Confluencia* creado por Ros y su pareja Isabel Noriega, quien ejercía la producción ejecutiva. Con ese sello se editaron discos en esos años de artistas como MPA, Raúl Carnota, Los Santiagueños (Jacinto Piedra y Peteco Carabajal) y Jaime Roos, entre otros. En lo sonoro: el único instrumento tradicional es el acordeón. Las guitarras son acústicas -cuerdas de metal-, hay batería y bajo eléctrico en casi todas las canciones, hay guitarra eléctrica, sintetizadores, saxo, cuerdas frotadas, armónica. Todos los instrumentos y voces tienen notable reverberación. A esto se suma que algunas canciones -las cantadas por Ros- no sólo

243 En el comienzo de la canción se escuchan sonidos de tormenta (truenos, lluvia), grabados o producidos artificialmente. Un recurso inusual en grabaciones de chamamé hasta entonces.

244 Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXvYIfWQLuJ-g3sj46uZaOU6YtRdLDVBk>

tienen una voz solista casi susurrada sino que los estribillos tienen una o dos voces que apoyan en segundo plano -no siempre en terceras paralelas-. También hay canciones a dos voces en paralelo y con solistas como es habitual en el chamamé.

La tapa tiene una foto de Ros sobre un fondo pastel, arriba el nombre del artista y el sello, abajo el título. En la foto Ros mira al frente con expresión serena, tiene el pelo largo hasta los hombros, desprolijo, lleva puesta una remera lisa sin mangas y un sombrero. Una imagen “joven”, que a la vez puede estar vinculada por el sombrero a lo rural. La foto tiene una abertura a la altura del pecho por donde se ve otra imagen: un pastizal con un sol radiante de fondo. La combinación de elementos presenta al propio Ros como alguien “claro como el agua”, puede verse a través de él: más allá del aspecto “joven” o “moderno”, en su pecho habita su paisaje. Las tres fotos que aparecen en la contratapa complementan esto: Ros con sus compañeros Regúnaga y Dávila con ropas urbanas juveniles en poses relajadas, siempre con un acordeón.



Tapa del disco *Claro como el agua* (1986) de Antonio Tarragó Ros (Confluencia).

Entre los músicos invitados vuelve a estar Gabriel Senanes (saxo y arreglo de cuerdas), pero la novedad es la invitación de varios artistas brasileños: el cantautor Raúl Ellwagner, el acordeonista y cantautor Luiz Carlos Borges, el acordeonista Renato

Borghetti y el guitarrista Deio Escobar²⁴⁵. El primero estaba vinculado a Gieco y a Raúl Porchetto, los demás estaban vinculados entre sí y tocaban músicas litoraleñas. Todos venían a Argentina con regularidad en esos años.

Además de colaboraciones con Gieco, González Vedoya y Rodolfo Regúnaga -quien integraba su grupo estable-, hay dos canciones con letra de Teresa Parodi: la que da nombre al disco y *El cielo del albañil*. La primera habla, haciendo uso de imágenes rurales, en contra de promesas incumplidas y a favor de “cambiar la vida” en serio. Hay una invitación a participar de ese trabajo, se opone a la indiferencia -en ese entonces asociada al “no te metas” y el “algo habrán hecho” de los años de dictadura-, propone tener coraje, evitar hablar “en vano de la libertad” y cuidar la “planta nueva” para que no muera “nunca más”. Un lenguaje con marcas de las discusiones políticas del momento. La segunda canción trata la migración interna, la añoranza de su pago de una persona -de clase baja- que trabaja de albañil en la ciudad. Un tema recurrente en el repertorio de Ros y de Parodi.

Hay cinco temas instrumentales. Uno es el clásico chamamecero *El Toro*, en una versión con bajo, batería, guitarra acústica y acordeón. Luego está el schotis *Riograndense*, que puede pensarse en homenaje a los músicos brasileños invitados. Cierra el lado A *Camino de hermanos*, un rasguido doble en coautoría con Gieco que, según se indica en la contratapa, fue “leit motif [sic] del film ‘Perros de la noche’”. En el lado B hay dos chamamés, *Sin ley*, en donde se lucen los acordeones de Ros y Borghetti, y *Fusión*, en donde dialogan el acordeón de Ros con el saxo de Senanes y el piano eléctrico en Emilio Valle. El título de este último tema es un posicionamiento en sí mismo, que ya había tomado en su disco *Confluencia* y retomó aquí con más contundencia. Tal como lo relata Sergio Pujol (2012) la “fusión” fue una búsqueda muy difundida -y también resistida- en varios géneros musicales durante los ‘80. En un breve texto en la contratapa, Ros busca justificar estas opciones. Habla de crecimiento, desarrollo, nuevas técnicas, instrumentos novedosos, y concluye que “Cuando a las formas rítmicas folklóricas más nobles y añejas se le suma porvenir, el resultado puede ser, por lo menos, interesante y hasta hermoso”. Y agrega como posdata un guiño a una de las prácticas claves del chamamé tradicionalista: “no se olviden de bailarlo”.

Si bien es posible ver continuidades, en las temáticas de los textos, por ejemplo, y algunas opciones ya las había tomado en trabajos anteriores, este es un disco que

245 Además, toca el bajo en una canción una persona nombrada como Gringo Gaúcho.

contrasta fuertemente con sus trabajos previos en el plano sonoro. Se sigue inscribiendo en el chamamé pero en este caso las “nuevas técnicas e instrumentos” ocupan un lugar central y se hace explícita la “fusión”. A su vez, continúa ampliando los vínculos y colaboraciones con diversos artistas, y se posiciona -sutilmente- como contrario al régimen militar, que estaba siendo juzgado en esos años.

En 1987 editaron a dúo con Teresa Parodi el disco *Letra y Música*, que ya comentamos en la sección dedicada a ella. Vale recordar aquí: la instrumentación es la que Ros comenzó a usar en su disco de 1986. Por otro lado, se discuten directamente las promesas incumplidas por dirigentes políticos -sin identificar un partido en particular- pero desde una posición a favor de la democracia. La militancia de la canción, que es central en la producción de Parodi y mucho menos explícita en el caso de Ros, en ese disco compartido tiene la impronta de ella.

Balance del caso

En la trayectoria previa a 1982, Ros pasó de un trabajo muy cercano al de su padre a diferenciarse, incorporar innovaciones temáticas, tímbricas, rítmicas, y a su vez a trazar vínculos con artistas diversos, en particular el grupo que formó parte de la Canción Nueva Correntina. A partir de esto llegó a presentarse como “un camino nuevo”. Luego de la muerte de su padre en 1978 volvió a incorporar a su repertorio música compuesta por él.

En esos años logró reconocimiento y difusión en medios y festivales relevantes del folklore. En su caso fue clara la tensión entre renovación y tradicionalismo, en un marco de mayor valoración de este último. Observamos que en ese momento prefería presentarse antes como joven que como renovador. De ese modo produjo una combinación de opciones para ligarse tanto al tradicionalismo como a otras músicas: en particular el rock local, a través de la figura de León Gieco.

En el momento de la vuelta de Mercedes Sosa a Argentina, Ros estuvo presente. Por lo cual, fue parte de la reconfiguración del campo del folklore que describimos anteriormente. A tal punto quedó ligado a esos acontecimientos que su canción más difundida fue la que grabó Sosa en su disco en vivo. Eso a su vez legitimó su figura, su vínculo con artistas como Gieco y sus innovaciones musicales. En ese mismo año editó *Confluencia* (1982) en donde a la vez se afirmó en aspectos centrales del chamamé

como la primacía del acordeón, el baile o el uso de palabras guaraní, y trazó vínculos con distintas músicas populares, en especial con el pop-rock.

Tanto en *Confluencia* (1982) como en *La vida y la libertad* (1984), su siguiente disco, hizo una apuesta por sonoridades instrumentales diversas. En un caso con la invitación de Markama, Mederos o los sintetizadores de Oscar Laiguera, y en el otro caso con “La banda pueblera” y “Las cuerdas enchamigadas”. En *Sapukai !!* (1985) continuó esta línea de trabajo: trazó vínculos con artistas con trayectorias en diversas músicas, en su mayoría instrumentistas virtuosos. Con estas opciones construyó un enunciador abierto, generador de vínculos con distintas generaciones y variados géneros musicales.

En todos sus discos de esta etapa tomó al menos alguna opción para posicionarse en contra de la dictadura. Incluso se vinculó con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, que en su disco en vivo en Buenos Aires lo presentaron como “compañero de la nueva canción latinoamericana”. De todos modos, este tipo de opciones no ocuparon la centralidad de sus producciones, salvo en el disco compartido con Teresa Parodi.

Tanto a través de lo sonoro como de lo visual y de los vínculos que entabló, Ros se presentó como un artista joven. El hilo que lo une con el rock fue desde el principio su relación con Gieco, a lo que se agregan las apariciones de sonoridades propias del pop-rock, en particular en *Confluencia* (1982) pero mucho más en *Como el agua clara* (1986) y *Letra y música* (1987) junto a Teresa Parodi. A lo largo de estos años construyó en sus producciones una imagen de chamamecero joven: “sin prejuicios”, innovador, pero siempre reforzando que su trabajo era desde el chamamé.

Jacinto Piedra

Trayectoria

En las páginas que siguen presentamos un análisis de la trayectoria y del disco *El incendio del poniente* (1984) de Jacinto Piedra. Partimos de la visión de dos libros sobre la vida de Jacinto (Guerrero Dewey, 2012; Ponti, 2011), que lo presentan como una figura clave del acercamiento de la juventud al folklore en los años ochenta. Además del disco que analizaremos, a lo largo de esa década y hasta su muerte en 1991, este artista participó en grupos asociados a la renovación del folklore, principalmente en MPA (Músicos Populares Argentinos) dirigido por Chango Farías Gómez y en Los Santiagueños, junto a Peteco Carabajal y Juan Saavedra. A partir de esto nos preguntamos: ¿en su primer disco articuló un discurso que de cuenta de ese vínculo entre folklore y juventudes? y ¿hasta qué punto el disco construyó un enunciario/a joven?

Ricardo Manuel Gómez Oroná (1955-1991), conocido más tarde como Jacinto Piedra, nació en Santiago del Estero²⁴⁶. Vivió primero sólo con su madre, entre Santiago y Buenos Aires. Recién a los tres años, el padre se hizo cargo de su paternidad y comenzaron a vivir juntos. La madre de Jacinto trabajó como empleada doméstica en casas particulares y el padre como sastre, además de dedicarse a la danza folklórica profesionalmente. Estuvieron unos años en los barrios de Belgrano, donde nació su hermana, y luego en Tala Pozo en las afueras de la capital provincial.

En la casa de su niñez se escuchaba folklore y es en esa etapa que empezó a cantar. A partir de los siete años, presentándose como “Ricardito, el niño cantor”, recorrió confiterías y teatros de la ciudad. En esa etapa llegó a compartir escenario con figuras reconocidas del folklore como “Los Chalchaleros, Los Cantores del Alba, Los Quilla Huasi y Los Andariegos” (Guerrero Dewey, 2012, p. 31). Al poco tiempo, buscando mejores oportunidades para “el niño cantor” y toda la familia, se mudaron a Morón, en el conurbano bonaerense. Se establecieron en un barrio en donde habitaban otros migrantes santiagueños, entre ellos Agustín y Carlos Carabajal, que ya habían comenzado con el dúo nombrado con su apellido. Los padres se relacionaron especialmente con Carlos,

246 Tomo los datos biográficos principalmente del trabajo de Cecilia Guerrero Dewey (2012). Complemento algunos puntos con el libro testimonial de Bebe Ponti (2011).

el padre de Peteco, quien luego sería compañero de música de Jacinto (Guerrero Dewey, 2012).

Ya en la adolescencia, según relata Guerrero Dewey, “el giro de la voz aparejó otras mudanzas, cambió las chacareras por el rock y el Toddy por la birra” (2012, p. 33). A los diecisiete años se integró a una banda de rock llamada Obelisco, en la que tocaba la guitarra eléctrica solista, aportaba algunas canciones y cantaba en algunos temas²⁴⁷. El grupo se disolvió en 1975, el mismo año en que Jacinto cumplió el servicio militar obligatorio.



Grupo Obelisco tocando en vivo. A la izquierda Jacinto con su guitarra eléctrica²⁴⁸.

Según relatan tanto Ponti (2011) como Guerrero Dewey (2012), Jacinto decidió emprender un viaje a Bolivia tras la separación con su novia de esos años. Se trata de un primer viaje²⁴⁹, que luego repetiría, durante el cual se vinculó con los paisajes, con las músicas de la zona, el latinoamericanismo, el indigenismo, y a partir de eso, otra vez con el folklore. Podemos asociar este viaje de Jacinto con al menos tres tipos de viajes. El primero es el viaje mítico de Atahualpa Yupanqui que, como relata Claudio Díaz (2009), se convirtió en un ritual de validación para artistas del folklore, al acceder a la

247 La banda estaba liderada por Bam Benítez (voz y guitarra base) y la completaban Ricardo Navarrine (Batería) y Tomás Núñez (bajo).

248 Imagen tomada del grupo de Facebook dedicado a Jacinto Piedra: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3046199037504&set=g.210064075690685>

249 No logramos tener fechas exactas, pero sería entre 1975 y 1976, si contrastamos los datos de Ponti (2011) y Guerrero Dewey (2012).

fuelle “pura” y “auténtica” de la argentinidad. Un segundo tipo comprende los “viajes y consumos culturales de jóvenes en un proceso de socialización política en la intersección de las décadas de 1960 y 1970” (2015, p. 81), inspirándose en la experiencia de Ernesto *Che* Guevara, estudiada por Valeria Manzano:

Literalmente, nuevas prácticas de turismo y viajes implicaban un desplazamiento (social, cultural, ético) y canalizaban un deseo de conocer el supuesto lado oscuro de la Argentina de la modernización. Ya sea en el marco de grupos religiosos o políticos o de manera más informal, miles de jóvenes fueron a ‘descubrir’ cómo vivían sus compatriotas más empobrecidos y cuán diferentes eran de la Argentina ‘blanca’ y europeizada que lucía excepcional en América Latina. Para algunos de ellos, esos viajes fueron revelaciones y para otros simplemente reafirmaban conocimientos previos. En cualquier caso, los jóvenes combinaron su aproximación corporal a lo que percibían como bolsones de tercermundismo con otras prácticas culturales –desde las lecturas hasta la moda– que tuvieron como resultado la ubicuidad de una estética latinoamericanista (Manzano, 2015, p. 81-82).

En el caso de Jacinto fue Bolivia el destino y resultó seguramente una revelación, ya que a su vuelta retomó el folklore y se volvió a relacionar con ambientes de fuerte presencia santiagueña. Tanto en su trabajo en una fábrica de muñecos como en las peñas. Pero el latinoamericanismo le llegó en plena represión del gobierno militar argentino y las opciones que tomó terminaron siendo distintas a las de los jóvenes de comienzos de los setenta que describe Manzano.

El tercer tipo de viaje con el que podemos asociar el viaje de Jacinto es el hippie que, como relata Pujol (2007), anuda elementos de los *hip*, *hipsters*, generación *beat* o *beatniks*, la contracultura y también el rock. Según Pujol, lo *hip* condensa “el espíritu anticonformista de la cultura norteamericana” (2007, p. 17), contrario al “american way of life”. La generación *beat* exalta “la libertad individual frente a las apetencias del ‘sistema’” (2007, p. 19). La novela ícono de esa generación, *En el camino* (1957) de Jack Kerouac, “instala en el imaginario de los jóvenes el tópico del nomadismo [junto con] el desapego a los bienes materiales, la búsqueda ‘interior’ –el camino es la meta, no hay un más allá ni un destino– y el poder liberador de la música y el arte, a veces ayudado por las drogas” (2007, p. 19). Más adelante agrega que “la celebración de la naturaleza será un elemento de continuidad entre los *beats* y los hippies” (2007, p. 23). En esa misma línea, para el ámbito local, Claudio Díaz considera que el viaje como

“ruptura y abandono de un mundo de antivalores es central en el rock” (2005, p. 87). Tal como lo vimos en la primera sección de este capítulo, estos elementos aparecen recurrentemente valorados en revistas como *Expreso Imaginario* en los años ‘70.

Tanto el viaje de Yupanqui como el de socialización política y el viaje hippie -o rockero-, tienen por antecedente el viaje de tipo romántico del siglo XIX²⁵⁰, que ponía énfasis en la experiencia individual, la naturaleza y la contemplación²⁵¹. El caso de Jacinto incorpora aspectos de estos tres tipos de viaje, punto que retomaremos más adelante.

De regreso a Buenos Aires, el músico se acercó a Cuti Carabajal –hermano menor de Agustín y Carlos, y tío de Peteco–, quien formaba parte de los Manseros Santiagueños y lo invitó a compartir algunas presentaciones, entre ellas, una en el Luna Park en 1979. Pero es en 1983, en plena crisis de la dictadura y transición a la democracia, que Cuti presentó a Jacinto en el Festival de la Chacarera en Santiago del Estero. A partir de ese momento se estableció como un artista emergente para el folklore santiagueño.

Jacinto admiraba especialmente a Horacio Guarany, y es también a través de Cuti que lo conoció personalmente. Este referente central del folklore argentino, que a partir de 1982 recuperó presencia, le puso su nombre artístico, Jacinto Piedra²⁵², y le facilitó el acceso a la discográfica CBS para grabar su primer álbum en 1984. También en esta etapa Jacinto estrechó lazos con Peteco Carabajal, con quien además de compartir músicas y peñas recorrieron espacios nocturnos del Buenos Aires de fin de la dictadura e inicios de la democracia, como “*El Goce Pagano* del Negro Fontova, *La Trastienda* y *El Ciudadano*” (Guerrero Dewey, 2012, p. 69). En esos recorridos, además de conocer a Irene Cantos, con quien al poco tiempo se casó, tocaron con Horacio “Negro” Fontova, León Gieco, Celeste Carballo, entre otras/os, y sus relaciones personales y artísticas se ampliaron más allá del círculo santiagueño. El vínculo con Fontova es en particular importante por su trayectoria. Se puede destacar que fue parte del equipo de *Expreso Imaginario*, que durante la dictadura también hizo un viaje por Latinoamérica (hasta Colombia) y que en su disco debut de 1982 mixturó humor y crítica socio-política con músicas festivas centroamericanas, reggae, baladas, rock, blues, huayno (el tradicional

250 Un tipo de viaje contrapuesto al ilustrado de científicos y naturalistas.

251 También el viaje original de Guevara puede pensarse en relación a esto.

252 Años más tarde, luego de la muerte de Jacinto (en 1991), Guarany escribió en una chacarera en su homenaje: “Lo bauticé Jacinto porque era una flor. Piedra, porque era un viento duro pa’l dolor”.

peruano *Mambo de Machaguay*, muy reconocido en versión de Los Jaivas) y chacarera (*Tierra generosa*, en donde hace una defensa de la tierra frente al “hombre”). Sus discos posteriores siguieron esa misma línea. Además, con Gieco se relacionó durante el proyecto *De Ushuaia a La Quiaca*²⁵³ junto a Gustavo Santaolalla, y en la grabación del disco *Por qué, por quién* (1984) de Sixto Palavecino, en el que Jacinto aportó con la canción de su autoría *Te voy a contar un sueño*.

Estos vínculos acercaron a Jacinto a los sectores periféricos del ámbito cultural porteño estudiados en el libro compilado por Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016). En el prólogo de aquel libro, Lorena Verzero remarca aspectos sobre comienzos de los ochenta que son relevados como sobresalientes en esos estudios:

[...] las autoras señalan que es posible definir esos años a partir de la emergencia de ciertos ‘modos de hacer’ en los que se destacan el trabajo colaborativo, la autogestión, la valoración del proceso por sobre el producto, una organización horizontal del trabajo colectivo y la centralidad del cuerpo, entre otras características (2016, p. 16).

Y más adelante afirma que:

[...] si ante un régimen que funcionaba a fuerza de censura, autocensura, miedo y amenazas, se respondía con cuerpos en búsqueda de festividad y goce, el socavamiento operaba a nivel de micropolíticas cotidianas, tal vez imperceptibles cada una de ellas pero muy productivas como totalidad. Fue este el goteo que se multiplicó y se hizo más visible luego de la apertura democrática (2016, p. 20).

Se trata de estrategias de algunos sectores –como dijimos, periféricos o incluso marginales en el ámbito cultural porteño– orientadas a enfrentar o al menos diferenciarse del orden impuesto por el gobierno militar. Como afirman Lucena y Laboureau, frente a la angustia, el miedo, el terror, “tal vez la experiencia sensible, la experiencia estética, podía ser una salida, una particular herramienta para sobrevivir en esas circunstancias” (2016, p. 24). Estrategias diferentes a las tomadas anteriormente por sectores militantes, partidos de izquierda y organizaciones de la lucha armada que, como afirma Verzero, se multiplicaron y se hicieron más visibles luego de la apertura democrática. Si bien en el libro que prologa Verzero se abordan casos pertenecientes a

253 *De Ushuaia a La Quiaca* fue una gira por distintas ciudades de Argentina a partir de la cual se editaron tres discos y un cuarto años más tarde (Guerrero 2006).

la plástica, el teatro, el rock, la poesía, la performance y la moda, este tipo de estrategias pueden encontrarse también en otros sectores, y en particular en el caso de Jacinto Piedra.

El incendio del poniente (1984)

Una vez iniciado el gobierno de Raúl Alfonsín, durante la llamada primavera democrática, se editó el primer disco solista de Jacinto Piedra, ya con ese nombre artístico. Se trata de *El incendio del poniente* (1984)²⁵⁴, que contiene diez canciones, de las cuales seis son composiciones propias y cuatro de Peteco Carabajal.

Jacinto grabó voces y guitarras, Peteco charango, violín, quena y guitarras, “Bam” Benítez –compañero de su antiguo grupo Obelisco– guitarras eléctricas, Cali y Cuti Carabajal guitarras rítmicas, “Negro” Félix bongó, Carlos Toledo bandoneón, Kelo Palacios –reconocido guitarrista y arreglador– bombo, Carlos Marrodán –director del Grupo Vocal Argentino– un arreglo de voces para el comienzo de la primera canción. Es decir, había un abanico instrumental diverso, que contaba con instrumentos tradicionales del folklore santiagueño, con más percusiones²⁵⁵, agregando a través de la quena y el charango un color andino, y con la guitarra acústica²⁵⁶ y eléctrica un color rockero. La voz de Jacinto, con su particular timbre y su emisión potente –por momentos cerca del grito– es lo que da al disco cierta homogeneidad.

La tapa está compuesta a partir de dos fotos de Jacinto. Una de su cara de perfil, hacia el lado izquierdo de la composición, mostrando con nitidez sus rasgos, en una expresión seria y con los ojos bien abiertos. El corte de pelo, la barba y los bigotes desprolijos lo diferencian de las fotos producidas para discos de la mayoría de los grupos o solistas, desde Los Chalchalers hasta Los Carabajal, y desde Yupanqui a Argentino Luna. La segunda foto, hacia la derecha de la composición, ancla su propuesta a la tradición: Jacinto de pie apoyado sobre una tranquera. Completan la portada el nombre del artista y del disco arriba y un cielo al atardecer (es decir, hacia el poniente) como fondo borro-

254 Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mb7upoto79uqXxdm_DL6CLk9YcprIblkA

255 No se indica en la caja del disco, pero pueden escucharse también platillos, triángulo y palmas.

256 Nombro de este modo a la guitarra con caja acústica y cuerdas de metal, típica del folk estadounidense entre otros géneros.

so. En las dos fotos de Jacinto se puede ver claramente una camisa con corte y motivos típicos andinos, en lugar de las camisas lisas con pañuelos o ponchos.



Tapa del disco *El incendio del poniente* (1984) de Jacinto Piedra (CBS)

La contratapa, además de los nombres de las canciones y datos técnicos, tiene en el centro un dibujo de Irene Cantos, la esposa de Jacinto, que era artista plástica. Es un paisaje de montañas, con casas de piedra y un grupo de personas en el centro, con rasgos angulosos, hechos con muchas líneas rectas y con expresiones de tristeza, miedo y/o preocupación²⁵⁷. Solo una de las caras, que está atrás del grupo de personas, parece estar tranquila. A la derecha, más borrosa, una persona sola sentada y agarrándose la cabeza. Abajo y adelante, unas cadenas rotas, y atrás, en el fondo, algo que se asemeja a una ola del mar rompiendo –que parece desubicada en ese paisaje– o quizás una llamarada²⁵⁸. Esta última decisión nos lleva a interpretar todo el dibujo como representación de la letra de la canción *El incendio del poniente*, que da nombre al

257 Es posible pensar el *Guernica* de Picasso como una referencia. Agradezco a Julián Delgado hacerme notar eso.

258 Agradezco a Leonardo Waisman la sugerencia de pensar como fuego esa imagen.

disco. De todos modos, se trata de una composición compleja, en la que destacan el movimiento de la escena, el paisaje similar a un espacio andino, cadenas rotas como símbolo de liberación y sentimientos de temor frente a todo ese movimiento.

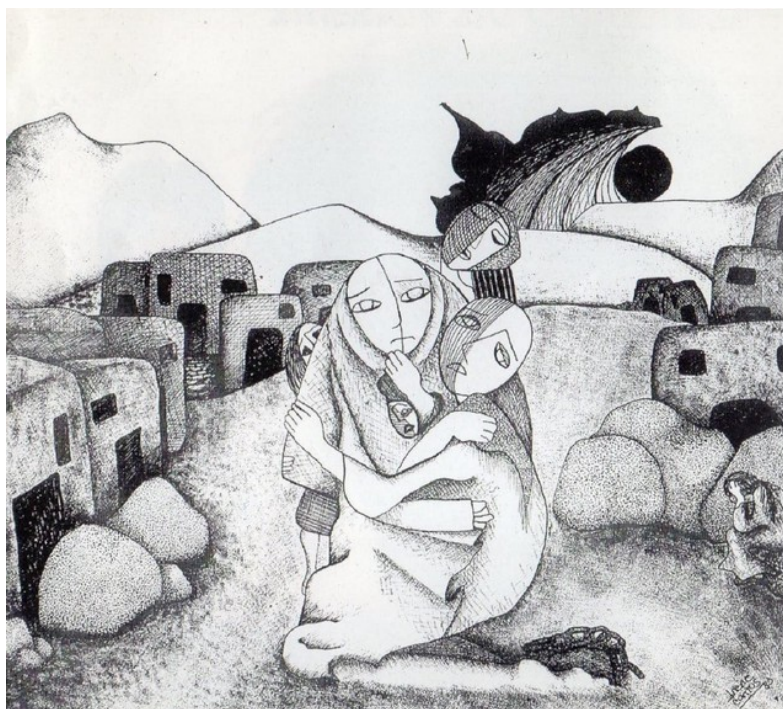


Ilustración de la contratapa del disco *El incendio del poniente* (1984) de Jacinto Piedra (CBS).

Abre el álbum la canción *El kolla, la piedra y el cielo*, con letra y música de Jacinto. Comienza en *fade in*²⁵⁹ de consola con una melodía cíclica, en ritmo de huayno²⁶⁰, en tres frases de tres tiempos encadenadas, un recurso típico de las músicas andinas. Primero hay solo voces masculinas graves tarareando y bombo, luego se suma la voz de Jacinto –una octava más aguda– y una quena –con mucho aire, en un sonido cercano a un sikus. Ese sonido andino, con un *fade out*²⁶¹ de consola, se funde en un trémolo de charango, y la sola continuidad del bombo. Otra vez haciendo uso del *fade out*, el charango desaparece al promediar la segunda frase de la estrofa que canta

259 Subiendo el volumen de a poco.

260 Las referencias a ritmos o características de géneros musicales son atribuciones propias y surgen del análisis; no están indicadas de este modo en el LP.

261 Bajando el volumen de a poco.

Jacinto, para quedar acompañado solo por guitarra criolla, eléctrica y percusión. Toda la estrofa está construida en compás de cuatro tiempos, por momentos con una acentuación cercana a la milonga²⁶², y en tonalidad menor. La siguiente sección contrasta con una tonalidad mayor y ritmo de zamba. A eso se suma una voz impostada y muy expresiva, con mucho caudal que, como en la mayoría de las canciones, se acerca por momentos al grito –con bastante reverberación, lo que no es menos relevante–. La canción termina con una sección instrumental en la que se superponen improvisaciones de guitarra y de voz (tarareando), y que se cierra por descenso de volumen en un *fade out* de consola. Musicalmente lo que hay es un recorrido por formas no estandarizadas, que atraviesa sonidos regionales y otros asociados al pop-rock. Con metáforas un tanto crípticas, el texto describe el hábitat del kolla como lugar de contemplación que se confronta a “el hombre” que no lo mira, lo que produce frío y anuncia tormentas.

Las segunda canción es *Allá donde fui feliz*, de Peteco, que sobre un ritmo de huayno/carnavalito relata las ganas de volver al lugar de la niñez: un lugar idealizado, donde se conjugan la libertad, los sueños y la bondad. Anclan el repertorio al folklore santiagueño las chacareras *Fuequito de la mañana* (tercera canción) y *Como arbolito en otoño* (octava canción). Ambas de Peteco, respetan el uso de la forma para la danza²⁶³. La primera pone el fuego, la esperanza, la pasión, el recuerdo y la amistad, enfrentados al olvido, la distancia y a quienes pretenden apagar el fuego. La segunda es una canción de amor –o desamor– llena de imágenes de la naturaleza y con acentos regionales, particularmente, en la referencia al quebracho.

La cuarta canción es *La mama naturaleza*, de Jacinto, que comienza con dos estrofas, en tempo lento fluctuante, con acordes en guitarra criolla que apoyan el canto también muy expresivo y con mucho caudal de voz, y una guitarra acústica que juega con improvisaciones punteadas. El texto, expresado dramáticamente, opone imágenes de la naturaleza –árbol, estrellas– con otras de la ciudad –parquímetros–. El protagonista no quiere secarse como otros “hermanos” suyos. Luego, tras un silencio, sigue el resto de la canción construida sobre una armonía con progresiones típicas andinas²⁶⁴ y un ritmo de vidala superpuesto a un rasgueo de guitarra cercano a una chacarera. Se

262 En 3+3+2.

263 Vale recordar que Peteco formaba parte del grupo familiar Los Carabajal desde 1978, y que el repertorio de ese grupo era tradicionalista e identificado fuertemente con Santiago del Estero.

264 En tonalidad de La menor hace: III - V7 - Im en estrofas, interludios y estribillos, y luego VI - VII7 - III - V7 - Im en la parte instrumental.

incorpora un charango y un bombo, intercalando secciones instrumentales entre estrofas y estribillo. El texto allí es un lamento que deposita sus esperanzas en la “mama naturaleza”.

La quinta canción es el carnavalito *Niños del mundo* de Jacinto, grabada con guitarra criolla, charango, quena, bombo y bongó, más la voz de Jacinto. El texto expresa una valoración positiva de la niñez de un modo más directo que la canción *Allá donde fui feliz*. En oposición a “los hombres”, los niños quieren paz, libertad y escapar de las armas. Hay aquí una toma de distancia del mundo adulto, enredado en la guerra y en la violencia armada, que en 1984 puede leerse como contraria a los militares, aunque no haya una referencia explícita a este contexto. Del mismo modo, la canción podría interpretarse como una oposición a las organizaciones armadas de izquierda.

La sexta canción, con letra de Bebe Ponti y música de Jacinto, es la que da nombre al disco y abre el lado B del disco. Se trata de *El incendio del poniente* que, según relata Ponti (2011), nace de un atardecer en Quimilí, provincia de Santiago del Estero. La canción relata esa geografía con sus campesinos, en un estado de contemplación. Con imágenes muy cuidadas, el letrista incluye una cita de la canción *Hasta siempre*, de Carlos Puebla, dedicada al Che Guevara²⁶⁵. Un guiño sutil que acordaron con Jacinto al momento de la composición (Ponti, 2011, p. 42). Musicalmente tiene dos momentos. El cantado en tempo fluctuante y lento –llegan a percibirse tres pulsos por compás–, en el que la voz potente es acompañada solo por una guitarra arpegiada. Y luego los interludios instrumentales: sobre un rasgueo en la guitarra cercano a una guarania o un chamamé lento, se desarrolla una melodía en violín y bandoneón, alternado o en simultáneo.

La séptima canción es *Baguala del desengaño*, con música de Jacinto y letra de Juan de Dios Gorosito, a quien conoció en uno de sus viajes a Bolivia (Guerrero Dewey, 2012). Como indica el nombre, es una baguala²⁶⁶ y está grabada con caja, bongó, triángulo, guitarras criollas, voz y dos violines²⁶⁷. El desengaño es, otra vez, con el

265 La frase citada es “viene quemando la brisa”. Ponti inicia su poema con ella.

266 Más allá de la cercanía con la baguala como género musical, esta canción no respeta estrictamente una de sus características fundamentales: la construcción melódica sobre la tríada del acorde. Agradezco esta observación realizada en el proceso de evaluación del artículo que publiqué con avances de esta sección.

267 Los violines están en primer plano casi todo el tiempo, con variados juegos. Ocupan un lugar central en el arreglo. Normalmente en terceras, a veces al unísono, otras respondiendo en forma de eco, durante las estrofas con menor actividad.

“hombre”. El estribillo dice: “Dónde, decime, dónde lo encuentro al hombre, lo quiero hallar”. El protagonista busca al hombre en los montes, pero está perdido en la ciudad, entre cemento y fierro. Otra vez la oposición de la naturaleza frente a la vida urbana que se muestra problemática.

La novena canción es *Juan Alonso, el hornero*, de Jacinto, grabada con guitarra criolla, acústica, eléctrica, charango y bombo, sobre una base rítmica de carnavalito y una armonía que usa giros de músicas andinas²⁶⁸, con algunas variantes que rompen los usos tradicionales²⁶⁹. El texto habla de un trabajador que “tiene sueños de alfarero, ama barro y cielo”, pero busca “en la mentira su paz”. El uso en la letra de un personaje “del pueblo”, un trabajador y sus conflictos, podría acercarlo a la tradición del nuevo cancionero, como *El manco arana*, *El cachapecero*, *El cosechero*, *Breve historia de Juan*, entre otras. Sin embargo, la construcción del poema no apunta de modo directo a los conflictos sociales, las injusticias y las desigualdades; propone que salir a trabajar “antes que amanezca” lo aleja de su “sueño” y de la “paz”. En contraste, la conexión con esto último viene de un “ave” y un “viento”. Se trata de otra estrategia en lo literario, asentada en la libertad individual y personal, en un vínculo con la interioridad y la naturaleza.

La décima y última canción es *Romance para mis tardes amarillas*, con música de Peteco y letra del poeta santiagueño Dalmiro Lugones (1919-1971). El texto expresa la nostalgia que siente el protagonista de la letra por su lugar de nacimiento, incluso antes de alejarse, como un presentimiento. Con una melodía y una armonía circular, que cierra en tensión y vuelve a comenzar, la canción despliega su largo texto casi sin detenerse, sobre un ritmo de chacarera, aunque no se atenga a la forma de la danza.

Balance del caso

En tanto dispositivo de enunciación, el disco articula aspectos tradicionales del folklore santiagueño y andino, con la vida urbana en Buenos Aires y la música en auge

268 En particular la secuencia VII7 - III - V7 - Im, pero además prácticamente toda la canción está construida sobre la alternancia de centro tonal entre Do mayor y La menor, muy común en las músicas andinas.

269 Ya en el comienzo hay una serie de acordes por cuartas, luego en las secciones instrumentales usa la secuencia I - Vm en primera inversión - I - IV - I - V - I y en la tercera estrofa usa un VI7 como dominante secundaria. El resto de la canción usa una armonía simple pero no necesariamente asociada a lo andino.

entre las juventudes: pop-rock. Propone una relación enunciador y enunciatario/a diferente de la utilizada por grupos santiagueños –desde los Hermanos Ábalos hasta los Manseros Santiagueños o los mismos Carabajal– u otros grupos tradicionalistas del noroeste, y por las vertientes militantes del folklore y las de la llamada proyección folklórica. La nostalgia por el lugar de origen –el pago– no solo se vincula a la vida en ese lugar sino a una valorización de la niñez idealizada, en oposición a la adultez –al “hombre”–. Las referencias a la región andina –que excede los límites nacionales– ocupan un lugar tan central en el disco como las referencias a su provincia natal, algo que lo vincula no sólo al folklore sino también a un sector del rock local, tal como lo relevamos en la revista Expreso Imaginario. Lo político es importante en el disco, pero se compone de temas como la naturaleza en contraposición a los problemas de la vida urbana o el rechazo a la guerra y las armas, y no ya de un proyecto político concreto por el cual se milita (Molinero, 2011). Esto último también lo vincula al rock local.

Las condiciones de producción y las opciones que tomó Jacinto en este disco fueron distintas a las de la canción militante previa a la dictadura²⁷⁰. Los “Niños del mundo” quieren paz, libertad y escapar de las armas: todas consignas asociadas al hippismo de los años sesenta y setenta y a algunas variantes del pop-rock -entre ellas puede ubicarse al Gieco de *Solo le pido a Dios*-. La oposición entre naturaleza y vida urbana, en *La mama naturaleza* o *Baguala del desengaño*, es presentada desde una mirada cercana al “no puedo más vivir en la ciudad” de *Casa con diez pinos* (1970) de Manal, al “éxodo de la ciudad” de *Blues del éxodo* (1972) de Pedro y Pablo o a la canción *La pradera* (1982) de Horacio Fontova que afirma que se irá a la pradera y que “si alguien me quiere seguir, a menos que sea el sol, no pida que me vuelva atrás. Por la pradera me verán correr como un animal, y no podrán tenerme más, nunca más”; a la vez es una oposición distante del “cuando tenga la tierra” que cantara Mercedes Sosa o el “mire que es lindo mi país paisano” de Argentino Luna. Con quien tiene puntos en común es con el Atahualpa Yupanqui de “para el que mira sin ver, la tierra es tierra nomás”, en particular en la canción *El kolla, la piedra y el cielo*, en donde resuena el mítico viaje de Yupanqui (Díaz, 2009). Aunque a diferencia de este último la búsqueda de Jacinto es por “el hombre”, genérico, en abstracto, a lo sumo latinoamericano pero

270 Más allá de que la cita de la canción de Carlos Puebla en *El incendio del poniente* puede trazar una filiación con los jóvenes militantes que estudió Manzano (2015).

no necesariamente la fuente pura de la argentinidad. Lo “puro”, lo “auténtico”, lo deposita en la naturaleza, en pueblos pequeños y en la niñez idealizada.

De todos modos, a diferencia del ejemplo de Manal, Jacinto no se va de la ciudad a una casa con diez pinos con sus amigos, sino que se mantiene en tránsito entre Bolivia, Santiago del Estero y Buenos Aires, buscando “al hombre” en los caminos, en los montes, en la ciudad. Su mirada no es desde un espacio en particular, se sitúa en la distancia o el tránsito. Pone en relación espacios y experiencias distintas –algo que también aparece en la música, que mezcla timbres y recursos rítmicos de distintos territorios. Esta es una búsqueda que puede relacionarse con la que Gieco y Santaolalla emprendían con *De Ushuaia a la Quiaca*. Un proyecto en el que tuvieron asesoramiento artístico de Leda Valladares, quien tenía una mirada tradicionalista, desde una idealización de lo ancestral y en contraposición a la modernización tecnológica (Orquera 2015). Por lo cual, hay coincidencias con Jacinto.

Relevamos una serie de elecciones -más o menos conscientes- que dan cuenta de una toma de posición en el campo del folklore y en el campo más amplio de las músicas populares: la circulación por espacios del llamado *underground* porteño (V. S. López, 2017) -además de los asociados al folklore-, el trabajo colaborativo con Peteco Carabajal como instrumentista²⁷¹ y compositor²⁷² y con otras personas cercanas en la producción de diversos aspectos del disco -la discográfica medió sólo en la grabación y edición²⁷³-, la vestimenta y corte de pelo de las fotos de tapa que se complementan con sus presentaciones en vivo -tanto en el libro de Guerrero Dewey (2012) como en el de Bebe Ponti (2011) se hace referencia en varias ocasiones a lo llamativo en el ámbito del folklore de sus zapatillas *All Star*, sus pantalones coloridos, sus pelos largos y desprolijos²⁷⁴-. Son opciones que ligán a Jacinto a los “modos de hacer” descritos por Verzero (2016) en el ámbito cultural porteño de esos años²⁷⁵. El hecho de que el folklore

271 En todo el disco aportó gran variedad de arreglos instrumentales con mucha presencia: trío con dos quenas y guitarra acústica en *Allá donde fui feliz*, dúo de violín y guitarra acústica en *Fueguito de la mañana*, dúo de violines en *Baguala del desengaño*, dúo de guitarras criolla y acústica en *Como arbolito en otoño*, etc.

272 En vez de usar estrategias comunes en el folklore, como recurrir a repertorio ya reconocido.

273 Esto también lo relevamos en el caso de Carnota, por ejemplo, que analizamos en el capítulo 4.

274 Ponti (2011) relata el momento en que conoce a Jacinto, en un encuentro en la casa de Santiago del Estero en Buenos Aires, como sorprendente por su aspecto físico, su vestimenta. A su vez, en la sección que dedicamos a MPA más adelante puede verse la vestimenta que citan Ponti y Guerrero.

275 Verzero habla de “lo colaborativo”, “la autogestión”, “la valoración del proceso por sobre el producto”, “la centralidad del cuerpo” (2016, p. 16).

-o algún sector del folklore- no sea parte del conjunto de experiencias artísticas relevadas en el libro que prologó Verzero da cuenta del lugar que este género ocupaba -o había dejado de ocupar- entre la juventud porteña. Por lo cual, que algún artista del folklore tome opciones similares -o al menos relacionables- era sin dudas notorio.

Esta producción coloca a Jacinto Piedra en una estrecha relación con la producción de otros/as artistas emergentes del folklore que conforman un panorama renovador en esta etapa, y que se vieron habilitadas y legitimadas por referentes consagradas/os como Mercedes Sosa, Horacio Guarany o Cesar Isella, entre otros/as. Este primer trabajo de Jacinto Piedra presenta algunos puntos que luego retomó en su trayectoria: el vínculo con el pop-rock, no solo en el sonido sino también en lo performático, en lo visual y en lo literario, la improvisación, la ruptura de las formas musicales tradicionales –que no necesariamente implica una ruptura con la danza–, la vestimenta, la construcción de nuevos “modos de hacer” y de expresarse políticamente.

Desde la carátula hasta la instrumentación, las improvisaciones, las referencias al mundo andino, a Santiago del Estero, a la naturaleza como salvación frente a los dramas de la ciudad y del “hombre” –necesariamente adulto–, articulan una narrativa en la que folklore y juventud pueden formar parte de una misma construcción de identidad. Pero no se trata de juventud en abstracto, sino de referencias directas y vínculos con culturas juveniles de esa etapa²⁷⁶. Es posible leer este disco en estos términos al considerar las condiciones de producción: el universo santiagueño en el que se desarrolla, los viajes a Bolivia, el fin de la dictadura, el conurbano bonaerense y la ciudad de Buenos Aires, el vínculo con Gieco, la amistad con Peteco, entre otros puntos desarrollados.

Respondiendo a las dos preguntas iniciales: encontramos en este disco de Jacinto Piedra del año 1984 una serie de elementos que dan cuenta de un acercamiento entre el folklore y las culturas juveniles del momento, en particular el pop-rock. A partir de allí, el disco construye un enunciario/a que en ese primer año de democracia puede ser joven, vincularse al folklore tanto como al pop-rock, y desde allí valorar la niñez como etapa idealizada y especialmente diferenciarse del mundo adulto.

276 Otro punto en el que puede asociarse el disco a lo juvenil es en expresiones asociadas a la “juventud” ya en esa época (Semán, 2016): en *Fueguito de la mañana* Jacinto se identifica con el fuego, la esperanza, la pasión y la amistad.

Otros casos relevantes

En esta breve sección nos detendremos en dos casos que, si bien exceden el recorte que nos propusimos, dan cuenta de la diversidad de vínculos que se trazaron desde el folklore con el pop-rock en esta etapa.

El primer caso es el grupo MPA (Músicos Populares Argentinos), dirigido por Chango Farías Gómez. El grupo lo completaban: el flautista Rubén “Mono” Izarrualde, que formaba parte ya de Los amigos del Chango; Verónica Condomí, que estaba vinculada a la familia Vitale, fue parte del grupo MIA (Músicos Independientes asociados) y editó dos discos que incluían diversidad de géneros musicales -también folklore- junto a Liliana Vitale; y finalmente los santiagueños Jacinto Piedra y Peteco Carabajal, de quienes ya hablamos. A las apuestas del dúo con Marian y de Los amigos del Chango, como las improvisaciones²⁷⁷, la variada instrumentación o las modificaciones de las formas tradicionales de los géneros danzables, en MPA le sumaron: repertorio nuevo, otras tímbricas (las/os cinco integrantes eran multi-instrumentistas), arreglos vocales y temáticas no abordadas anteriormente. En lo instrumental, además de bajo, batería, bombo legüero y flauta traversa, las canciones cuentan con guitarras eléctricas, sintetizadores, quena y violín. A través de invitados también con saxo y piano. La sonoridad general está marcada por el uso recurrente de efectos como reverberación, delay y chorus. Hay espacio para las voces individuales y en grupo, pero también hay secciones y temas completamente instrumentales.

Editaron dos álbumes: *Nadie más que nadie* (1986), grabado en vivo, y *Antes que cante el gallo* (1987)²⁷⁸, grabado en estudio. En el primero, hay cuatro canciones de Peteco, dos de Jacinto, una del padre de Condomí -quien había sido detenido y desaparecido en dictadura-, una de Cuchi Leguizamón -que ya formaba parte del repertorio de Chango- y un relato. En el segundo, hay dos canciones de Peteco, una de Jacinto, tres clásicos (*Maturana*, *El Humahuaqueño* y *Recuerdos de Ipacará*) y una canción de León Gieco dedicada a Sixto Palavecino.

277 Madoery et al. (2012) hicieron una observación clave al respecto: el tipo de improvisación que se practicaba en MPA es sobre la base de ostinatos, un procedimiento más propio del pop-rock que del jazz, en donde se improvisa sobre una secuencia armónica (o “coro”). Eso marca una diferencia con la escena de “proyección folklórica” de los ‘60 y ‘70 que estudió Guerrero (2015), con referentes como Eduardo Lagos o Manolo Juárez.

278 Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLxIFcwrzS0eO8Z0Hr1hzh3OXRvjwP0zJM>

Las temáticas abordadas en MPA son bien diversas. El indigenismo²⁷⁹ aparece de varios modos: en el disco en vivo hay un relato explícito de reivindicación, titulado *Manifiesto indio*, en *Digo la Mazamorra* se reivindica al “Inca”, en *Soy piedra y raíz (Rumi Cami)* se canta en quichua y español y en *Recuerdos de Ipacarái* se canta en Guaraní y en español²⁸⁰. Hay varios personajes populares de provincias: la viuda y Maturana, una madre humilde y también Sixto Palavecino. Hay una canción dedicada a un personaje popular urbano: *La canción del brujito*, que homenajea a Diego Maradona luego de que se consagrara campeón mundial con la selección argentina de fútbol. Hay letras intimistas, como *Una canción vieja*²⁸¹, y letras que tratan de modo explícito problemas sociales-políticos, como *Para un amanecer* -“no se debe andar rogando lo que es de uno por derecho, porque lo que corresponde se exige sacando pecho”- y *Te voy a contar un sueño* -“Tranquen las puertas, que afuera gritan, las aves grises buscando llevarse un alma, sobre los techos ya han hecho nido, triste está el cielo, la paz del pueblo se ha ido”-.

La tapa del primer álbum amplía la apuesta del repertorio: una foto del grupo, con ropas “urbanas” los cuatro varones²⁸² y vestido largo -sin calzado- Condomí, en una estación de tren subterráneo de Buenos Aires. Arriba a la derecha el nombre del grupo: *Músicos Populares Argentinos*. Tal como lo estudiaron Madoery et al. (2012) y López (2016), con el propio nombre del grupo hicieron explícito un proyecto estético en el que confluyen diversos géneros de músicas populares con una identificación con lo local, regional, nacional.

279 El indigenismo también lo relevamos en el disco de Jacinto y casos abordados en otros capítulos. En particular, lo resaltamos en el capítulo 4. En estos años de inmediata pos-dictadura puede leerse también como un posicionamiento contrario al régimen castrense, que reivindicaba la el “origen español” de “la patria” (A. S. González, 2014).

280 La voz principal la lleva Condomí, quien tiene ancestros/as guaraníes.

281 Un dato no menor: se trata de un tango canción, aunque con un arreglo con instrumentos propios del pop-rock.

282 Aquí aparecen las zapatillas *all star* y los pantalones coloridos de Jacinto que nombraban Ponti y Guerrero Dewey.



Tapa del disco *Nadie más que nadie* (1986) de MPA (CBS).

En 1986 MPA actuó en el festival de Cosquín. Según Giordano y Mareco (2010) fueron junto al trío Vitale-Baraj-González²⁸³ -que obtuvo el premio “Consagración” de ese año-, las dos expresiones más osadas de la época. Tanto la participación de MPA en el festival como la “consagración” otorgada al trío instrumental dan cuenta de un momento de valoración positiva de esas “osadías” más allá de los escenarios porteños en que se desenvolvían habitualmente.

El segundo caso sobre el que nos detendremos es el de Liliana Herrero²⁸⁴. En 1987 editó su primer disco que lleva por título su propio nombre²⁸⁵. El dato clave es que FitoPáez ofició de productor y director artístico del álbum.

El repertorio es una selección de canciones con foco en el noroeste argentino, a lo que se suma una canción del litoral. La mayoría son de autores/as relacionados de Salta

283 Estrechamente vinculados a Chango Farías Gómez y a MPA. Los tres integrantes de este grupo participaron de los espectáculos que brindaron Los amigos del Chango, en donde la improvisación fue central (López, 2016). De hecho, parte del repertorio lo conformaron a partir de esa experiencia.

284 Damián Rodríguez Kees (2006) trabajó sobre la trayectoria de Liliana Herrero desde su primer disco de 1987 hasta 2003. El trabajo aporta análisis musicales (del disco de 1987 toma tres piezas) y detalles sobre la trayectoria de Herrero que son de suma utilidad. Su idea central es que Herrero ocupaba un lugar de “vanguardia” en la canción popular argentina. No acuerdo con esa lectura porque creo que se extrapola la definición de Peter Burger sobre las “vanguardias” históricas de comienzos del siglo XX a un contexto totalmente distinto. Además, la propia cantante entrerriana, en dos entrevistas hechas para esa investigación, no se identifica como vanguardia, hace otras definiciones sobre su música y busca diferenciarse de la música “culta” (incluyendo la “contemporánea”). En sus análisis, Rodríguez Kees, destacó elementos relacionables a las vanguardias de la música “culta” (de comienzos de siglo y de la segunda posguerra) en las producciones de Herrero para dar sustento a su tesis.

285 Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nxMx491E_-0FjvKgXMJJ2DxH-53dtuAO0

y Tucumán: Rolando Valladares, Manuel Castilla, Cuchi Leguizamón, Chacho Echenique y recopilaciones de Leda Valladares. Luego hay una chacarera de Atahualpa Yupanqui, *La media luna* -con música de Sergio Aschero sobre un poema de Miguel de Unamuno- que fue popularizada por Mercedes Sosa, la zamba *Mi Pueblo Chico* -de María Christesen y Luis Pérez Pruneda- que popularizaron Los Fronterizos. Las dos últimas canciones son *Sólo Luz* de Raúl Carnota, la única de reciente composición, y *Canto al río Uruguay* de Ramón Ayala, que es la única que se sale de la región noroeste y conecta con su lugar de nacimiento (Villaguay, Entre Ríos).

Si se observa sólo la selección del repertorio podría pensarse que es una solista tradicional, con alguna conexión con quienes fueron renovadores en los '60 y '70. Como única marca de actualidad aparece la canción de Carnota. Sin embargo, el tratamiento que reciben estas canciones es sin dudas disruptivo para el momento de su edición: variados sintetizadores, batería y percusión casi siempre sintetizadas, bajo, guitarra eléctrica, saxo -alto y soprano-; efectos muy presentes de reverberación, delay, chorus, etc.; en la mayoría de las canciones se usan varias capas de loops o patrones repetitivos con pequeñas variaciones en donde las rítmicas folklóricas originales se desarticulan; las armonías recurren muchas veces a tensiones sin resoluciones²⁸⁶; la voz, siempre procesada con efectos, va desde el susurro al grito y modifica notablemente las melodías en función del arreglo (tanto por la armonía como por las rítmicas).

La tapa tiene pocos elementos: una ilustración abstracta con trazos desprolijos en tonos marrones, arriba el nombre de la artista en verde y al costado izquierdo un recorte inclinado de una foto en primerísimo primer plano de la cara de Liliana. En la tapa se ve la mitad de la cara y en la contratapa la otra. No hay ni en la tapa ni en la contratapa ninguna marca que la asocie al campo del folklore, salvo el repertorio. El dato clave que surge de la contratapa, como anticipamos, es que el rockero Fito Páez es el productor y director artístico del álbum. Además es autor de los arreglos junto a Herrero y a “todos los músicos”. La Mar Records, fue un sello creado por Páez y esta fue su primera edición²⁸⁷.

286 Rodríguez Kees (2006) habla de “tonalidad suspendida o ambigua en un tratamiento diatónico de los sonidos” (p. 61).

287 El nombre del sello proviene de la calle en la que estaba ubicado el estudio de Páez en la ciudad de Buenos Aires.



Tapa del disco Liliana Herrero (1987) de Liliana Herrero (La Mar Records).

Se trata de un disco en el que el cruce entre el folklore y el rock es central. El repertorio es folklórico y la trayectoria de la artista también pero el productor es rockero y el sonido y los arreglos también. Si como sugieren Modoery et al. (2012), en el caso de MPA -dirigido por un artista con trayectoria en el folklore- hay una incorporación de timbres y procedimientos del rock en el marco de un “lenguaje musical propio” (p. 428), en el caso de Liliana Herrero observamos que no sólo se incorporaron timbres y procedimientos sino también “lenguaje musical” del rock. Eso sin dudas surge de la presencia y la función que cumplió Fito Páez y el resto de los músicos convocados por Herrero.

También en casos que abordamos en otros capítulos (con foco en otros aspectos) hay claras opciones para vincularse al pop-rock. En los discos que analizamos de Chany Suárez, Julio Lacarra, Raúl Carnota, Antonio Tarragó Ros y Jorge Marziali lo destacamos oportunamente, pero vale la pena recordarlo aquí como parte del mismo proceso que analizamos en este capítulo.

Discusión del capítulo

A lo largo de este capítulo pudimos relevar distintos momentos y modos de vincularse con juventudes y culturas juveniles en el campo del folklore. Si en los '60 la juventud fue motorizadora del boom, en los '70 llegó a ser un problema: por su alejamiento, por su cercanía a otros géneros musicales, por presentarse como renovadores o por repetir fórmulas conocidas. En ese marco se desplegó una disputa con el rock local, observada como la principal cultura juvenil. Hasta comienzos de los '80, a pesar de que eran visibles distintos acercamientos, primó en el folklore una valoración negativa del pop-rock.

A partir de 1982 observamos una inversión de la carga valorativa: los argumentos a favor de establecer vínculos con el pop-rock pasaron a ser más relevantes. Identificamos dos causas claves: las opciones que tomó Mercedes Sosa en su regreso del exilio, que analizamos en el capítulo 1, y el crecimiento exponencial del rock local - con la prohibición de música en inglés durante la guerra de Malvinas como un factor relevante-. Ambos procesos, estrechamente relacionados²⁸⁸, posicionaron al campo del rock local en un lugar de mayor valoración para la sociedad en general y para el campo del folklore en particular. Destacar esas dos causas como claves, lejos de considerarlas únicas y aisladas, nos permite observar una serie de opciones de distintos agentes del campo como co-productoras de ese cambio de valoración.

En ese proceso, entre el final de la dictadura y el comienzo de la democracia, fue clave que una amplia variedad de artistas establecidos ("consagrados") y emergentes del folklore tomaron opciones para acercarse al pop-rock, y de ese modo se posicionaron como renovadores. A su vez, que artistas "consagrados" tomen esas opciones habilitó y legitimó a esos artistas emergentes. Y como un efecto circular estos últimos funcionaron como confirmación: fueron la prueba del acercamiento de sectores jóvenes al folklore.

El caso de Antonio Tarragó Ros nos permitió observar aspectos particulares de su trayectoria y su articulación con los procesos más amplios del campo: su inscripción en el chamamé y la intención de diferenciarse a la vez que adquirir parte de la legitimación de su padre; la participación del grupo de la Canción Nueva Correntina como un espacio

288 Tal como lo adelantamos en el capítulo 1, hubo una legitimación e impulso de ida y vuelta: Mercedes Sosa volvió a posicionarse como una artista central para las músicas populares locales en parte gracias a su acercamiento al rock local, y este último ganó validación con el apoyo de esta artista proveniente de uno de los géneros musicales "nacionales".

propicio para esa diferenciación; ya en dictadura, su posicionamiento antes como joven que como renovador; su acercamiento a Gieco y su participación en el regreso de Mercedes Sosa como eventos determinantes. A partir de eso, observamos en sus discos de 1982 a 1987 diversas opciones para posicionarse como artista joven en el campo del folklore. Tanto en sus relaciones y colaboraciones como en decisiones visuales y sonoro-musicales se presentó como chamamecero joven. Usó desde ropa asociada a sectores jóvenes hasta sintetizadores, bajo, batería, saxo, guitarras acústica y eléctrica, etc. A lo largo del período hay marcas de este tipo pero en sus discos de 1986 y 1987 la instrumentación y la sonoridad general es mucho más contrastante y ligada al mundo del pop-rock (aunque no necesariamente el “nacional”). En ese momento habló de sumarle “porvenir” al folklore: establecer vínculos con el pop-rock podía darle continuidad.

Jacinto Piedra nos permitió observar aspectos en común con Ros y otras particularidades. Su trayectoria es bien distinta: en el conurbano bonaerense se vinculó tanto a sus coprovincianos santiagueños y el folklore como a rockeros con quienes incluso formó una banda. Esto aparece también en los relatos sobre sus viajes a Bolivia, en los que observamos marcas de tres tipos de viaje: el de Yupanqui en el folklore, el de Guevara en el campo político latinoamericano y el hippie, que como vimos era en esos años promocionado en revistas como *Expreso Imaginario*. Con ese bagaje llegó a grabar su disco solista, en donde observamos opciones para vincularse al pop-rock en aspectos sonoro-musicales, performáticos, visuales y literarios, además de relación con agentes claves como Gieco -que vuelve a aparecer en este caso-. El posicionamiento que Jacinto construyó con este disco en el campo del folklore es el de un artista joven y renovador. Para eso articuló referencias al mundo andino y a Santiago del Estero, a la naturaleza como salvación frente a los dramas de la ciudad y del “hombre” –necesariamente adulto–, una instrumentación amplia con elementos del pop-rock y del folklore (santiagueño y andino), improvisaciones, formas musicales novedosas y también chacareras que respetan las formas danzables, repertorio nuevo, colaboraciones con Cuti Carabajal y Horacio Guarany a la vez que con Gieco, Peteco y un compañero de su antigua banda de rock.

Los casos de Mercedes Sosa, César Isella o Chango Farías Gómez en sus distintos proyectos, entre otros, tanto como los de Ros y Piedra, o MPA y Liliana Herrero, dan cuenta de una amplia gama de artistas en el campo del folklore que ligaron renovación,

juventudes y pop-rock en estos años. A esa lista se suman los casos abordados en otros capítulos: Chany Suárez y Julio Lacarra trabajaron con sonoridades cercanas al pop-rock y al jazz-rock, además de hablar sobre juventudes, Suna Rocha, Teresa Parodi y Jorge Marziali incorporaron efectos e instrumentos en alguna de sus producciones, al igual que Raúl Carnota que también citó explícitamente a Los Beatles en *Pecado de juventud*. En las secciones dedicadas a cada artista detallamos las opciones que tomaron, pero es relevante aquí destacar que en todos los casos -con mayor o menor intensidad- produjeron acercamientos al pop-rock.

En todos los casos las opciones para vincularse al pop-rock se tomaron en conjunto con otras que afirmaban su pertenencia al folklore. Ros llegó a conformar una banda con batería, bajo y guitarra eléctrica pero las rítmicas, el acordeón y las temáticas de las letras lo anclaban al litoral. Jacinto Piedra trabajó temáticas que pueden asociarse al hippismo y al rock de los '70, pero a la vez abordó chacareras bailables y con fuertes referencias santiagueñas.

Fueron pocos los casos de artistas del folklore que retomaron la vía abierta por Mercedes Sosa al grabar canciones de rockeros locales. Entre nuestros casos, sólo Antonio Tarragó Ros grabó y compuso con Gieco, pero se trató de músicas litoraleñas: *Cachito campeón de Corrientes*, *Contento con mis hijos*, *Carito*. En la misma línea MPA grabó *Don Sixto Palavecino*, un aire de chacarera. Esto puede deberse a diversas razones pero es posible demarcar una como relevante: aún en un contexto de valoración positiva del rock local en el campo del folklore, resultaba más costoso grabar canciones de rockeros que adoptar sus sonoridades. A su vez, Gieco resultaba menos cuestionable que otras figuras como Charly García o Luis Alberto Spinetta, por ejemplo. Para artistas emergentes probablemente tenía más costos que beneficios.

Un ejemplo complementario es el de Liliana Herrero que, sobre el final de nuestro recorte temporal, presentó en el plano sonoro la distancia más notable con el folklore del paradigma clásico entre los casos relevados, a pesar de que abordó un repertorio reconocido asociado al noroeste. Se trata de opciones inéditas, con muchos riesgos para una artista emergente. Quizás el hecho de que Mercedes haya grabado un tiempo atrás a Fito Páez -que ofició de productor del disco de Herrero- fue un punto de apoyo. Sosa, por su posición, estaba en condiciones de modificar los límites de lo aceptable en el campo.

A lo largo del capítulo relevamos distintas opciones que tomaron artistas emergentes del folklore para vincularse con el pop-rock. Dimos cuenta de colaboraciones artísticas en la composición, la interpretación de voces o instrumentos, pero también en la producción artística, los arreglos, la producción ejecutiva o la grabación. También observamos relaciones con agentes claves como artistas, periodistas y medios de comunicación, así como con valores y prácticas que estos promocionaban. En esos casos se construyeron vínculos con el campo del “rock nacional”. Otras opciones no sólo implicaban a ese campo local sino que se podían asociar a su vez a músicas de circulación transnacional -como el pop-rock de países centrales, por ejemplo-. En ese sentido pueden considerarse desde el uso de instrumentos como sintetizadores, batería, bajo y guitarra eléctricas, hasta la vestimenta urbana asociada a lo juvenil, algunos recursos armónicos, melódicos y rítmicos, efectos de reverberación, delay, flanger, distorsión, técnicas de grabación en diferido, sobregrabaciones y ediciones.

Capítulo 4:

**“Libertad yo te libero, haces
que mi canto vibre”**

“Libertad yo te libero, haces que mi canto vibre”

En este capítulo el objetivo es analizar el lugar que ocuparon en el posicionamiento renovador de artistas emergentes las continuidades y discontinuidades de la canción militante en el folklore. Para eso comenzamos por reponer la estructuración del campo del folklore al respecto en los años previos. A partir de esto nos preguntamos: ¿cómo se reconfiguró la *canción militante* luego de la dictadura? ¿qué continuidades y discontinuidades pueden observarse? ¿qué opciones tomaron nuestros casos en relación a lo político y la política? ¿qué relación tienen esas opciones con la canción militante previa?

Seleccionamos para analizar en profundidad los casos de Raúl Carnota, Julio Lacarra y Jorge Marziali. Se trata de tres artistas que abordaron explícitamente temas de la coyuntura política en sus discos, por lo cual, detenernos en ellos nos permite contrastar las preguntas por el lugar que ocupó la canción militante en su posicionamiento renovador. A su vez, en los casos que ya analizamos dimos cuenta de algunas opciones que pueden considerarse continuidades y también otras sin antecedentes en la canción militante del folklore. Retomaremos esos datos para contrastarlos con los análisis de los tres casos de este capítulo.

La revisión bibliográfica y el trabajo de los capítulos anteriores nos permite partir de la idea de que las opciones *militantes* fueron muy relevantes para posicionarse como renovadores en el folklore de estos años. La vuelta de artistas del exilio y el clima antidictatorial luego de la derrota en la guerra de Malvinas fueron factores determinantes para eso.

La frase “Libertad yo te libero, haces que mi canto vibre”, de una canción de Jorge Marziali²⁸⁹, con la que elegimos titular el capítulo nos permite dar cuenta de la centralidad de las discusiones sobre la libertad en el folklore de esta etapa²⁹⁰. La hipótesis que procuraremos contrastar es que no se trata de una simple continuidad de

²⁸⁹ *Coplas de la libertad* (1984), compuesta sobre una selección de versos de Daniel Giribaldi.

las discusiones previas, más ligadas a una liberación de la “dependencia” -por vía de la justicia social, el desarrollo nacional o la revolución socialista-, sino que se trata de una libertad que tiene en el centro la idea de pluralidad: por oposición al autoritarismo previo, las libertades individuales estuvieron ligadas a las libertades de distintos sectores sociales y eso se plasmó en la representación de gran diversidad de sujetos, objetos y prácticas culturales.

Canción militante, dictadura y democracia

Carlos Molinero (2011) recortó como *canción militante* a un conjunto amplio de canciones dentro del campo del folklore. Sin dejar de reconocer la politicidad de las canciones en general, Molinero hizo un recorte de las que asumen una posición política y pretenden ser parte de un movimiento social -no necesariamente partidario, ni de izquierda-. Con este concepto evitó limitarse a una sola de las categorías nativas utilizadas para estas canciones -protesta, social, de izquierda, revolucionaria, comprometida, testimonial, política, de denuncia, contestataria-, y lo aplicó para las décadas de 1960 y 1970, algo que resulta coincidente con trabajos realizados sobre la militancia política en otras artes y otros campos propias de esa época (Gilman, 2003; Giunta, 2004; Longoni & Mestman, 2008; Verzero, 2013; Vidal, 2021).

En su libro Molinero propuso una *genealogía* de la canción militante dentro del folklore. En ella se coloca la obra de Atahualpa Yupanqui como iniciadora y decididamente militante. Su figura -según Molinero- funcionó como “impulso” y como “ancla” de la canción militante en el folklore de los ‘60 y ‘70. Luego se destaca la figura de Horacio Guarany, quien hizo un camino inverso a Yupanqui: en esos años hizo más explícitas sus posturas partidarias. A su vez, combinó ese tipo de posicionamientos con canciones de amor o paisajistas, y como intérprete se presentaba como orador, declamador y líder popular, haciendo uso del grito²⁹¹, con su traje de gaucho, de modo que llegó a ser referente de una performance “festivalera”, en contraposición a la performance yupan-

290 Algo que también ha sido relevado en las letras del “rock nacional”: según Secul Giusti (2016a) en estos años se postularon libertades individuales a partir de “una voluntad de huir, tanto de las moralidades modernas como del adiestramiento y la disciplina” (p. 83).

291 Según Molinero se presentaba como “macho plantado” (p. 184).

quiana caracterizada por el silencio reflexivo. Y ya a comienzos de los '60 se coloca como relevante al Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), que -tal como lo dijimos en el capítulo 1- presentó en su manifiesto una genealogía propia con Yupanqui como figura central. Desde nuestra perspectiva, es la importancia que adquirió el MNC en los '60 y '70 la que termina tornando su genealogía militante en la más relevante en el campo del folklore de esos años.

Según Molinero todas estas experiencias son antecedente y productoras de lo que él denomina la *década militante* (p. 207-267). Esta década la divide en una primera mitad, 1966-70 (con una bisagra en el Cordobazo), en donde se multiplicaron la cantidad de artistas y canciones militantes, con una preocupación por instalar las temáticas de lo que llama *decálogo militante*. Luego, una segunda mitad, 1970-75, en la cual las temáticas ya estaban instaladas y la preocupación fue por las estrategias específicas de cambio social. Molinero se detiene en diversos/as artistas -algunos/as de los/as cuales siguieron actuando en la pos-dictadura-: de orientaciones de izquierda o marxistas, peronistas (en sus distintas vertientes), nacionalistas (más ligados al paradigma clásico, más o menos reactivos frente a otras propuestas), ligados al desarrollismo, etc. De su planteo nos resulta especialmente importante la identificación de esos años, previos a la dictadura iniciada en 1976, como los de mayor presencia y desarrollo de canciones militantes en el campo del folklore. Como afirmamos en el capítulo 1 en esa etapa llegaron a estar ligadas la renovación y el compromiso político (Díaz, 2009).

Molinero llama *decálogo militante* a una serie de temáticas recurrentes sobre las cuales se debatía en la canción militante. El decálogo incluye: 1. El indigenismo; 2. El (latino)americanismo; 3. Esperanza en futuro cierto; 4. Reinterpretación histórica (en particular la de los caudillos del siglo XIX); 5. "Pacifismo combatiente" (lucha contra guerras consideradas no propias); 6. Denuncia o reinterpretación social; 7. Liderazgos y protagonismo social; 8. La inmortalidad del militante (o "religiosidad no religiosa"); 9. El protagonismo de la canción (en la lucha); 10. Propuesta de acción política explícita. Estos diez puntos con los que Molinero ordenó las temáticas de las canciones militantes de esos años nos van a resultar útiles para comparar con las canciones de los '80.

Tal como lo describimos, desde la irrupción de la triple A y durante la dictadura el despliegue de persecución y censura produjo un silenciamiento de los sectores militantes de izquierda y peronistas, y desarticuló las disputas propias del campo del folklore. A partir de 1982 y más aún luego de la apertura democrática, muchas de estas canciones y

sus agentes productores volvieron a ocupar lugares destacados en el folklore. Según Claudio Díaz (2009) la democracia fue de la mano de una “repolitización” de los discursos: “Una sociedad que había sido despolitizada y ‘privatizada’ a la fuerza empezaba a manifestarse públicamente en un proceso de repolitización [que se] articuló alrededor de ejes distintos de los que habían sido dominantes a principios de los 70” (p. 254). Para Díaz aquellos ejes, que podemos pensar según la propuesta de Molinero y su Decálogo Militante, no solo fueron desplazados en su centralidad sino que en algunos casos pasaron a ser cuestionados:

Ya no se trataba de la ‘Revolución’ o de la ‘Liberación’, sino más bien de la recuperación de las instituciones y de la democratización de la sociedad. Más aún, si bien la lucha por los Derechos Humanos era un elemento de cohesión, la reflexión sobre el autoritarismo también tocaba a las organizaciones armadas de los 70 y a la idea misma de la lucha armada que en años anteriores había tenido legitimidad en algunos sectores. De tal manera se fue imponiendo la idea de ‘democracia’ como valor central, y como antivalores todos los elementos antidemocráticos, que se entendían como retardatarios o ligados al pasado (p. 262).

En estas últimas citas Díaz da cuenta de una serie de ejes temáticos -democracia, instituciones republicanas, autoritarismo, lucha armada, derechos humanos-, algo que podremos contrastar en los casos que seleccionamos. Pero, en coincidencia con otros estudios como los contenidos en el libro de Lucema y Laboureau (2016) que ya citamos, Díaz también da cuenta de una serie de manifestaciones artísticas que fueron parte de una creciente oposición al régimen castrense haciendo uso de otras opciones:

El teatro independiente, los recitales de rock, los artistas vinculados a la tradición de la Nueva Canción y los artistas folklóricos excluidos de los grandes festivales, de la radio, la TV y el cine. Así, en las distintas ciudades empezó a activarse un circuito de pequeños locales, festivales, peñas, cineclubes universitarios, etc. en los que se expresaban estas manifestaciones culturales y convivían los artistas de diferentes géneros y sus públicos. Las condiciones para este tipo de práctica, siempre difíciles, se fueron haciendo más favorables a medida que la dictadura empezaba a debilitarse y se hacían más evidentes los signos de resistencia política (p. 254).

En ese recorte -más allá de que no es el foco de Díaz- aparece la convivencia de diversidad de artes, artistas, públicos, espacios, etc. Esa también es una diferencia relevante con la canción militante previa. Según el filósofo francés Jacques Rancière (2010), la estética, las artes, intervienen en el campo de lo político por sus formas de experiencia, diferentes de otras formas de experiencia de lo sensible. Eso en sí mismo produce disensos con el orden dominante en sociedades tardo capitalistas. En segundo término, se construyen “en el interior de este marco, las estrategias de los artistas” (2010, p. 66). Gracias a esto, las artes pueden construir ficciones que socaven la naturalización de la ficción dominante. Pensadas de este modo, también intervienen en lo político aquellas convivencias de sujetos y objetos diversos en las prácticas artísticas relevadas por Díaz entre el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia -algo que observamos del mismo modo en los casos analizados en capítulos anteriores-. Esta perspectiva nos lleva a reconsiderar diversas formas de intervención política desde la música para contrastarlas con las relevadas por Molinero en la canción militante. De este modo es posible resaltar continuidades, discontinuidades y particularidades de esta etapa.

El decálogo formulado por Molinero (2011) se enfoca en mayor medida en las estrategias de los artistas y en el “conflicto de las ideas o de los sentimientos” más que en el “conflicto de diversos regímenes de sensorialidad” (Rancière, 2010) en términos más amplios. Aunque en ese marco aparecen relevados disensos de otro tipo. Los que tienen que ver: con hacer visibles o audibles sujetos y objetos no prescriptos en el orden dominante del momento -por ejemplo, el indigenismo de Yupanqui en los ‘30 y ‘40-; con discutir la ficción dominante a través de reinterpretaciones históricas y sociales, o con la construcción de formas de “esperanza en un futuro cierto”.

La ficción dominante durante los años de dictadura fue la instalada por el gobierno de facto: tal como lo describimos no sólo ciertos objetos y sujetos dejaron de ser visibles y audibles, sino que la ficción construida por el régimen castrense se presentó como lo real en sí. Un ejemplo contundente de esto lo podemos encontrar en el estudio de Marina Franco (2018) que muestra cómo las desapariciones de personas eran relatadas en medios de comunicación y, sin embargo, no se las interpretaba como represión ilegal o violaciones a los derechos humanos, sino como acciones válidas e incluso fuente de legitimidad de la junta militar. Por supuesto, también existieron disensos.

Cuando Díaz afirma que se desarticulaban por la fuerza las disputas que estructuraban el campo del folklore, en un marco de despolitización y privatización de la vida,

está dando cuenta de los sujetos y objetos que dejaron de ser visibles y audibles. Continuando, desde esta perspectiva, a la “repolitización de los discursos” que describe Díaz hacia el final de la dictadura es posible pensarla aún más amplia: la multiplicación de espacios y expresiones artísticas fue en sí mismo un disenso respecto del orden dominante establecido durante la dictadura y por lo tanto una intervención en lo político desde las artes.

Vale la pena releer la vuelta de Mercedes Sosa que abordamos en el capítulo 1 a partir de estas ideas. Observamos que Sosa trabajó sobre la convivencia de sensibilidades diversas. Esto implica que para el momento de su regreso advirtió -más o menos conscientemente- algunos límites en las narrativas militantes que antes articulaban sus propias producciones artísticas. Así, presentó en un mismo escenario y en un mismo dispositivo de enunciación -el disco doble de 1982- cuerpos, imágenes, sonidos, objetos que antes no convivían o estaban invisibilizados. Consideramos que, por ejemplo, al disponer juntos a Yupanqui, Ramírez y Leguizamón con Gieco, García y Piero, o al colocar el bandoneón de Mederos y el acordeón de Barboza junto a las letras de Rodríguez, Walsh y Parra, se estaban produciendo disensos respecto del orden represivo instaurado durante el *Proceso de Reorganización Nacional* y por lo tanto intervenciones en lo político. A su vez, estas propuestas cuentan con estrategias de visibilización de ideas, historias, actores, conflictos sociales que también producen disensos con el orden establecido durante los años de dictadura. Hay una construcción de una ficción alternativa a la del orden dominante. Esto incluye desde el animanazo hasta los carnavales nortños, desde el “hay que sacarlo todo afuera, como la primavera” de Piero hasta el “igual que sobreviviente que vuelve de la guerra” de Walsh, desde el pombero de *María va a la eléctrica compañía* de García, desde la “alegre zamba” de Carmona a las gestiones de Grinbank. Los disensos que observamos en el regreso de Mercedes Sosa no fueron solo en la dirección propia de la canción militante en el folklore de los sesenta y setenta sino que se diversifican las estrategias de enunciación.

La construcción de formas de “esperanza en un futuro cierto”, que fue central en el decálogo militante de los ‘60 y ‘70, en esta nueva etapa se articuló en ejes muy distintos. Si bien la ruptura del bloque comunista se hizo patente recién a fines de los ochenta, en Argentina, tras la dictadura, no quedaban en pie proyectos revolucionarios -que a su vez fueron fuertemente cuestionados incluso desde sectores de izquierda (Basombrío, 2014; Elizalde, 2009; Ollier, 2009; Ponza, 2013)-. Según Ezequiel Adamovsky (2020),

los grandes proyectos previos que iban desde la justicia social al desarrollo nacional o el socialismo se cambiaron por expectativas más modestas: una sociedad en democracia con instituciones y cultura republicanas. El relato de Alfonsín fue el que logró aglutinar con mayor éxito esas expectativas: por un lado, anudando la tradición cívica de la UCR y motivos clásicos del republicanismo liberal con la idea de que ciertos “derechos humanos” debían anteponerse a cualquier disputa; por otro lado, intentando “dotar a la misma palabra democracia de cierto contenido social y progresista” (2020, p. 261) a través del eslogan “Con la democracia se come, se cura y se educa”; y finalmente, adjudicando la responsabilidad por el horror previo a las cúpulas militares y de las organizaciones guerrilleras, “de modo de dejar al conjunto de la sociedad libre de culpa y cargo y lista para abrazar la causa democrática” (2020, p. 262).

La etapa que estudiamos estuvo marcada por posicionamientos renovadores también en el campo de la política. Alfonsín lideraba desde 1972 el Movimiento Renovación y Cambio como línea interna del radicalismo, pero luego de la derrota de 1983 fue clave la Renovación Peronista -liderada por Antonio Cafiero y Carlos Menem, entre otros-. El énfasis puesto por Alfonsín en la democracia como opuesta a la dictadura, al autoritarismo y a la violencia, y a su vez en que el pluralismo y la deliberación no corporativa eran la garantía de esa oposición, condicionó a todo el ecosistema de partidos luego de su victoria electoral en 1983. Según Adrián Velázquez Ramírez (2019) se constituyó un consenso pluralista en estos años. Si bien la asociación entre democracia y pluralismo fue promovida por el alfonsinismo²⁹², los partidos opositores -en particular la Renovación Peronista- hicieron pie en esa idea en sus discusiones públicas, incluso para enfrentar la hegemonía radical.

Julietta Lenarduzzi (2012, 2013) afirma en su investigación que la renovación política en los ‘80 estuvo asociada a la democracia como oposición a lo autoritario. En ese sentido aparecía ligada la verticalidad a la “vieja política”, así como la horizontalidad y la participación a lo nuevo. También en el campo de la política se asoció juventud con renovación como un modo de construir trascendencia y perspectiva de futuro. Al contrario de la mirada de las artes como “reflejo de la sociedad” (Williams, 2000), en este caso es posible rastrear con claridad este tipo de valores en prácticas artísticas previas: las

292 En los discursos del propio Alfonsín y decisiones de gobierno como la eliminación de mecanismos de censura heredados de la dictadura o la promoción del Plan Nacional de Cultura (1984-1989) y el Programa Nacional de Democratización de la Cultura (Cardini, 2014; Milman, 2017; Wortman, 2001, 2002).

relevadas por Lucema y Laboreau (2016), que también observamos en el caso de Jacinto Piedra, las que analizamos en el regreso de Mercedes Sosa. La horizontalidad, la participación, la oposición a lo “viejo”, la valoración de lo “joven”, emergieron en sectores marginales del campo cultural porteño en los años previos y se multiplicaron en el inicio de la democracia (Verzero, 2016). Por lo tanto, fueron co-productoras del consenso pluralista del que habla Velázquez Ramírez (2019).

Un ejemplo de nuestro campo nos permite hilar algunas de estas ideas. Mercedes Sosa volvió a cantar *Cuando tenga la tierra* en varios conciertos en 1982, tras más de tres años de exilio y habiendo sido esa la última canción de su último recital en Argentina –en el cual fueron presas ella y unas 300 personas del público–. Allí hay una construcción de la memoria de esa canción y en ella del genocidio y la represión de la dictadura –todavía en el gobierno en ese momento– que atacó con especial crudeza a quienes defendían un ideario marxista o de la izquierda peronista, pero que también atacó a quienes pudieran ejercer memoria de aquellos sujetos. A la vez, es importante destacar que pensada como canción militante, *Cuando tenga la tierra* cantada por Mercedes Sosa en 1973 estaba ligada a proyectos colectivos de cambio social en plena vigencia. Cantada en 1982 al regreso del exilio, pero más aún luego del triunfo de Alfonsín en 1983, esta canción puede pensarse como parte de la “libertad de expresión” y la “pluralidad de voces” del régimen democrático, más que como parte de un proyecto revolucionario vigente²⁹³. En línea con ese ejemplo pueden pensarse otros casos en los que se volvió a cantar y grabar repertorio militante.

En los casos ya abordados en capítulos anteriores relevamos opciones que tomaron estos/as artistas para posicionarse en el campo del folklore que podemos retomar. Tanto en Chany Suárez como en Teresa Parodi, Suna Rocha, Antonio Tarragó Ros y Jacinto Piedra relevamos el tratamiento explícito de temas de la agenda política nacional, en particular las desapariciones de personas. A su vez relevamos temas “fuera de agenda”: desde las relaciones de género hasta reivindicaciones de pueblos indígenas y afrodescendientes. En el caso de Jacinto relevamos opciones que caracterizamos como micro-políticas (Lucema y Laboreau, 2016), algo que puede aplicar a opciones tomadas por otros casos. Se trata de opciones que les permitieron posicionarse en el campo del folklore a la vez que hacer visibles y audibles sujetos y objetos, de modo que produjeron

293 En términos de Verón (1993, 2004), se trata del mismo enunciado pero de otra enunciación, que se da a su vez en otras condiciones de producción.

disensos respecto del orden represivo de la dictadura y, en algunos casos, también respecto del nuevo orden democrático. También relevamos críticas sociales genéricas sin anclaje en procesos políticos específicos (la *Chaya del corcelito* que cantó Rocha, por ejemplo). En otro plano, relevamos en varios casos que circularon por espacios no asociados al folklore o incluso asociados al rock local, como La Peluquería de San Telmo, El Ciudadano, La Trastienda, El Goce Pagano, entre otros.

El repertorio que abordaron estos/as artistas emergentes fue en su mayoría nuevo o poco conocido, y cuando retomaron canciones previas no fueron las ligadas a la canción militante. En ese sentido no se plegaron a artistas establecidos/as como Sosa, Isella, Guarany, el Cuarteto Zupay o Los Trovadores. Por lo cual, las posibles continuidades no se pueden encontrar allí. En contraste, sí retomaron repertorio de artistas ligados al grupo La Carpa -principalmente, la dupla Leguizamón/Castilla-. Esto puede vincularse a otra observación: si bien en todos estos casos “asumen una posición política”, la dimensión de “movimiento social” no es tan clara como en los años previos para los que Molinero pensó su definición de canción militante. Con el análisis de los tres casos que abordamos en los siguientes apartados esperamos dar cuenta de la reconfiguración de esa dimensión de proyecto colectivo, y del vínculo con ella de las continuidades y discontinuidades de la canción militante.

Raúl Carnota

Trayectoria

Raúl Carnota nació en 1947 en la ciudad de Buenos Aires, se crió en Mar del Plata y comenzó su trayectoria profesional durante los '70 como músico de Adolfo Ábalos, Los Huanca Hua, Susana Rinaldi, Enrique Llopis, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Silvia Iriondo y el Cuarteto Sur (Carnota, s/f)²⁹⁴. Un panorama de folklore y tango que hace pie tanto en el tradicionalismo como en propuestas “renovadoras” y en vertientes militantes²⁹⁵.

Según relató el propio Carnota (s. f.), a los cinco años se fue a vivir con su familia a Mar del Plata producto del traslado de su padre que trabajaba en el Banco Nación. Durante el tiempo allí aprendió de manera autodidacta a tocar bombo legüero y guitarra, a la par que entró en relación con la música “criolla” -él usaba esa palabra- y el tango, que eran las músicas que escuchaba en la radio. A los 19 años fue a Buenos Aires a estudiar veterinaria, pero a fin de ese año, de visita en Mar del Plata, tuvo un accidente automovilístico grave que le impidió seguir con su carrera. En su relato afirma que en ese momento eligió la música como profesión, y a partir de allí empezó a “trabajar de cualquier cosa y poner la cabeza en la música” (Carnota, s/f: 8'02” a 8'07”). Al poco tiempo se radicó definitivamente en Buenos Aires²⁹⁶. Durante varios años trabajó como músico, tocando guitarra, bombo y/o cantando, para proyectos de otras personas (los que nombramos más arriba). Desde 1979 formó su trío con Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión). A su vez, a partir de 1981 trabajó con Suna Rocha (1958), con quien además formaba pareja en esa etapa.

La revista *Folklore* -que un principio implicó una autonomización- incluyó ya desde mediados de los '60 notas sobre tango, que fueron siendo más frecuentes en los

294 Esta lista de nombres es la que difundía Carnota en su web oficial (consultada en 2019, pero actualmente no disponible online): <http://www.raulcarnota.com.ar/>.

295 Vale destacar, para ilustrar esto, que Adolfo Ábalos era parte de Los Hermanos Ábalos, grupo central del folklore santiagueño y referente para el campo del folklore desde la década del '40, Los Huanca Huá era un grupo que renovó el folklore vocal durante los '60, liderado en su primera etapa por Enrique “Chango” Farías Gómez, Armando Tejada Gómez era uno de los fundadores y referente central del Movimiento del Nuevo Cancionero.

296 No logramos constatar exactamente el año pero al menos a partir de 1972, cuando tuvo su primera experiencia profesional junto a Adolfo Ábalos, sin dudas ya estaba en la ciudad capital.

‘70, y desde 1979 hasta su cierre en 1981 pasó a llamarse *Folklore y Tango*²⁹⁷. En ese proceso pueden relevarse los contactos entre variados referentes de ambos géneros musicales, en particular en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Ese es el panorama de relaciones en el que Carnota se cruza con los referentes antes nombrados. Por supuesto, la lista puede ampliarse a otros personajes y otros géneros como el rock o el jazz local por ejemplo. En varias entrevistas Carnota relató que no solo escuchaba sino que también asistía a conciertos de rock (Carnota, 2012).

En 1972 Carnota participó del espectáculo conjunto de Horacio Salgán, Adolfo Ábalos y Mono Villegas llamado *El Piano en Tres Dimensiones*, combinando tango, folklore y jazz. A Ábalos lo conoció en Mar del Plata y luego, ya en Buenos Aires, tocó el bombo con él (Carnota, 2012). José María Iriondo, padre de Silvia Iriondo, cantaba en los Huanca Huá desde 1976, grupo por el cuál Carnota tuvo un paso breve años antes. Enrique Llopis estaba relacionado con los poetas Rafael Alberti, Elvio Romero, Hamlet Lima Quintana y Armando Tejada Gómez (todos en vínculo con el Partido Comunista)²⁹⁸. Con los últimos dos Carnota tocó como guitarrista. A su vez, Llopis estudió armonía y composición en SADAIC con el pianista de tango Virgilio Expósito, al igual que Carlos Bergesio de Cantoral. Y fue este grupo vocal el primero que grabó *Grito santiagueño* en su disco *El canto de Cantoral* (1980). Antes, Ángela Irene grabó *Salamanqueando pa mí* en su segundo disco simple de 1977 -el lado B contenía *Zamba de los yuyos* de los Hermanos Ábalos-. Esta breve red que trazamos nos permite ubicar a Carnota como parte de la escena porteña del folklore de esos años.

Para 1982 Carnota tenía ya un trayecto como intérprete en propuestas de otros artistas en el folklore e incluso era considerado como compositor. Pero no había accedido a la grabación con proyectos propios. Según relató él mismo (Carnota, 2009) había entablado amistad con Domingo Cura, por medio de quien hizo llegar un casete con canciones propias a Mercedes Sosa²⁹⁹. Más tarde, a mediados de 1982, esta última convocó a Rocha y a Carnota a participar en su disco *Como un Pájaro Libre* (1982).

297 El cambio de nombre a *Folklore y Tango* es a partir del número 299 en noviembre de 1979.

298 Además, en 1977 Llopis participó y ganó el 1er Gran Premio en el Festival Internacional de la Canción realizado en Sochi (ex URSS), según comenta en su web personal.

299 La fecha de esa grabación no profesional y de su llegada a Mercedes Sosa no queda clara en la entrevista. Se notan algunas contradicciones en la memoria que hace Carnota en ese momento. Según Rocha, tal como lo dijimos, el vínculo comenzó cuando Mercedes les escuchó cantar en La Peluquería de San Telmo.

Grabaron allí *Grito Santiagueño*³⁰⁰, pero además Sosa incluyó *Salamanqueando pa' mi* en su LP. Ambas de Carnota. De este modo se abrió un espacio de desarrollo de sus carreras.

En una entrevista años más tarde Carnota relató:

Gracias a Mercedes Sosa yo empecé a grabar en el '83. Porque ella, ahí en el sello donde ella era artista, sello multinacional, medio como que los... no los obligó pero les dijo 'hagan grabar a este chico'. Bueno, y ahí nos... nos pusieron a Suna Rocha y a mí y dijeron 'bueno, el primer disco lo tienen que grabar juntos. Después cada uno graba el suyo'. Entonces yo era como el che pibe del sello [...] me tenía que hacer la prensa yo, viste, era todo, todo mal [...] las tenía todas en contra salvo que tenía un lugar para producir discos (Carnota, s/f: 4'48" a 5'54").

La mediación de Sosa fue entonces la puerta de acceso a la grabación, aunque con algunas limitaciones respecto de la difusión. En 1983 recibieron el premio Revelación del Festival de Cosquín y grabaron su primer disco a dúo con Rocha. Aquel álbum, *Suna Rocha/Raúl Carnota*, que ya analizamos en el capítulo 3, le permitió a Carnota dar a conocer composiciones propias, presentar innovaciones musicales en los arreglos, posicionarse como renovador y construir su legitimidad folklórica. Como dijimos allí trazaron vínculos con el tradicionalismo y con la renovación, con acento en el noroeste, desde los Hermanos Ábalos hasta el Cuchi Leguizamón y el Nuevo Cancionero. De todos modos, más allá del vínculo con Mercedes Sosa, no presentaron posicionamientos políticos explícitos respecto de los temas de coyuntura: en el disco no hay temáticas militantes.

Memoria adentro (1984) y Esencia de mi pueblo (1985)

Luego del inicio a dúo con Rocha, en los siguientes años, ya en democracia, editó dos álbumes como solista bajo el sello Polygram: *Memoria adentro* (1984)³⁰¹ y *Esencia de mi pueblo* (1985)³⁰². En estos discos la relación con la canción militante y con lo político en general es otra.

300 En el Anexo 2 presentamos un análisis en detalle de esta canción en varias versiones de esos años.

301 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uDMjppygIrM&list=PL2ej5Na6g5YupV3hpinq5B9RsZhbqGdtg>

302 Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLXvYifWQLuJ_SuzxCnE8cTcWTAI8MllgG

El título *Memoria adentro* coincide con el nombre de la primera canción. A su vez esa expresión implica un ejercicio de revisión del pasado, que puede ser personal o colectivo. En un álbum de folklore la palabra “adentro” puede resonar con “interior”. La relación con la tapa, hecha a partir de una idea del propio Carnota, aporta más significaciones posibles.

La composición de la tapa tiene al menos cuatro elementos principales. El nombre del disco y el nombre del artista -este último con la misma tipografía que en el disco compartido con Rocha-. Una foto de Carnota, abajo a la derecha, con la cabeza apuntando hacia abajo y la mirada perdida. Y toda la franja superior construida con fotos de personajes históricos argentinos desde la época de la independencia hasta su actualidad -eso incluye por ejemplo a Videla tanto como a Alfonsín, Hebe de Bonafini³⁰³ y Adolfo Pérez Esquivel-. Esto último puede vincularse a la “reinterpretación histórica” de la canción militante (Molinero, 2011), aunque en este caso son sólo figuras -sin comentarlas- que toman significaciones nuevas en relación al conjunto de figuras: próceres y personalidades de la cultura del siglo XIX y comienzos del XX se entremezclan con políticos, militares y líderes de movimientos sociales de los últimos años. La memoria en la que propone adentrarse el disco es del largo plazo del país, pero es especialmente relevante que eso incluye la historia reciente. El tratamiento del pasado dictatorial -pero también de los años inmediatamente previos- fue un tema en disputa en ese momento: estaban en tensión desde el intento -muy deslegitimado- de “autoamnistía” de los militares hasta distintas vías de juzgamiento de los crímenes y variados planteos de “reconciliación” (Feld y Franco, 2015; Franco, 2018).

La idea de la tapa, a su vez, recuerda el collage de *Sgt. Pepper* (1967) de Los Beatles. Toda la composición de la tapa está hecha en blanco y negro, salvo la foto de Carnota. La camisa de jean azul que viste este lo asocia a lo urbano y moderno, a diferencia de los típicos trajes de gaucho, ponchos o camisas lisas.

303 De las 39 figuras solo dos son mujeres: Bonafini y Eva Duarte de Perón.



Tapa del disco *Memoria adentro* (1984) de Raúl Carnota (Polygram).



Contratapa del disco *Memoria adentro* (1984) de Raúl Carnota (Polygram).

La contratapa está compuesta en su totalidad en blanco y negro. A la izquierda una franja negra con letras en blanco incluye todos los datos técnicos del disco. El resto del

espacio lo ocupa una foto de Carnota durante una sesión de grabación, en donde se lo ve sentado tocando la guitarra y cantando, en medio de cables, micrófonos y otros elementos del estudio. Llama la atención un atril con un cancionero que se titula “Diez canciones de Raúl Carnota”, de donde parece leer las letras. Abajo a la derecha, en un recuadro sobre la foto, un soneto firmado por Carnota en marzo de 1984. Se trata de un poema con un lenguaje que entremezcla usos “cultos” y usos criollistas. Destacamos palabras que en ese momento y dichas desde el folklore tienen resonancias: como tierra y guitarra -dos elementos asociados a lo folklórico-, guerra, lucha y sierra -elementos asociados a las organizaciones armadas de izquierda y también a su persecución estatal y paraestatal-, angustia filial y memoria adentro -en un momento de exilios, búsqueda de desaparecidos y discusión pública del pasado reciente-.

La grabación incluye todos instrumentos acústicos. Sólo en *Creciente de nueve lunas* se usa un fade-in y fade-out de consola en comienzo y final respectivamente. La producción contó, en comparación con el disco a dúo con Rocha, con más invitados (Oscar Alem, Raúl Barboza, Rolando Goldman), colaboraciones (Perla Aguirre), instrumentos (Guitarra, percusión, piano, armónica, acordeón, contrabajo, quena, sikus) y arregladores (Carnota, Spinassi, Peteco Carabajal y Ramón Navarro hijo).

El repertorio aborda músicas de distintas regiones. Si bien el noroeste y en especial Santiago del Estero siguen ocupando un lugar relevante -tres zambas, dos gatos, dos chacareras, una cueca, un huayno-, a diferencia del álbum compartido con Rocha aquí incorporó un chamamé -de un renovador como Chacho Muller³⁰⁴, más una milonga -en décimas- y una huella de su autoría, dos géneros asociados a la región pampeana. De las doce canciones, cinco son propias, una anónima y seis de autores reconocidos como Virgilio Carmona, los Hermanos Simón, Los Hermanos Ábalos, la dupla Leguizamón-Castilla, el ya nombrado Muller, más una de Peteco Carabajal, un autor emergente que ya se perfilaba como renovador.

Otro vínculo destacable es el establecido con Perla Aguirre, autora de la letra de *Les ofrezco mi canto* (que abre el lado B). Ella estaba relacionada a la música cuyana, la santiagueña y al chamamé. Su padre Arsenio Aguirre, su madre Blanca Chazarreta así como su ex esposo, Antonio Tarragó Ros, también se dedicaban profesionalmente a la música. La letra de esa canción tiene ideas comunes con el soneto de la contratapa. La

304 Una opción que también tomó Rocha en su primer álbum solista, en donde grabó una canción de Antonio Tarragó Ros.

unidad entre tierra, raza y música. En el soneto lo colectivo se sintetiza en la raza. En la canción en lugar de la raza se menciona el “ayer indígena”³⁰⁵ hilado con los amigos cantores y bailarines. En el soneto se invoca a la tierra y la raza en un contexto de lucha, de guerra. En *Les ofrezco mi canto* no hay adversarios contra quienes luchar sino amigos, solo puede leerse entre líneas una lucha cuando afirma “Cruzan los días con un mismo sueño / De justicia, de pájaro y manzanas”.

En la letra de *Como flor del campo* habla la zamba en primera persona sobre sí misma y sobre los criollos que la cantan. Coincide con la canción anterior al reivindicar la gente “sencilla”. La chacarera doble trunca *Del viejo*, arreglada por Peteco Carabajal, está compuesta a partir de refranes, apelando a la comicidad y a la sabiduría popular. La huella *Cadencia y trigo*, con arreglo de guitarra solista y voz, habla de un amor, del cuerpo de esa persona amada, de su recuerdo y del canto que inspira.

La milonga *Memoria adentro*, que abre el disco y le da nombre, tiene seis estrofas en décimas, cantadas con la misma melodía y acompañadas con una guitarra arreglada con muchas variaciones. Eso da lugar a un lucimiento como intérprete, con una demostración de conocimiento del género y a su vez de una capacidad de incluir usos armónicos inusuales. En las tres primeras estrofas habla desde la experiencia individual de andar “caminos largos”, en una tónica similar a la del *Payador perseguido* de Yupanqui o de *Herencia pa un hijo gaucho* de Larralde. Un relato personal que es presentado como ejemplo de conducta, diferenciando lo aceptable y lo no aceptable. En las tres estrofas siguientes, sin abandonar esa tónica, el relato aborda temas colectivos y de actualidad. El tramo más explícito aparece en la quinta estrofa: “Con eso del porvenir / muchos se vuelven mezquinos / y algunos hasta asesinos / por conseguir a la fuerza / que un pueblo entero no ejerza / su voluntad y su destino”. Dicho esto en 1984 y en un disco con la tapa que describimos puede leerse como contraria al régimen militar que acababa de finalizar. Aunque sería posible leerla como contraria a los militares tanto como a las organizaciones armadas de izquierda o peronistas, y más ampliamente a cualquier tipo de violencia que lleve a la muerte a un adversario. Lo que permite dar con la primera lectura es el conjunto de elementos del disco y algunas sutilezas: el ejercicio de la “voluntad” de un pueblo estaba en 1984 directamente ligada al sufragio, y eran los dictadores militares quienes habían obstruido ese derecho en los años previos. El

305 El primer estribillo dice “Aquellos que me siguen en los siglos / desde mi ayer indígena hasta casa”.

En esa expresión hay un doble juego, de reconocimiento del mundo indígena y a la vez de su confinamiento al pasado.

lenguaje utilizado tiene puntos en común y diferencias con el de la canción militante previa. Se entronca en la tradición amplia de cantar opinando del folklore. La dimensión de “movimiento” de la que habla Molinero (2011) no es tan evidente, pero puede reconstruirse por contexto: defender la voluntad de un pueblo -en oposición a la violencia- en ese momento implicaba un compromiso con la democracia recién iniciada.

El título de *Esencia de mi pueblo* (1985) es -también- el nombre de la canción que abre el disco. La idea de “esencia” en el folklore está muy ligada a los discursos nacionalistas con los que se conformó el paradigma clásico. Al titular el disco de esta manera Carnota se presenta como parte y conocedor de ese pueblo y su esencia. La palabra “pueblo” tiene usos muy diversos a lo largo de la historia, en el pasado reciente y en el folklore en particular. El título, a priori, puede dar la pauta de que se trata de un disco conservador, ligado al paradigma clásico, aunque puesto en relación con los demás elementos del álbum eso puede variar. En contraste con los 60’ y ‘70, es más cercano a títulos como *Mire que es lindo mi país paisano* o *Herencia pa un hijo gaucho*, que a títulos de álbumes militantes como *Hasta la victoria*, *Traigo un pueblo en mi voz*, *Hombre en el tiempo*.

La composición de la tapa tiene tres elementos centrales sobre un fondo negro. El nombre del artista arriba, el nombre del disco abajo, ambos en letras blancas, y una ilustración en el centro. Esta última es una pintura de técnica mixta, titulada *El grito*, del artista plástico argentino Roberto Páez. La pintura tiene dos figuras principales: adelante, una foto en blanco y negro de unas manos morenas y arrugadas, que está recortada al medio de modo tal que queda una mano a cada lado y un espacio entre ellas. En ese espacio, por detrás, un dibujo -de tipo expresionista, con colores opacos y ubicados de modo infrecuente- de una cara un tanto monstruosa con la boca abierta como gritando. La relación del título con la ilustración no es del todo obvia, pero al menos es posible identificar cierta tensión en la imagen que da la pauta de que esa “esencia de mi pueblo” está afectada por algún tipo de conflicto. Las manos morenas, sólo las manos, sin cara, fotografiadas en blanco y negro, puestas en la tapa de un disco de folklore titulado “Esencia de mi pueblo”, trazan vínculos posibles con las ideas de lo anónimo y lo antiguo propuestas por investigadores como Carlos Vega (Guerrero, 2014; Madoery, 2017). También con el noroeste como fuente de autenticidad folklórica (Chamosa, 2012). Y en un siguiente paso es posible vincularlo a una de las acepciones de pueblo asociadas al peronismo: esas manos morenas marcadas por el trabajo bien

podrían ser las de algún campechino, un “descamisado”, un “cabecita negra”. También puede resonar aquí la idea de “ayer indígena” que aparece en su disco anterior (en *Les ofrezco mi canto*).

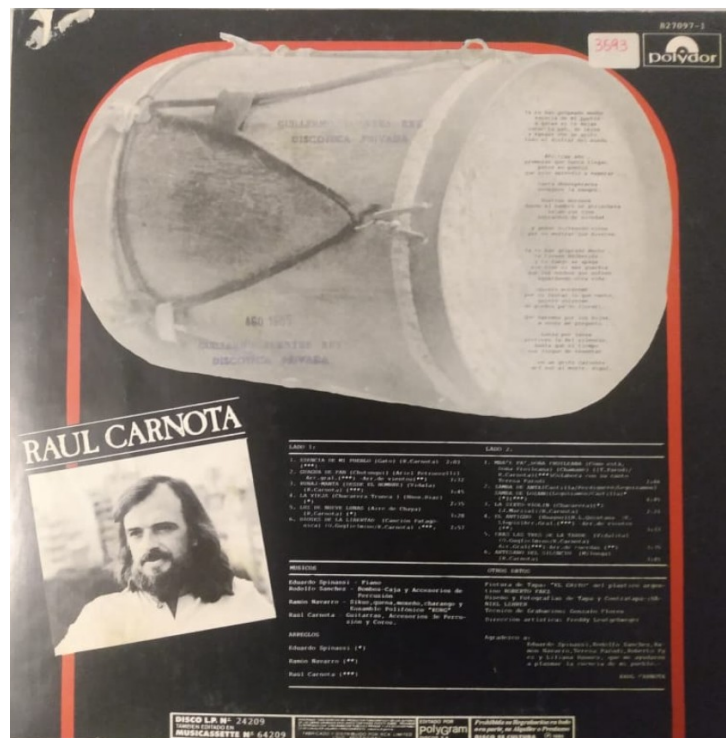


Tapa del disco *Esencia de mi pueblo* (1985) de Raúl Carnota (Polygram).

También sobre fondo negro, la composición de la contratapa tiene al menos tres segmentos. Abajo a la izquierda el nombre del artista sobre una foto en primer plano del mismo, con un fondo borroso de una ciudad³⁰⁶. Abajo a la derecha los datos de las canciones, los músicos y datos técnicos. Entre ellos un agradecimiento a: “Eduardo Spinassi, Rodolfo Sánchez, Ramón Navarro, Teresa Parodi, Roberto Páez y Liliana Daunes, que me ayudaron a plasmar la esencia de mi pueblo”. En esa declaración expresa que su intención con este disco fue plasmar la esencia de su pueblo. Y por último, arriba, ocupando casi la mitad de la contratapa, una foto de un bombo legüero - que parece antigua-, con el texto de la canción que da nombre al disco sobre el parche. Aquí hay una asociación del instrumento de percusión típico del folklore del noroeste con la canción y con el título del álbum. El texto es complejo y con muchas aristas pero destacamos las que nos parecen más significativas respecto del disco, el artista y el

³⁰⁶ Probablemente Buenos Aires.

momento. Hay una separación entre el pueblo y quienes golpean, maltratan y mienten sobre la “esencia de mi pueblo”. El pueblo, a su vez, es moreno, padece hambre, solo aprendió a esperar y se vuelca al alcoholismo para no revelarse o responder con violencia. El yo lírico es un observador durante todo el relato salvo al final, en donde se incluye como parte del pueblo: prefiere el silencio hasta que les llegue el tiempo de “reventar en un grito caliente de sur a norte”. Hay un doble juego de inacción frente a los maltratos (espera, silencio) e invitación a una reacción explosiva (reventar en un grito). Parece hablar desde un momento con sentimiento de impotencia, pero con la esperanza de en un futuro -al menos- no callar. El “de sur a norte” puede leerse como una direccionalidad del grito: en el sur ubica a su pueblo y en el norte al destinatario de su grito (que puede ser Estados Unidos y también Europa).



Contratapa del disco *Esencia de mi pueblo* (1985) de Raúl Carnota (Polygram).

En el disco hay canciones con textos costumbristas, como *Artesano del silencio*, en donde se habla de un “criollo viejo”, sus cosas, su rancho humilde, sus prácticas culturales típicamente rurales, su soledad y su silencio. Por el relato y la música -una milonga campera- puede imaginarse a un criollo de la región pampeana. También puede

pensarse en esa línea *Guagua de pan*, en donde texto y música se vinculan a la amplia región andina.

Las músicas abordados siguen teniendo a Santiago del Estero y al noroeste como centro: más allá de las canciones propias, hay versiones de temas tradicionales como *La Vieja*, *Zamba de anta* y *Zamba de Lozano*. En este álbum, en línea con el anterior, hay también milonga, chamamé, chutunqui y aire de chaya³⁰⁷. Pero a eso se agrega una canción que pretende abarcar otra región: la Patagonia. Hay una pretensión de abarcar la totalidad del territorio “nacional”, y de ese modo “ plasmar la esencia de mi pueblo”. Es una totalidad que no incluye el tango ni otras músicas asociadas a la ciudad de Buenos Aires.

En casi todas las canciones hay un juego entre usos armónicos típicos y pequeñas variantes que contrastan. Ponemos algunos ejemplos. En *Guagua de pan* la parte A está en Sol mayor y la B inicia en Sol menor y vuelve Sol mayor, finalizando en un Do mayor con 7ª menor que da lugar a un puente instrumental inestable que luego regresa a Sol mayor³⁰⁸. En la vidala *Runaj manta*, en Mi menor, con V mayor y el uso del IV grado tanto mayor como menor, tal como se hace en muchísimas canciones. Pero en la tercera frase sobre el IV menor hace un descenso cromático de 8º, 7º+, 7º-, 6º del acorde, que rompe con la sonoridad típica que venía usando. En *Luz de nueve lunas*: la armonía -y la melodía- recorre zonas alejadas de la tonalidad central, haciendo uso de intercambio modal, tensiones agregadas, movimientos paralelos y círculo de quintas, tanto en las estrofas como en el estribillo. En *Dioses de la libertad*, que Carnota presenta como “canción patagónica”, el arreglo tiene una percusión repetitiva³⁰⁹, una voz principal que lleva el texto cantando una melodía con muchos saltos y cromatismos, y un coro -cantado por el propio Carnota- con movimientos en paralelo pero sin atenerse a una afinación tradicional³¹⁰. En el disco, a su vez, se hace uso de sobregrabaciones, recortes de audio (un discurso de Evita), fade in y fade out de consola, y un sintetizador en la anteúltima canción. Con esa incorporación -casi al final del disco- esa “vidalita”

307 Así se nombran en el disco.

308 En un tramo de ese puente instrumental usa acordes mayores con 7ª mayor enlazados sin relación funcional clara y finaliza con una cadencia II-V-I: Famaj7 - Mibmaj7 - Famaj7 - Domaj7 - Sibmaj7 - Lam7 - Re7sus4 - Re7- Sol.

309 En compás de 4/4, el Bombo en negra con puntillo seguida de corchea y blanca, y unos shakers en el pulso 2 y 4.

310 Esta canción se distancia de la sonoridad del resto del disco. Quizás los arreglos de vientos de las partes instrumentales de *El antiguo*, propios de músicas andinas, tienen alguna relación con los arreglos que aquí nombramos.

tiene una sonoridad cercana a una balada pop. Por otro lado, dos canciones las grabaron en versiones instrumentales, *La vieja y Zamba de Anta* -que está engancha con *Zamba de Lozano*, que sí se canta-. Allí se luce el trío de piano, guitarra y percusión, haciendo uso de recursos similares a los que describimos en el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983)³¹¹.

En el quinto segundo del lado A, en la introducción de la canción que da nombre al disco, se escucha un recorte de un discurso de Evita: “quienes quieran oír que oigan, quienes quieran seguir que sigan. Aquí está la respuesta, mi general” y se escuchan los gritos de una multitud apoyando³¹². Ese recorte se escucha junto a una cita transformada de la marcha peronista que construyen entre percusión, guitarra y piano. Sobre esa misma sonoridad se canta la primera estrofa del gato *Esencia de mi pueblo* (“ya te han golpeado mucho...”). A su vez, la percusión de bombo y redoblante, más que a la marcha peronista, se asemeja a las marchas militares que inundaron los espacios públicos y medios de comunicación durante la dictadura. Las marcas del peronismo están transformadas, no se escuchan con toda claridad, y a su vez están atravesadas por una sonoridad asociada al proceso -cuyos jerarcas estaban siendo juzgados en ese mismo año-. Puede interpretarse que ese pueblo presentado desde una mirada peronista³¹³ ha sido golpeado, maltratado, mentido por aquel régimen castrense.

En el disco Carnota musicalizó dos letras de Osvaldo Guglielmino, poeta, docente e historiador adherido al revisionismo histórico de orientación peronista. Una, *Eran las tres de la tarde*, dedicada a Manuel Dorrego y otra, *Dioses de la libertad*, dedicada a pueblos indígenas de la Patagonia. En esta última se dice “yo me muero en libertad, sin fronteras, fortines ni cristianos. Ya está llegando el día”. Se tematiza la libertad, pero es una libertad asociada a un pueblo indígena frente a la colonización y al estado -el de la “Campana del desierto” del siglo XIX-. Ambas canciones pueden pensarse en relación a la “reinterpretación histórica” propia de la canción militante previa. Pero además la segunda anuncia que la libertad que busca el protagonista de la letra “ya está llegando”, de modo que se retoma otro punto del decálogo militante (Molinero, 2011): la

311 Aunque es notable que en este disco, a diferencia de algunas canciones del de 1983 como *Grito santiagueño*, los instrumentos están grabados en diferido.

312 Discurso del 1 de mayo de 1952. Disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=EdK7VfAr790>

313 Del peronismo clásico, ya que no hay menciones a acciones o dirigentes actuales.

“esperanza en un futuro cierto”, aunque ya no sean los grandes proyectos previos que iban desde la justicia social al desarrollo nacional o el socialismo (Adamovsky, 2020).

En este disco Carnota se posiciona desde el peronismo pero toca temas que no se relacionan tan claramente con ese ideario: en particular, el indigenismo -que también aparece en la canción militante previa-. Si bien esta temática aparece en su disco anterior, en este nuevo álbum incorpora una mirada distinta. En *El antiguo* no se habla sólo del “ayer indígena” sino que se afirma: “digo que yo estaba y aun estoy”. Además, tal como lo hizo en sus producciones anteriores hace uso del quichua santiagueño³¹⁴, en donde conviven lo criollo y lo indígena.

El lado B lo abre *Mba epa Doña Froilana* (Cómo está Doña Froilana), un chamamé con música de Raúl y letra de Teresa Parodi. Musicalmente, el arreglo se sustenta en dos guitarras con una tercera en momentos puntuales. La primera mitad la canta Raúl, desde el recitado del interludio canta Teresa y comparten a dúo el estribillo final. Como ya comentamos en la sección dedicada a Parodi, la letra trata sobre el traslado de un barrio sin considerar las condiciones de vida de sus habitantes y es relatada por una mujer que se dirige a Doña Froilana. Allí aparecen críticas a la moral burguesa, a lo moderno, a las políticas estatales sin consulta con los sectores afectados y a la escasez de trabajo. En esta versión también se incluye un recitado inicial, grabado por la locutora y periodista Liliana Daunes³¹⁵, que remeda los comunicados militares de la dictadura recientemente finalizada. En ese sentido, vale recordar, que según Parodi la composición data de 1982. Esta canción fija de manera explícita posiciones sobre temas de actualidad. Puede enmarcarse como “denuncia o reinterpretación social” en línea con la canción militante previa.

Si se observan los tres discos que analizamos en conjunto -el compartido con Rocha y los dos solistas-, hay un proceso de ampliación hacia temáticas militantes sin dejar de lado los vínculos con el tradicionalismo y la renovación de etapas anteriores. En los tres discos Carnota toma opciones que lo posicionan como renovador: en lo musical, en las temáticas de los textos y en colaboraciones -Marziali, Aguirre, Carabajal, Parodi-. Su red de relaciones da cuenta de su inserción en una escena porteña del folklore, desde donde accedió a grabar en Polygram y a actuar varias veces en

314 *Runaj manta*, se titula la tercera canción. Que aparece en la contratapa con su traducción pedagógica: Desde el hombre.

315 Junto con Parodi son las dos únicas mujeres que participan en esta producción. En ningún lado se nombra a Suna Rocha.

escenarios como el de Cosquín. En ese sentido puede leerse la colaboración con Parodi en 1985 -en un momento de mucha popularidad para ella luego de ganar el premio consagración de Cosquín-.

Entre la ciudad y el campo (1987)

En 1986 Polygram editó un álbum recopilatorio titulado *Este es!*. En la contratapa hay un collage con notas periodísticas sobre Carnota -la mayoría del diario Clarín-, donde pueden leerse varios titulares. Algunos caracterizan su música. Se habla de “lo tradicional y lo nuevo”, de que aborda “casi todos los sonidos nuestros”, de “la música del pueblo” y una definición del propio Carnota: “lo mío es música criolla”, un modo de definirse dentro del campo del folklore pero a la vez diferenciándose del folklore estático, ya hecho. También lo aleja del indigenismo, al circunscribir lo propio a lo “criollo”. Un título relata su participación en un ciclo en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires y agrega que “su carrera sigue en ascenso”. Otros títulos enfatizan su rol social-político: se habla de “conciencia y destino”, de “decir lo que piensa”, lo caracterizan como “comunicador” y hay una cita suya que dice “Los que pagan el pato son siempre los mismos”. Se trata entonces de una publicación que da cuenta de y enfatiza parte de la recepción que el periodismo -principalmente porteño- tuvo de sus trabajos previos.



Contratapa del disco recopilatorio *Este es!* (1986) de Raúl Carnota (Polygram).

En 1987 editó *Entre la ciudad y el campo*³¹⁶. Esta vez ya no lo hizo a través de Polygram sino de un sello local pequeño: Confluencia, que como vimos anteriormente fue creado y dirigido por Isabel Noriega junto a su pareja en ese entonces, Antonio Tarragó Ros. A esa decisión de producción se le suma una decisión musical: la sonoridad general pasó a ser mucho más “eléctrica”. Los instrumentos van desde los tradicionales como guitarra, bombo, charango, quena y sikus hasta un piano eléctrico Yamaha CP 70, un sintetizador Yamaha DX7, un bajo eléctrico, rototones, platillos y guitarra acústica de cuerdas de metal. Además, en la última canción se suma percusión murguera (redoblante, bombo y platillos). A su vez usan en varios momentos no solo reverberación sino también delay, tanto en instrumentos como en voces. Por lo tanto, la sonoridad de este disco es notablemente distinta a sus trabajos anteriores. En la contratapa, además de datos de autoría y género de las canciones, se detallan los instrumentos utilizados en cada canción y sus intérpretes. Por lo cual, se trata de opciones jerarquizadas.

El repertorio sigue teniendo un fuerte énfasis en Santiago del Estero y en el noroeste en general: tres chacareras, un gato, dos huaynos, una zamba y un aire de zamba. Luego hay un rasguido doble y una canción con una sección chamamé. Y cierra

316 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nkp5B7VtJSA&list=OLAK5uy_nfzRMAkukydYKHIB0BYUSdi8YYbAUGU-A&pp=8AUB

el álbum una murga: la primera incursión en un género asociado a lo rioplatense urbano -en particular Montevideo y Buenos Aires-, más allá de la milonga que él abordó al modo “campero”.

La tapa³¹⁷ tiene como figura central una foto de Carnota sentado con su guitarra, en una pose relajada, con una leve sonrisa, pelos largos y barba un poco desprolijos, remera lisa de cuello redondo y camisa blanca arremangada. No hay referencias al folklore. Se presenta un artista joven, aunque tampoco asociado al pop-rock. De la mitad de la tapa hacia abajo, en diagonal, hay un reflejo de la foto un poco borroso. Siguiendo ese mismo efecto, arriba a la izquierda aparecen el nombre del artista y del disco, y abajo vuelven a aparecer en un reflejo invertido. Ese juego de espejos se puede relacionar con la oposición del título: *Entre la ciudad y el campo*. Y a su vez ese título puede relacionarse con el repertorio y la sonoridad: lo folklórico, lo tradicional, y lo urbano, el pop-rock.



Tapa del disco *Entre la ciudad y el campo* (1987) de Raúl Carnota (Confluencia).

317 Hay una reedición posterior con una tapa distinta.

Abre el lado A la chacarera doble y trunca *Mota de las coplas*, de Carnota. La letra habla de la copla³¹⁸, el cantor, el vino, lo humilde, el paisaje, los sueños, la alegría y el llanto, la muerte, la “conciencia” y el “sentido”. Otra vez hay coincidencias con autores como Castilla y Leguizamón, por el acento en lo popular, alejado del nacionalismo católico. A la vez hablar sobre la importancia de la copla y el cantor, y proponer como característica la “conciencia” y el “sentido”, también se vincula con la canción militante, aunque sea sutilmente.

La segunda canción es la zamba *Coplas del rencoroso*, con música de Carnota y letra del poeta jujeño Jorge Calvetti³¹⁹. La grabación inicia en fade-in de consola con un sintetizador y enseguida Raúl comienza un recitado. Lo transcribimos completo:

La Juana Figueroa nació a fines del siglo pasado en Salta, y murió a principios de este a manos de su marido. Algunos dicen que la Juana no supo ser fiel a su hombre. Hay otros que dicen que la Juana no pudo dejar de ser fiel a sí misma. Lo cierto es que hoy es un mito en Salta y tiene miles de promesantes. Estas son las palabras que el poeta puso en boca de su marido después de haber pasado treinta años en la cárcel.

La historia relata un asesinato -que hoy caracterizaríamos como femicidio-, pero no se habla de la culpabilidad del asesino sino de las opiniones sobre las acciones previas de la asesinada. La letra de la canción profundiza: se le da voz al marido asesino. En esas *Coplas del rencoroso*, el personaje de la letra se victimiza: “me sigue acompañando la sombra de lo que hiciste”. La historia es “un mito en Salta” que surge de un hecho verídico. Es un caso típico de justificación de la violencia patriarcal, de la dominación masculina, que se construyó a través de actuaciones judiciales, de la prensa y luego de poemas como los escritos por Juan Carlos Dávalos y Jorge Calvetti (Sánchez & Juárez, 2009). Esta musicalización de Carnota lo coloca en una continuidad con esos discursos justificadores de la violencia de género. En ese marco, es posible observar una marca en su recitado que pretende ser un matiz: afirma con énfasis que ella “no pudo dejar de ser fiel a sí misma”. De todos modos, continúa el relato, quitándole importancia a la veracidad o no de lo que “dicen” -y de la violencia del asesinato-, y resalta que se trata de “un mito en Salta”. Lo que importa es lo popular y el sitio en que es popular.

318 La copla, en esta canción, se feminiza -“vibra como hembra”- y es el cantor masculino quien “la concibe”. Un lenguaje de dominación masculina.

319 La letra forma parte de un poemario que Calvetti dedicó a la historia de Juana Figueroa, publicado en 1966. Vale recordar aquí que tenían como amiga en común a Teresa Parodi.

La tercera canción es el rasguido doble *Ña Poli, o la pureza de la gente como usted*, otra colaboración con Teresa Parodi. El texto pondera a una mujer, trabajadora, de un pueblo pequeño, como ejemplo de pureza, esperanza, fe, paciencia y amor. El arreglo cuenta con dos guitarras, bajo y sintetizador con un sonido cercano al acordeón y giros propios de ese instrumento. La quinta canción es el huayno *El salar* de Carnota. El texto es entre costumbrista y paisajista: el personaje de la letra relata en primera persona su transitar por una salina, de donde trae su canto y su quena. Allí valora la soledad, el vínculo con su tierra -dice “del agua aprendí a cantar”- y, por el conjunto de características, su humildad. Ese es un punto en común con varias canciones. En el arreglo la quena de Jorge Cumbo ocupa un lugar destacado ya que lleva la voz principal en las partes instrumentales y contra-melodías en el tiempo restante. El sintetizador de Spattocco usa sonidos similares a vientos andinos y dialoga con la quena. Raúl, además de la guitarra criolla, toca charango que aporta una sonoridad típica.

La segunda canción del lado B es también un huayno, *Palomita, a volar*, de Carnota. La instrumentación es similar, pero esta vez Cumbo toca sikus, Spattocco más variedad de sonidos y el charango tiene más protagonismo. En el texto el personaje de la letra, que se describe como cansado y con heridas, le habla a una segunda persona, de niñez sin prisa, quien le da esperanzas y sueños. No está indicado, pero es posible interpretar que está dedicada a su hija. En ese sentido se relaciona con la cuarta canción, *Cristina en vísperas*, un aire de zamba de Carnota, que celebra el embarazo de una mujer -Cristina³²⁰-. La grabación comienza con una larga introducción instrumental con piano eléctrico y sintetizador, para dar lugar luego a una canción que suena a balada pop sobre un ritmo de zamba.

La apertura del lado B es con el gato *Pecado de juventud*, de Carnota. El arreglo tiene momentos contrastantes. Las partes instrumentales, por un lado, y las dos vueltas cantadas, por otro. En la introducción hay una cita de *Here comes the sun* de los Beatles, con guitarra acústica y sintetizador en primer plano, y llevada hacia un ritmo de gato. En el interludio hay secciones de solos de sintetizador y guitarra, con una sección en la que la percusión tiene una sonoridad jazzera (platillo ride y aro de tambor). Las partes cantadas son con el trío Carnota-Sánchez-Spinassi. Aunque este último toca un piano eléctrico y Sánchez un set con bombo, platillos y rototones, hacen un trabajo similar al

320 No encontramos datos al respecto, pero probablemente se trate de Cristina Ghione, con quien mantenían amistad desde los '70 y de quien es el texto de la última canción de este disco.

que describimos en discos anteriores. Estos arreglos se complementan con el texto: allí se valora positivamente a la juventud, que enfrenta los problemas e injusticias sociales (oquedad, cansancio, traiciones, falta de trabajo y solidaridad, hipocresía, hambre). Hay un lenguaje de lucha, “Con la ilusión como fusil entra el chango a la vida”, y también de futuro, “Con la esperanza de cambiar el destino, camina”. Aparecen algunas temáticas del decálogo militante: en primer lugar, “Denuncia o reinterpretación social”, luego una “esperanza en un futuro”, no tan claro pero sí como horizonte, y también lo que Molinero llama “Liderazgos y protagonismo social”, en este caso a cargo de la juventud.

La tercera canción del lado B es la chacarera *La casi trunca*, de Carnota. Inicia con una introducción en que la guitarra presenta un riff, la percusión improvisa y el piano eléctrico también, haciendo uso constante de disonancias. Luego el trío presenta un arreglo con muchas variantes rítmicas y armónicas. En el interludio hay una cita de *Cardo o cenizas*, de Chabuca Granda. Más allá de que pueda reconocerse o no la cita, sí es notable una sonoridad distinta, que puede asociarse a la música afroperuana. La letra en tono de juego y un lenguaje asociado a Santiago del Estero dialoga con las dificultades rítmicas para cantar y bailar esta chacarera.

La doble y la yapa es la quinta canción del lado B. Es una chacarera doble -con una frase de más en el estribillo, por eso la “yapa”-, que compusieron en colaboración Carnota con Ica Novo, un cantautor del norte cordobés que vivió en Barcelona y había vuelto a Argentina³²¹. La letra propone un recorrido, con breves anécdotas y algo de humor, por pueblos que van desde Santiago a distintas partes de la provincia de Córdoba. La música parece al comienzo tradicional, incluso la melodía hace uso de un fraseo muy común en chacareras, pero armónicamente hay modulaciones a lo largo de las estrofas -fundamentalmente haciendo uso de dominantes secundarias y notas comunes-. Como en otras chacareras de Carnota hay improvisaciones y variantes rítmicas, no hay repeticiones exactas de ninguna parte -a pesar de que la melodía de las estrofas es siempre la misma-. A diferencia de las otras chacareras, aquí participa también el sintetizador en esos juegos.

La cuarta canción del lado B es *La cantora del vino*, con letra de Jorge Boccanera y música de Carnota. El arreglo tiene partes contrastantes: por un lado, la introducción y las estrofas con un ritmo lento en 6/8 o 3/4 -según el momento-, a veces arpegiado, con

321 Un tiempo después, en 1992, recibió el premio consagración en Cosquín.

intercambios modales; por otro lado, el estribillo con ritmo de chamamé, un sintetizador con sonido de acordeón y Carnota cantando dos voces en paralelo. La temática es infrecuente en su repertorio: relata la añoranza del personaje de la letra por los encuentros con una mujer haciendo uso de imágenes asociadas al vino, a la música y a los cuerpos -mayormente el de ella-. Él habla de sus deseos y sentimientos, pero no hace ninguna mención a los de ella. A su vez, el texto da a entender que se trata de una mujer que ejerce la prostitución³²²: “se que siempre andarás cantando con el vino del forastero”. La sexualidad y, especialmente, la prostitución pocas veces fueron tratadas de modo explícito en el folklore previamente. En este caso, de todos modos, se usa un lenguaje figurado -salvo por la palabra “pechos”-.

La última canción del disco es una “murga” titulada *Hasta el otro carnaval*, con letra de Cristina Ghione³²³ y música de Carnota. El arreglo se construye con la voz y la guitarra de Carnota más un coro y una percusión murguera (bombo, redoblante, platillos), que remiten más a usos uruguayos que porteños. La canción retoma la tradición de denuncia de situaciones de actualidad del género carnavalero, pero también retoma el juego, lo festivo y habla de la murga y el carnaval como espacios de encuentro. Afirma: “Suenan la murga, sonando va. Cantando en joda, siempre dice la verdad”. Y también, en contra de “los gringos” que repartieron cartas “fieras” a Argentina y Uruguay, dice que: “Esto así no va a quedar. Barajar y dar de nuevo, hoy nadie a menos se va. Cantémosle las cuarenta y hasta el otro carnaval”. Resuena aquí otra vez la valoración de “lo popular”, y a su vez la denuncia y la esperanza de futuro de la canción militante. Aunque al igual que en otras canciones se trata de un futuro sin anclajes políticos claros.

Balance del caso

Desde su primer álbum con Suna Rocha en 1983 retomó aspectos de distintas vertientes del folklore: desde el tradicionalismo hasta el grupo La Carpa y músicos relacionados a este³²⁴; a través de Sosa también el Movimiento del Nuevo Cancionero. A

322 Tomamos ese modo de nombrar la prostitución del trabajo de Romina Behrens (2019).

323 Cristina Ghione, en ese entonces hacía varios años era compositora, flautista y escritora. Se conocían con Carnota desde los '70 cuando ella formaba parte del grupo Saloma junto a Alejandro Del Prado, en donde tocaban “Música de Buenos Aires” (ese es el título de su único LP). Eso incluía, entre otras cosas, tango, milonga y candombe.

324 Me refiero a Manuel Castilla, Cuchi Leguizamón, Rolando Valladares.

su vez, incorporó innovaciones musicales que lo emparentaron a la *proyección folklórica*³²⁵ de los '70, pero a diferencia de ésta su trabajo respetaba las formas bailables y el canto ocupaba un lugar central.

Con sus discos de 1984 y 1985 amplió el repertorio en la misma línea de trabajo. Pero, habilitado por el nuevo contexto democrático, en esos dos discos tomó un posicionamiento político explícito: contrario a la dictadura, a favor de los movimientos de derechos humanos y, en el segundo, adhesión al peronismo (en la figura de Eva Duarte). En 1987 grabó *Entre la ciudad y el campo*, su primera producción con un sello discográfico local (Confluencia). Allí incorporó a su grupo teclados eléctricos, bajo, rototones en el set de percusión, reverberaciones y delay muy notorias en voces y guitarras.

Se trata de una etapa muy productiva en la que alcanzó una difusión masiva, circuló por todo el país, sus canciones fueron grabadas por diversos referentes y se posicionó como uno de los renovadores del folklore en estos años. El capital acumulado por Carnota en esta etapa concentraba su mayor densidad en algunas de sus composiciones, especialmente las relacionadas a músicas y temáticas santiagueñas: chacareras, gatos y zambas. Su repertorio estaba fuertemente identificado con Santiago del Estero y con otras provincias del noroeste. A tal punto que en el Festival de Cosquín de 1987, organizado con una noche para cada provincia o región según el caso, en la noche dedicada a Santiago del Estero, según Santiago Giordano, “Raúl Carnota estuvo entre los santiagueños como pez en el agua” (Giordano & Mareco, 2010, p. 156). De todos modos también incluyó músicas pampeanas, del litoral, de cuyo: una estrategia que pretendía cubrir la totalidad del territorio nacional. En ese mismo sentido compuso una “canción patagónica” para el disco de 1985 y en 1987 incorporó una murga.

Aunque participó en los años previos de la multiplicación de espacios y expresiones artísticas, en el caso de Carnota la “repolitización” inició con la democracia ya instalada. Allí retomó temáticas abordadas por la canción militante previa, aunque con características propias. En las canciones analizadas se hace patente lo que comentamos al comienzo del capítulo: la esperanza de futuro, las luchas, incluso las más explícitas y las ligadas al ideario peronista, no tienen un proyecto de transformación claro en el cual se anclan, y a su vez, la democracia aparece como no

325 Me refiero a la escena que describe Juliana Guerrero: con referentes como Eduardo Lagos, Manolo Juárez, el grupo Anacrusa, etc.

discutible. A la par, en todos los álbumes de Carnota que analizamos se abordan historias, costumbres populares, prácticas culturales, oficios, músicas y lugares de distintas regiones. Al dar cuenta de sus particularidades, los detalles materiales de sus vidas y espacios, se propone una disputa frente a la ficción dominante, se erosiona la homogeneidad del orden de sensorialidad (Rancière, 2010). Como en el caso de Jacinto Piedra que analizamos, estas opciones pueden pensarse en términos de micro-políticas.

Julio Lacarra

Trayectoria

Julio César Suárez, luego conocido como Julio Lacarra, nació el 10 de julio de 1947 en la pequeña localidad de Capitán Sarmiento (a 145 km de la Ciudad de Buenos Aires). Según sus relatos, allí entró en contacto con las primeras músicas que lo marcaron: “tangos, estilos, milongas, rancheras, chamamé” (Lacarra, 2014, p. 3'06" a 3'11"). Pocos años después se mudó con su familia al conurbano bonaerense, a Don Bosco, en el partido de Quilmes, zona en la que está radicado desde entonces. En su infancia tuvo interés por el canto -de folklore y de tango- y en su adolescencia aprendió guitarra y armó sus primeros grupos.

La importancia del *boom* folklórico de comienzos de los '60 en su acercamiento a la música, y más adelante de la canción militante dentro de este ámbito, es clara en algunos puntos de su trayectoria. Mientras era estudiante de secundaria conformó un grupo con compañeros, llamado Los cantores de Simoca, con el cual participaron del programa televisivo *Guitarreada “Crush”*³²⁶, en donde llegaron a ocupar el segundo puesto en la competencia en que se presentaron. En 1966 fue por primera vez al festival de Cosquín con Las Voces del Valle, un grupo que armó con amigos de Bernal (partido de Quilmes). Con ese grupo, de estética tradicionalista, participaron en el programa televisivo *Sábados continuados* invitados por Jaime Dávalos e incluso llegaron a hacer alguna grabación³²⁷. Según sus relatos, en ese año escuchó a Mercedes Sosa y cambió su mirada. A partir de allí él se identificó con artistas renovadores del folklore, y al poco tiempo comenzó a componer sus canciones y a actuar como solista. En 1968, todavía como Julio Suárez, se presentó en Cosquín y grabó su primera canción *Cante Señor* con la discográfica Music Hall. Ese año conoció personalmente a artistas vinculados/as a la canción militante como Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Mercedes Sosa, Ariel Petrocelli, entre otras/os. También se hizo habitué de la peña de Chito

326 Programa musical televisivo emitido en 1962 por Canal 13 de Buenos Aires, conducido por Antonio Carrizo. El programa se titulaba *Guitarreada* y el principal auspiciante era la marca de bebidas *Crush*, por lo cual, se conocía también como *Guitarreadas Crush*. En este mismo programa actuó, por ejemplo, Víctor Heredia (con su apellido paterno, Cournou).

327 No hemos podido acceder a esas grabaciones, pero según Lacarra fueron en un sello de la editorial Korn.

Zeballos en Córdoba y entró en relación con artistas de diversas posiciones del folklore (Lacarra, 2014, 2020a, 2020c).

Al poco tiempo grabaron *Cante Señor* -un aire de carnavalito- Jaime Torres (1969)³²⁸, Los Comechingones (1970)³²⁹ y Los cinco del Norte (1971)³³⁰. Pero tuvo especial repercusión, por el nivel de difusión que alcanzó, que Jorge Cafrune la cantara en la película *Argentinísima* (1972)³³¹. Lacarra relata que Cafrune escuchó su canción cantada por su hermana Chany Suárez en una peña y luego del concierto se la pidió a ella (Lacarra, 2014). Ese fue, quizás, el primer hito relevante para ubicar a su hermana Chany como la principal intérprete y difusora de sus canciones.

En 1970 volvió a cantar en el festival de Cosquín, con Hernán Figueroa Reyes como productor. A instancias de este eligió cambiar su nombre artístico por Julio Lacarra, según su relato, para evitar ser confundido con otros artistas de apellido Suárez. Entre las opciones que manejaron se terminó inclinando por Lacarra, que es el apellido de su abuela materna. Se trata de una elección fundamental: para un cantautor en el folklore argentino el nombre artístico tiene un peso importante. Casos como los de Atahualpa Yupanqui (Héctor Roberto Chavero), Horacio Guarany (Eraclio Catalán Rodríguez Cereijo) o Argentino Luna (Rodolfo Giménez), dan cuenta de eso. Lacarra eligió hacer caso al pedido de su productor pero a la vez mantuvo una identificación familiar, de su historia personal³³². Esto le permite sostener una cercanía entre persona y personaje en su labor como cantautor, algo que relevaremos en sus discos.

La estrategia de Figueroa Reyes no le abrió las puertas de las empresas discográficas, pero le permitió continuar vinculándose con artistas muy reconocidos/as. Por ejemplo, en ese año participó en un ciclo de recitales de Mercedes Sosa en el Teatro Payró interpretando sus canciones. En 1973 Cesar Isella grabó una canción suya (con letra Horacio Peñalva), *Levanta sobre la tierra*, en su disco *América Joven vol. III*. En ese mismo año el Quinteto Tiempo grabó su canción *El río está llamando*³³³ y tituló su

328 Disponible en: <https://youtu.be/Z314VYKC6nU?t=1227>

329 Disponible en: <https://folklorenoaargento.blogspot.com/2017/08/los-comechingones-los-comechingones-dos.html>

330 Disponible en: <https://open.spotify.com/album/6dX7jobTydHtgYarQfkWU6>

331 Disponible en: <https://youtu.be/dEoWsvwFMxs?t=2043>. En la película ya figura como Lacarra. Como aclaramos en el párrafo siguiente, a partir de 1970 comenzó a presentarse con ese apellido.

332 Pudo elegir otras alternativas, sin identificaciones claras como la que sugirió su productor (Julio Paz), o con simbolismos más densos, al estilo de Yupanqui o Guarany (por ejemplo, Julio Quilmes o alguna otra opción).

333 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0MAGNi9WuTE>

LP con ella. Esa canción logró en los siguientes años una importante difusión en centroamérica gracias a las giras del quinteto por esa zona. Según sus relatos, en una de ellas Lacarra también viajó y grabó un disco en un sello local, que no tuvo difusión en Argentina³³⁴. En 1975 el Quinteto Tiempo grabó también su canción *Hojas de mi árbol*³³⁵ y la incluyeron en discos editados fuera del país durante sus años de exilio³³⁶. Gracias a sus vínculos con artistas afiliadas/os al partido comunista, también en 1975, Lacarra participó del Festival de la Canción Política de Sochi, en la URSS. Aquí podemos dar cuenta de un entramado de relaciones: el Quinteto Tiempo y Chany Suárez grabaron en 1971 la canción *Breve historia de Juan* (Isella-Tejada Gómez) para el disco *Hombre en el tiempo* de Isella; este último además de grabar a Lacarra en su disco de 1973, grabó a Silvio Rodríguez, a Víctor Jara y a Chico Buerque. MNC, militancia, nueva canción latinoamericana y renovación del folklore marcan ese entramado en el que empezó a insertarse Lacarra.

En esos años logró posicionarse en el campo del folklore como autor y compositor gracias a las interpretaciones de otras/os artistas, aunque no pudo acceder a la grabación de un disco de larga duración propio. Ya en los años de dictadura si bien siguió componiendo canciones y dando conciertos -especialmente en la zona de Quilmes-, las/os grandes artistas con quienes se había vinculado atravesaban persecuciones, censuras, exilios, entre otras dificultades. Esto limitó sus posibilidades de trabajo como artista, por lo cual vivió de otras actividades como vender terrenos o ser preceptor en una escuela secundaria (Lacarra, 2005, 2020b).

Como adelantamos, su hermana Chany Suárez fue una intérprete clave de sus canciones. Ella editó discos de larga duración con regularidad desde 1975 y siempre incluyó al menos una canción de Lacarra³³⁷. El repertorio de Chany, como vimos, se nutría de la Nueva Canción, local y latinoamericana, de la escena de proyección folklórica, del pop-rock argentino, tanto de autores/as reconocidos/as como nóveles. Los arreglos, a cargo del guitarrista Daniel Homer³³⁸ -su pareja-, daban lugar a un sonido

334 Hay registros de su participación en el Festival de la Canción Folklórica y Popular en Solidaridad con Chile de 1975 en Costa Rica (Rojas-Mejías & Ramírez-Hernández, 2021). También se puede ver: <https://www.youtube.com/watch?v=8bvZLMRC-fw>

335 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q0ARZhDuWNc>

336 La canción aparece al menos en dos discos: uno editado en 1975 en Alemania y otro editado en 1977 en Finlandia.

337 Salvo en su disco de música infantil de 1979.

338 Hermano menor del guitarrista Lalo Homer, quien fuera compañero de Chito Zeballos y Luis Amaya en el grupo Tres para el Folklore a comienzos de los '60, caracterizado por el virtuosismo en sus

que abrevaba en el rock, el pop y el jazz rock. En 1980 ella grabó *A quien doy*, de Lacarra, en su LP *Abierto al júbilo* (1980). Fabián Matus, hijo de Mercedes Sosa, le hizo llegar ese disco a su madre que se encontraba exiliada en Europa. En 1981 Sosa grabó la canción y tituló con ella su único disco de estudio en el exilio. Ese fue un hecho decisivo en la trayectoria de Lacarra, al cual se le sumó su participación como invitado en los conciertos del regreso de Sosa en febrero de 1982³³⁹. Esos conciertos, y el LP editado a partir de ellos, como hemos visto se convirtieron en un símbolo anti-dictatorial en la etapa final del régimen iniciado en 1976. De este modo, Lacarra se posicionó públicamente como contrario al gobierno militar de facto y cercano a una de las artistas más destacadas del momento en la música popular de Argentina.

Como ya comentamos, para las músicas populares locales fue especialmente importante la prohibición de músicas en idioma inglés durante la guerra de Malvinas. El espacio vacío fue ocupado con músicas locales, sobre todo “rock nacional”, pero también folklore. Las empresas discográficas invirtieron en la edición de discos de mayor cantidad de artistas locales alimentando esa demanda. En ese nuevo escenario, poco antes de la apertura democrática, Lacarra pudo grabar su primer LP como intérprete titulado *La canción de nuestros días* (1983) en el sello RCA Victor.

La canción de nuestros días (1983).

La tapa del disco está compuesta sobre una foto en la que Lacarra, de perfil y con gesto serio, mira hacia afuera a través de una ventana. La luz artificial y el azul oscuro del fondo dan a entender que es de noche. *La canción de nuestros días*³⁴⁰ se presenta al menos como una observación seria. En una segunda capa de interpretación se puede considerar que lo que observa no son días luminosos. La mirada seria de la noche sucede además mediada por una ventana, que impone una distancia. En una tercera capa de interpretación se puede considerar que Lacarra, la canción y el disco están en condiciones de dar cuenta de lo que sucede pero no necesariamente de intervenir. Otra

guitarras.

339 También su hermana Chany y su cuñado Daniel Homer participaron de esos conciertos. Vale detallar que Rubén Rada y Raúl Barbosa, que tocan en el disco de Lacarra que analizamos más adelante, también lo hicieron.

340 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Wln6shLcpLc&list=OLAK5uy_IzLeM-Xkb3YxR8DU9I85qbZ6RyXXjnFKg&pp=8AUB

lectura posible es que lo que observa es el crepúsculo del alba y está esperando el amanecer: considerando que el disco se editó a comienzos del año la llegada del día y el fin de la noche puede relacionarse con el proceso eleccionario que se produciría en los siguientes meses.



Tapa del disco *La canción de nuestros días* (1983) de Julio Lacarra (RCA-Victor).

En la contratapa se puede leer que el disco contiene diez canciones: seis con letra y música de propia autoría, y cuatro con música de Lacarra y letra de poetas argentinos. Una de esas letras es del santafesino Horacio Peñalva³⁴¹ y otra del quilmeño Eduardo Cerrillo, amigos suyos a quienes musicalizó poemas en varias oportunidades. Las otras dos letras son de Armando Tejada Gómez, fundador del MNC, ambas con contenidos militantes explícitos.

Antes de detenernos en el repertorio, indagemos un poco en los participantes del disco. Daniel Homer hizo los arreglos, tocó las guitarras y otros instrumentos. Como dijimos él también había hecho los arreglos en los discos de Chany Suárez. Sin dudas aparecen en este disco esas experiencias y las relaciones creadas en ellas: se repiten

³⁴¹ Autor de la letra de la canción que grabó Isella en 1973.

instrumentos³⁴², sello (RCA-Victor), músicos (Jorge Rabito, Rubén Rada, Raúl Barbosa, D'artagnan Sarmiento), y también virtuosismo instrumental, complejidad armónica y rítmica, un sonido entre pop-rock y jazz-rock. Al igual que los discos de Chany o el de César Isella³⁴³ que Homer arregló en ese mismo año, las guitarras -sobre todo acústica y eléctrica- son protagonistas, junto a la voz solista.

En una escucha general del álbum, en términos rítmicos, la milonga o el pulso típico de milonga (el 3+3+2) aparece en varias de las canciones. Conviven la milonga porteña, más tanguera, con la rural pampeana (en *Soneto y medio* y *Milonga del si volviera*, por ejemplo), junto con baladas pop-rock con pulso de milonga (*Olor a pasto verde* y *A pesar de los males*). Luego hay chamarrita (en *Palo de gallinero* y *Daniel el carpintero*), chamamé (en *Palabras autorizadas*), ritmos en 6/8 sin un patrón y forma típica (en *La canción de nuestros días* y *A quien doy*³⁴⁴), juegos rítmicos que pueden asociarse al candombe (en *Hijo del sur*). De todos modos, ninguna de las canciones se atiene a los usos más tradicionales, por lo cual, es difícil para las/os oyentes identificar con claridad los géneros musicales. Si bien la palabra no aparece explícita en el disco, este tipo de arreglos y sonoridad puede vincularse con la idea de “fusión”, muy en boga en la época (Pujol, 2012). Podemos afirmar que es, al menos, uno de los modos en que se escuchó este material.

El timbre, el registro medio-grave, ciertos giros melódicos y fraseos de la voz de Lacarra tienen aspectos relacionables al folklore o el tango pero también a la Nueva Canción Argentina de fines de los '60 -con María Elena Walsh como principal figura- y a la Nueva Canción Catalana -en particular, Joan Manuel Serrat. Este último junto a referentes de la Nueva Canción Cubana como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, así como artistas locales de difícil clasificación como Víctor Heredia tuvieron amplia difusión en la transición argentina. En todos estos casos, y allí reside el claro vínculo de Lacarra con ellos, se combina un posicionamiento contrario al régimen militar iniciado en 1976 con músicas que mezclan géneros tradicionales y pop-rock. Otro punto en común con Serrat y con Heredia es la musicalización de poetas reconocidos, más allá de

342 Guitarras acústica, eléctrica y criolla, bajo eléctrico, batería, sintetizador Prophet-5, Rhodes 73, piano acústico, percusión, flauta traversa, acordeón.

343 Me refiero a *Para volver cantando* (1983), primer disco de estudio de Isella tras su vuelta a Argentina de su exilio en Europa. Para ese disco Homer convocó a varios de los músicos que son parte también del de Lacarra. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ZZy5_bHRJa8

344 En esta canción por momentos hay rasgueos cercanos al joropo venezolano.

las letras propias. Además, los tres tienen en común un registro vocal de medio a grave y el uso recurrente de un notable vibrato como recurso expresivo.

Las temáticas de los textos, salvo en *Palo de gallinero* (con letra de Tejada Gómez), son abordadas en tono serio, y eso se acompaña con un predominio de tempos lentos (*Olor a pasto verde*, *Soneto y medio*, *Milonga del si volviera*, *A pesar de los males*) o al menos momentos clave de los arreglos con dinámicas piano o mezzopiano y tempo retenido (tal como sucede en *La canción de nuestros días*, *A quien doy*, *Palabras autorizadas*, *Daniel el Carpintero*). Algunos puntos del *decálogo militante* que definió Carlos Molinero (2011) para la década 1966-1975 en el folklore argentino pueden encontrarse en este disco de Lacarra: la denuncia o reinterpretación social aparece como identificación con sectores empobrecidos, por momentos ubicado desde el conurbano bonaerense, o como crítica a las clases altas opresoras y a las divisiones entre las clases bajas; también se reivindica explícitamente el protagonismo de la canción en la lucha; el “pacifismo combatiente” o lucha contra guerras consideradas no propias aparece como oposición genérica a la guerra, sin nombrar cual, aunque por cercanía temporal puede asociarse a la de Malvinas³⁴⁵. Otros puntos de ese decálogo militante aparecen modificados o no aparecen. Por ejemplo, la denuncia de los padecimientos de un niño en situación de pobreza en *Hijo del sur*³⁴⁶ es solo descriptiva y no incluye un llamado a la acción; la distancia entre discursos ilustrados y urgencias sociales que se expresa en *Palabras autorizadas* está lejos de una reivindicación de liderazgos y protagonismo social en la lucha; en *A pesar de los males* no es el militante, joven y hombre -con el Che Guevara como paradigma-, sino las “madres del mundo” quienes pueden frenar la guerra³⁴⁷; a estos agregaremos otros ejemplos en los párrafos que siguen. También se tematizan asuntos como los recuerdos de la niñez y adolescencia (*Olor a pasto verde*), la vida cotidiana de un trabajador (*Daniel, el carpintero*), el deseo de trascendencia -sin referencia a ideas religiosas- atado al amor romántico, heterosexual y posesivo (*Milonga del si volviera*).

345 Algo que el autor confirmó en entrevistas (Lacarra, 2020d).

346 Una canción que ya había grabado Chany en 1975.

347 La caracterización de las madres en esta canción no escapa de las tradicionales asociaciones al cuidado. Tal como lo estudió Felitti (2011), luego de un proceso de “restauración de la autoridad” durante la dictadura, en los ‘80 la acción política de organizaciones identificadas como madres es relevante: no sólo las Madres de Plaza de Mayo sino también “un movimiento de amas de casa que luchaba contra la inflación y otro que exigía la derogación del servicio militar obligatorio” (2011: 42). Este último, directamente relacionado con el resultado de la guerra de Malvinas.

Nos detenemos ahora en dos canciones debido a algunas condiciones que resaltan su importancia en el repertorio: la que da nombre al álbum y abre el lado A y la que abre el lado B, que fue grabada dos años antes por Mercedes Sosa.

La canción de nuestros días comienza con una guitarra acústica arpegiando un Si con 4^{a348}, a la cual se suma un sintetizador con un bajo en Si y una melodía modal (Si mixolidio). En las estrofas pasa a establecerse en un Mi mixolidio. Lacarra empieza a cantar sobre la guitarra acústica arpegiada y en la segunda estrofa se suman al acompañamiento guitarra eléctrica, bajo, batería y tumbadoras, en un entramado rítmico construido con alternancias y coincidencias entre instrumentos. El breve estribillo unifica al grupo sobre una rítmica común. La disposición de los acordes de las guitarras, el uso del Sol mayor alterando el ámbito de Mi mixolidio, el fuerte en todos los instrumentos, entre otras cosas, da lugar a una sonoridad más rockera. Tanto en las estrofas como en el estribillo, la voz, siempre con potencia, aparece en primer plano y articulando bien las palabras de modo que se comprende el texto con claridad.

El primer verso afirma “No me voy de aquí porque es mi tierra”, en primera persona. La segunda estrofa es una invitación a una segunda persona: “canta y di las cosas que te suceden”. Reivindica el canto y afirma que “nadie podrá callarlo, si lo que dices son las verdades tuyas y de tu gente”. La tercera estrofa habla desde un nosotros: “No olvidemos el miedo”. La canción se mueve entre lo individual y lo colectivo, entre la autoafirmación y la convocatoria. Hay observación pero, a diferencia de lo que puede sugerir la tapa, el yo de la canción interviene, canta, invita a cantar y a aguantar las penas “entre muchos”. Esto puede sugerir una propuesta de acción política, como en las canciones militantes previas al golpe del ‘76 que estudió Molinero (2011), sin embargo, parece tratarse más bien de una resistencia: no irse es una decisión de alguien “duro de sesera”, las penas hay que aguantarlas y el futuro es incierto (“ya vendrán despertares de sol violento”, dice la tercera estrofa).

En el medio del recorrido se auto-define de este modo: “Esta es la canción de nuestros días, libre de ataduras, clara y sencilla”. La libertad es tematizada profusamente en estos años: desde el candidato y luego presidente Raúl Alfonsín -con su énfasis en el sufragio y el estado de derecho- hasta Mercedes Sosa insistiendo en esa palabra al final de *Guitarra enlunada*, cantando *Como un pájaro libre* o “mama la

348 El arpegio se despliega en 12 semicorcheas sin una acentuación clara que defina el compás. Más adelante se combinan acentuaciones en compases de 3/4 y 6/8, como sucede en muchas músicas tradicionales latinoamericanas.

libertad, siempre la llevarás dentro del corazón” de la canción *Inconsciente Colectivo*, que también cantaba su autor, Charly García³⁴⁹. Quizás el lugar que ocupaba la revolución como horizonte en canciones militantes de los ‘70, en la transición lo ocupó la libertad: individual, de elección político-partidaria, de prensa, de asociación, de manifestación pública. Lacarra dice “libre de ataduras” en ese escenario de rechazo al gobierno militar que ejerció, como parte de lo que hoy llamamos Terrorismo de Estado, un tutelaje de facto sobre sociedad argentina, según la expresión de Alfonsín³⁵⁰.

El lado B lo abre *A quien doy*, la canción que grabó dos años antes Mercedes Sosa. Según Lacarra, en una entrevista de 2021: “hay canciones urgentes, que la necesidad de expresión hace que exploten, y vos en dos horas la escribiste. Por ejemplo, *A quien doy*, una canción muy querida mía, que la hice en el ‘78, en plena dictadura, acorralado, sin trabajo, sin poder expresarme. Es un grito desesperado” (Lacarra, 2021, p. 31'45" a 32'19"). De esta declaración se desprende, por un lado, la importancia que el autor le da a esta canción en su repertorio -algo que sin dudas tiene relación con la grabación que hiciera Mercedes- y, por otro lado, el contexto de producción de la composición -del que dimos cuenta en su trayectoria-.

En la letra el “a quien doy” aparece como pregunta: por las/os destinatarias/os de su canto, sus sentimientos, pensamientos, vivencias. Pero también aparece como afirmación: da una serie de cosas, a pesar de no definir a quien. Eso que da o se pregunta a quien dar incluye una larga enumeración, entre las cuales destacamos: “la osadía de ser libre” -otra vez la libertad-, el desafío a “la mentira [...] del brazo con los demás” -otra vez, lo colectivo en la resistencia- y finalmente “mi honradez, única virtud humana que me desveló en la almohada, herencia grande tal vez”. Esa frase final puede vincularse con otro de los temas de debate público: la “corrupción”, una palabra usada por Alfonsín en su discurso de asunción. Tal como lo estudió Marina Franco (2018) en sus últimos años de gobierno el régimen castrense atravesó un proceso de deslegitimación pública, primero por la crisis económica y social, luego por la crisis de conducción política, por las restricciones a las libertades individuales, la censura y el cierre cultural, en menor medida por las violaciones a los derechos humanos y

349 Para nuestro caso es relevante también *Coplas de la libertad* de Jorge Marziali, también artista emergente en el campo del folklore, sobre el que nos detendremos. Una canción que es retomada por solistas como César Isella y grupos como Cantoral.

350 En su discurso de asunción, el presidente Alfonsín afirmó: “termina hoy el estéril tutelaje sobre los habitantes de este país”.

finalmente la derrota en la guerra de Malvinas -que fue leída luego como un engaño (Guber, 2020)-. El ganador de las elecciones a presidente, según explica Franco, más que a partir de los derechos humanos construyó su campaña sobre las expectativas de “empezar de nuevo” y dejar la violencia atrás, asociando moralidad y restablecimiento del estado de derecho. El no respeto de las libertades individuales y del estado de derecho, así como el ejercicio de la violencia -“de derecha o de izquierda”-, se evaluaron como una falta ética. Podemos considerar que la exaltación de la “honradez” y el desafío a la “mentira” que hizo Lacarra, y que cantó Mercedes, por contraste con el culto al militante que muere por la causa revolucionaria propio de la canción militante de los ‘70 (Molinero, 2011), tiene una cierta afinidad con esas discusiones públicas³⁵¹. Sin embargo, es necesario dar cuenta, en este análisis, de la complejidad e interacciones de la canción y el disco: la frase que exalta la honradez termina reconociéndola como una herencia. Más allá de su historia más personal³⁵², en su trayectoria profesional - como vimos- son justamente referentes de la canción militante a quienes tomó como antecesores. El vínculo con Mercedes³⁵³, a través de su grabación y de la participación en sus conciertos, y con Armando Tejada Gómez³⁵⁴, al incluir dos canciones con letras suyas en este disco, reafirma esa filiación.

Varias de las canciones del disco fueron grabadas en esa etapa por otras/os artistas -principalmente del campo del folklore-: *La canción de nuestros días* la grabaron Washington Carrasco y Cristina Fernández (*Habrá un Mañana*, 29/07/1983)³⁵⁵, Los Nocheros de Anta (*A viva voz*, 10/09/1983)³⁵⁶, Chany Suárez (*mujer/MUJER*, 15/07/1984) y Huerque Mapu (*Salida, tránsito y llegada*, 1986)³⁵⁷; *A quien doy*, además de Chany (*Abierto al júbilo*, 1980) y Mercedes (*A quien doy*, 1981), también la grabó el

351 En su estudio sobre el campo intelectual y el literario, José Luis De Diego afirma sobre los años de transición que “los efectos de las políticas de la dictadura son una de las causas del desplazamiento de la política por la ética” (2003, p. 198).

352 Tanto en *A quien doy* como en *La canción de nuestros días*, tal como adelantamos al hablar de la elección de su nombre artístico, hay una identificación entre la persona y el artista Julio Lacarra. Se trata de una identificación típica de cantautores en las músicas populares.

353 En este punto vale considerar que si bien Mercedes Sosa abordó nuevo repertorio en su vuelta del exilio, y eso es lo que suele destacarse, también volvió a interpretar el repertorio militante anterior: *Canción con todos*, *Fuego en Animaná* o *Cuando tenga la tierra* son ejemplos de eso.

354 Otro detalle que nos permite dar cuenta de la complejidad de un disco y, siguiendo a Mercedes Liska, de “la naturaleza contradictoria de la cultura popular” (2014, p. 17), es que la canción *Soneto y medio* -con letra de Tejada Gómez- exalta el morir “por todo lo que vive”.

355 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=a6ABoqaMwmw>

356 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v= ozNEi2TCRM>

357 Disponible en: <https://youtu.be/Ao4-oG8xAlY?t=1604>

grupo boliviano Canto Popular (*Escribo tu nombre*, 1984)³⁵⁸; *A pesar de los males* la grabaron Los Nocheros de Anta (*A viva voz*, 1983), Cantoral (*Por la paz*, 1983)³⁵⁹ y Chany (*Con los pies en la tierra*, 1986); *Milonga del si volviera* la grabó Chany (*No te rindas*, 1982) y Rubén Juárez (*Piedra libre*, 1984)³⁶⁰; *Palabras autorizadas* la grabaron Los Nocheros de Anta (*A viva voz*, 1983) y Chany (*mujer/MUJER*, 1984). Este panorama da cuenta de la inserción de Lacarra y las canciones de este disco en el campo del folklore y en el más amplio de las músicas populares locales.

Hasta aquí dimos cuenta de la trayectoria de Julio Lacarra en el folklore argentino al momento de editar el álbum *La canción de nuestros días* (1983), así como la red de relaciones en la que se insertó y el posicionamiento que tomó en el marco de la transición argentina. Tres puntos claves de las condiciones de producción del álbum son: el declive de la dictadura tras la derrota en Malvinas, la mayor demanda e inversión de las empresas discográficas en producciones locales y la cercanía de Lacarra con Mercedes Sosa y otras/os artistas que volvieron a ocupar lugares importantes en el folklore argentino.

Dimos cuenta de aspectos sonoros, visuales, literarios y sus vínculos con otros discursos producidos en esa etapa, de modo tal que pusimos de relieve algunos de los sentidos producidos por el disco. Entre ellos destacamos un repertorio con un tratamiento asociable a la Nueva Canción Latinoamericana, los arreglos cercanos a la idea de “fusión” propia de la época, el tratamiento de temáticas propias de la canción militante previa -con coincidencias y diferencias- y de nuevas temáticas vinculadas a discusiones de la transición -como la libertad y la honradez-.

Para darte vida (1984)

Al año siguiente, ya en democracia, editó *Para darte vida* (1984)³⁶¹, titulado con el nombre de la quinta canción del lado A. La palabra “vida” tiene resonancia en ese año, por los reclamos de “aparición con vida” de los movimientos de derechos humanos, y por el trabajo de la CONADEP y su informe presentado en septiembre. En

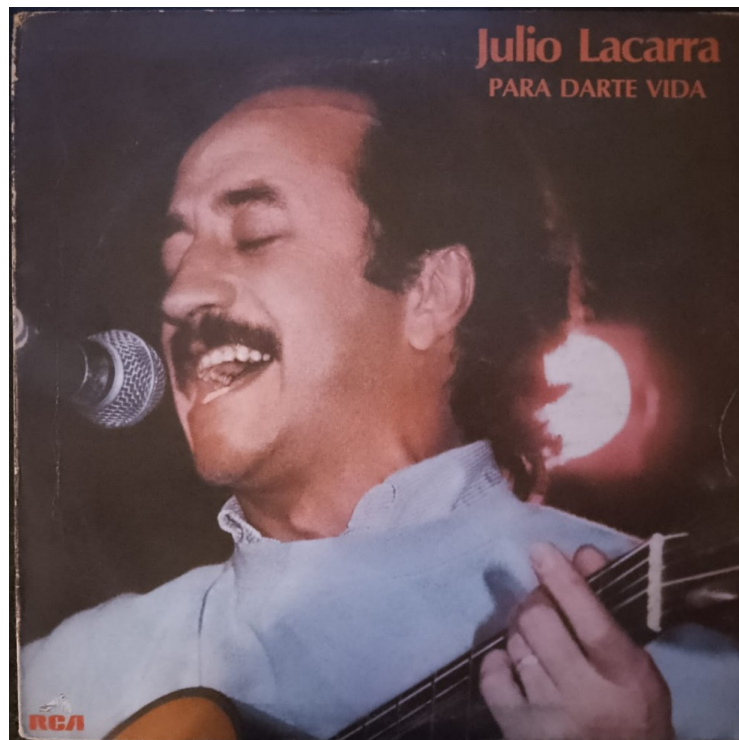
358 Disponible en: <https://youtu.be/89vLxAnU26E?t=1583>

359 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MtwjRp_W99Q

360 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VrdqKugyhZA>

361 Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mKbQdwfEO-P3iK3ZlBV57bzlA_0vivRuU

la tapa ocupa el total del espacio una foto de Lacarra cantando, con micrófono, guitarra, boca abierta y ojos cerrados, y una luz de escenario por detrás. Arriba a la derecha el nombre del artista y del disco. La composición remarca el lugar del cantautor y su guitarra, en situación de escenario. Si se vincula al título puede interpretarse que quien canta lo hace para dar vida.



Tapa del disco *Para darte vida* (1984) de Julio Lacarra (RCA-Victor).

La contratapa se compone sobre un fondo azul y con letras blancas. A a la izquierda se detallan los datos de las seis canciones del lado A y a la derecha los datos de las cinco canciones del lado B y datos técnicos. En el medio una foto de Lacarra cantando, del mismo concierto que en la tapa, esta vez con los ojos abiertos. Abajo de la foto, el nombre del artista y el disco. La contratapa reafirma el lugar de cantautor en acción, con su repertorio como anclaje.

El disco contiene once canciones de propia autoría, cuatro de las cuales son musicalizaciones de poemas. Uno de Armando Tejada Gómez y otro de Hamlet Lima Quintana, poetas asociados al MNC. El del primero, *Ronda para barrer el patio*, habla de un amor intenso pero ya pasado. El del segundo, *A media pierna*, habla de un personaje al que le pusieron diversas trabas y sin embargo “caminaba potente como el

pueblo”. La canción que abre el lado B, *Definición de la patria*, tiene letra de la poeta y periodista vinculada al peronismo Julia Prilutzky Farny. Se trata de un texto incluido en su libro “best-seller” *Antología del amor* (1972), y habla de la patria como una tierra elegida (ella había nacido en Ucrania), “Donde se quiere arar. Y dar un hijo. Y se quiere morir, está la patria”. Hay un doble juego entre la afirmación de “lo nacional” típica del folklore y la posibilidad de elección más allá de la marca de nacimiento. La última canción, *Canta el telar*, con letra de Horacio Peñalva, habla de un telar y una tejedora. El resto tienen letra del propio Lacarra.

La canción que abre el lado A, *Ley primera*, hace referencia en su título a los versos “los hermanos sean unidos, porque esa es la ley primera” del *Martín Fierro*. El texto de la canción es un manifiesto directo sobre la actualidad política del país y del lugar que le toca al enunciador y sus enunciatarios: “Ahora ni un paso atrás, ni uno al costado. Ni caer en la trampa del desconsuelo. Llevemos el nunca más para el camino, si hay quien intenta en la marcha dividirnos, seremos tu y yo los jefes del desafío”. Hay una invitación a la acción colectiva, pero a diferencia de los grandes proyectos de transformación previos la bandera que convoca ahora es el “nunca más”: símbolo de adhesión a la democracia, de rechazo a la dictadura, a sus crímenes, pero también de rechazo a los métodos de las organizaciones armadas de izquierda o peronistas.

La canción que da nombre al disco, dedicada a su hijo, comienza con un poema recitado y sigue con una breve canción. En el poema termina diciendo “me tiene que alcanzar la sangre para darte la vida, para que te abrace el calor de todos, y después que vuelas casi sin que lo sepas”, y la canción le habla a una segunda persona llamándola “pequeño corazón”, “mensajero de los vientos del futuro”, “por tus sueños va mi sueño protegido”. Se valora lo colectivo -“el calor de todos”- y el futuro, que no es cercano sino que se espera que la siguiente generación lo construya.

Como el avestruz, en clave humorística dice “basta, no quiero escuchar lo que ofertan por mi ingenuidad”, “al fin la cabeza del hoyo saqué”. En *Habla la canción* la letra relata lo que la canción es: “soy un reencuentro con la vida, alarido del paisaje”. Otra vez la palabra “vida”. *Como quien se va*, habla de una partida, que puede ser leída como producto de una ruptura amorosa o del exilio, dando cuenta de la distancia, la rabia, la decepción, el coraje que implica. La letra usa la palabra “exilio”, en un momento de debate público al respecto.

Tambor de aluminio, un candombe -con percusión de Rubén Rada-, habla de las protestas contra la dictadura en Uruguay, caracterizadas por los cacerolazos -un “tambor de aluminio”-. Como dijimos en la sección dedicada a Chany Suárez, hay una reivindicación de la población afrouroguaya y a su vez un apoyo al país vecino que implica emparentarlo con la transición argentina. Puede leerse como un gesto latinoamericanista o al menos regionalista. *A ese hombre*, describe un hombre que “lleva el futuro en los ojos, anda solo y busca gente” y pide “a ese hombre hay que encontrar y cuidar que no lo maten”. El peligro que corre surge de ser muy “libre”, de “amar y ser amado”, de su herencia que es una “estrella”, de entender que “lo joven siempre suena irreverente”. Aquí hay una intención de retomar formas de militancia previas a la dictadura, sin embargo, para hacerlo recurre a un lenguaje menos explícito que en otras canciones. De todos modos, el futuro que se menciona sigue siendo incierto, hay que encontrarlo y, luego, cuidar que no lo maten. Otra vez lo joven ocupa el lugar de la esperanza para construir ese futuro.

En el repertorio tiene un peso muy importante el candombe. Sumado al pulso de milonga y de chamarrita, se demarca el ámbito rioplatense como centro, aunque también hay una vidala, dos canciones con compás de 6/8 -que pueden pensarse como aire de cueca y de chaya- y una balada. De todos modos no se indica en ningún lugar el género de las canciones ni del disco, y tampoco se atiene a formas tradicionales. En términos sonoros, los arreglos de Homer siguen la misma línea y al igual que en el primer disco es posible asociarlo a la canción de autor de artistas muy difundidos en esos años como Joan Manuel Serrat o Víctor Heredia.

En ese mismo año, 1984, participó en el Luna Park del concierto “Cien para seguir viviendo” junto a figuras como Osvaldo Pugliese y Mercedes Sosa, entre otros, y más tarde en el mismo lugar junto a Quilapayún e Isabel Parra. Luego presentó en el Teatro Alvear su disco recién editado. Por lo cual, mantuvo vínculos con artistas ligados/as al PCA y a la Nueva Canción Latinoamericana, y mantuvo una circulación asentada principalmente en la ciudad de Buenos Aires. En los dos años siguientes no editó discos, pero cumplió uno de los ritos claves del folklore: en 1986 cantó nuevamente en el festival de Cosquín. Luego de muchos años -1970- y con los dos discos que analizamos publicados, esta actuación refuerza su posición en el campo del folklore.

Juntasueños (1987)

Su tercer disco solista, *Juntasueños* (1987)³⁶², lo editó también por RCA. En la tapa hay una foto en primer plano de Lacarra, inclinada hacia la izquierda y con un marco dibujado. Arriba el nombre del artista y abajo el del álbum. En la foto Lacarra mira de frente, con expresión relajada, la barba afeitada, el bigote prolijo, lentes -típicos de la época- y pulóver de lana blanca. Se presenta como un hombre adulto, urbano, sin referencias a lo folklórico ni a otras músicas populares. Se remarca su rol de solista. En la contratapa hay fotos más pequeñas de los músicos de su banda en el acto de tocar sus instrumentos -aparentemente en el estudio- y otra foto de él de perfil, observando. Otro modo de remarcar su rol de solista.



Tapa del disco *Juntasueños* (1987) de Julio Lacarra (RCA-Victor).

La banda estable está formada por Federico Mizrahi (teclados y arreglos), Mariano Leiva (bajo), Nestor Maggioni (batería) y Lacarra (guitarra y voz). En la

³⁶² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=aPb1WNCmPWs&list=OLAK5uy_IN8tp7WAWSkco4j73tKsnIJmRK1n-2YU0&pp=8AUB

mayoría de los arreglos los sintetizadores de Mizrahi ocupan el lugar que en los discos anteriores ocupaban las guitarras de Homer. Hay a la vez cierta continuidad y una renovación sonora.

A eso se suman las invitaciones. El trío Vitale-Baraj-González -que con sus interpretaciones instrumentales virtuosas habían ganado el premio revelación del festival de Cosquín de ese año-, Juan Carlos Baglietto -ligado al rock local y principal figura de la llamada “trova rosarina”-, Chany Suárez -que grabó por primera vez en un disco de su hermano-, Antonio Tarragó Ros y el cantautor cubano Santiago Feliú -ligado a la Nueva Trova-. Desde proyección folklórica hasta pop-rock y Nueva Canción Latinoamericana. Además, amplían la diversidad tímbrica las colaboraciones de Nestor Marconi en bandoneón, Pablo Romagnoli en flauta traversa y Miguel Núñez -integrante de la banda de Feliú- en teclados.

De las diez canciones: tres son propias en letra y música, cuatro musicalizaciones de poetas y tres de otros autores. El lado A lo abre *Eso que empuja*, de Lacarra. La letra es una invitación a la acción, a cambiar, incidir, pintar el porvenir. Pero es una invitación individual, personal, motivada por “el ideal” que es “eso que empuja”. Se trata de “decidir por una forma de vivir”. El único guiño colectivo aparece en la última estrofa: “Para que aturda el alarido de tanto joven, pariendo el siglo”. El personaje de la letra, a pesar de estar motivado por un “ideal”, no tiene una “esperanza en un futuro cierto” ni articula sus acciones en un movimiento o proyecto político más amplio. Sólo lo “joven” -otra vez- aparece como generador de esperanzas colectivas.

La última canción del lado B es *Con los pies en la tierra*, también de Lacarra. Su hermana Chany la grabó y tituló su disco de 1986 con ella. Como dijimos en el capítulo 2, la letra invita a construir “un sueño cierto” y “con los pies en la tierra”. Para eso detalla que se opone al miedo, la prepotencia, los privilegios y la opresión de “los débiles”, a la vez que afirma “no me cabe el olvido y la indiferencia”. Un rechazo del pasado reciente dictatorial y también de las injusticias económicas que persistían. La

construcción de lo colectivo aparece como una necesidad y como un desafío: “empiezo desde mí mismo” para construir el destino de la patria, aunque reconoce que “eso me cuesta”. Allí es donde vuelve a aparecer el canto como herramienta para la lucha: “el canto que junta sueños, nos ayuda a crecer y reconocernos”, de donde surge el título del álbum. El personaje de la letra no habla desde una posición de victoria inminente sino desde un lugar de debilidad para conseguir sus objetivos políticos, y es por eso que su primer impulso es el de juntarse a través del canto. De todos modos, la performance es afirmativa: la voz de Lacarra con toda su potencia, en tonalidad mayor y una rítmica en 6/8 – 3/4 en tempo rápido.

La tercera canción propia en letra y música es *Cachito del sur*. En ritmo lento de 6/8 - 3/4, algunos cambios de tempo y un arreglo apoyado en los sintetizadores de Mizrahi, se despliega una canción que puede asociarse al pop-rock y a la nueva canción de artistas como Heredia o Serrat³⁶³. La letra habla de un personaje de barrio, del conurbano sur -Bernal-, que canta, es querido y vive una vida bohemia. Aparece aquí otra vez la reivindicación de lo popular y la referencia a la vida urbana, pero no del centro sino de la periferia.

El primero de los poetas que musicalizó para este álbum es el salteño Jaime Dávalos: *Un animal que canta y sueña* es la segunda canción del lado A. La letra tiene forma de soneto y la música que hizo Lacarra responde a esa forma -agregando introducción, interludio y repetición de las dos tercetas-, con ritmo ternario y pasajes cercanos a una zamba. El personaje de la letra relata su deseo de no crecer, no parecerse a su padre, sino seguir teniendo una vida de “cantor enamorado”.

La segunda canción del lado B es *Cada vuelta que doy* con letra de Hamlet Lima Quintana, otro nombre reconocido en el folklore. Chany ya la había grabado en 1984 con un ritmo cercano al vals peruano. La versión de Lacarra se acerca a un chamamé. Suena el acordeón de Antonio Tarragó Ros, aunque los rasgueos de la guitarra no son

363 De este último pueden escucharse canciones como *Esos locos bajitos* (1981) en donde se usan recursos sonoros y arreglos musicales similares.

los tradicionales. El personaje de la letra afirma que sabe a dónde va a pesar de una serie de dificultades y elige la alegría para enfrentar el sufrimiento.

La cuarta canción del lado A, *Mellizo de mi alma*, al igual que las dos anteriores trata temas personales, individuales, que implican una postura ética: no endurecerse en la vida adulta, afirmarse desde la alegría y, en este último caso, cultivar la amistad. El poema es de Francisco Bagalá, poeta porteño que hizo colaboraciones con artistas del tango como Piazzolla, Mederos y Pugliese, pero también con el contrabajista Jorge González -quien musicalizó *Como el padre sol*, canción que grabó e hizo conocida Sandra Mihanovich, y *Cristo porteño*, que grabó y difundió de Horacio Fontova-. La música tiene el pulso típico de la milonga, el 3+3+2, y hacia el final suena un bandoneón, pero la mayor parte del arreglo se apoya en los teclados de Mizrahi con una sonoridad pop, con las voces de Lacarra y Baglietto -que alternan estrofas- en el centro.

El cuarto poeta musicalizado para el álbum es el porteño Héctor Negro, que fue parte del grupo de escritores “El pan duro” en los ‘60 y escribió una larga lista de letras de tangos. La música se construye a partir de un ritmo de chamarrita pero con variaciones en cada sección. En varios momentos se hace uso de sonoridades asociadas a lo militar: redoblante y vientos de metal -sintetizados-. Esto se vincula directamente con el lenguaje de la letra: “atención, apunten, canten”, “pelotón primavera”, “bien armados de colores”. Se trata de una milicia que combate *Contra el odio, contra el miedo*. Hace uso del lenguaje de los militares, con humor, para oponerse a ellos. El comienzo con sonidos de un grupo de niños jugando y algunos momentos del arreglo con sonoridades circenses refuerzan eso.

Luego hay tres canciones compuestas por otros artistas. La chacarera *Desarraigo* de Oscar Taberniso, un guitarrista cercano a músicos asociados a la proyección folklórica como Manolo Juárez y Chango Farías Gómez, y también del “rock nacional” como Litto Nebbia. En esta versión se respeta la forma de la danza, algo poco común en el repertorio de Lacarra. Este arreglo está a cargo del trío Vitale-Baraj-González, que

despliegan virtuosismo instrumental, improvisaciones y sonoridades del pop-rock - sintetizadores, saxo, reverberaciones y delay-. La letra describe el sentimiento de desarraigo del protagonista de la letra, quien desde la distancia añora su tierra.

La última pista del lado A es *Canción sin abrir*, de Fernando Rabih, un músico de Buenos Aires, en ese momento de poca circulación -grabó su primer álbum en el año 2000-. Es una canción pop, con usos armónicos del blues y el rock, en compás ternario, algo que permite algunas alusiones rítmicas a géneros folklóricos -sin apartarse del formato de banda de pop-rock. Cantada por Lacarra y Chany Suárez, que alternan estrofas, habla de un proceso interno y personal que el protagonista de la letra transita al hacer una canción.

La tercera y última canción compuesta por otro artista es *Luna rota* del cubano Santiago Feliú, hermano menor del también cantautor Vicente Feliú. Ambos ligados a la Nueva Trova. En 1985 visitó por primera vez Argentina de la mano de Silvio Rodríguez, luego participó del programa televisivo *Badía y compañía* y en 1986 grabó un álbum en vivo en Buenos Aires, titulado *Trovadores* (CBS), con León Gieco, Juan Carlos Baglietto y Fito Páez como invitados. Allí grabó la canción *Luna rota*³⁶⁴. El arreglo para este disco es similar, probablemente porque Feliú toca guitarra y lo acompaña el tecladista de su banda. La letra habla de una mujer que ejerce la prostitución, a la que caracteriza por su soledad, desengaño, angustia, y a la cual “unos miran con tristeza, otros la maldicen”. A diferencia de *La cantora del vino* de Carnota con letra de Jorge Boccanera, en donde el protagonista de la letra es un hombre y se relatan sus deseos y añoranzas, en la canción de Feliú quien habla es un narrador externo que se compadece de los padecimientos de la mujer.

Balance del caso

364 Disponible en: <https://youtu.be/2XXotOqI02o?t=321>

A lo largo de su trayectoria previa al disco *La canción de nuestros días* de 1983, Lacarra logró posicionarse en el campo del folklore como compositor y vincularse principalmente con figuras del Movimiento del Nuevo Cancionero. Luego, en los tres discos que analizamos produjo un repertorio propio, que fue retomado por artistas tanto del folklore como de otras músicas populares. Ese repertorio, y sobre todo sus arreglos musicales, lo posicionaron como un cantautor no sólo de folklore sino de diversas músicas populares. Esto se explica también por los vínculos que trazó en estos años: no sólo referentes del MNC sino también artistas de la proyección folklórica, de la Nueva Canción Latinoamericana y del rock local.

Las temáticas militantes ocuparon un lugar central en su producción. Varios puntos del decálogo militante propuesto por Molinero (2011) estuvieron presentes: el protagonismo de la canción en la lucha, la denuncia o reinterpretación social, el “pacifismo combatiente” o lucha contra guerras consideradas no propias, el (latino)americanismo, la esperanza en un futuro (in)cierto. Sin dudas hay continuidades, pero son notables las diferencias. Relevamos temas de la coyuntura política tratados más o menos explícitamente: el nunca más, la democracia, la libertad, la honradez, el rechazo de la mentira, el miedo, el exilio, las protestas. A su vez, lo joven es valorado positivamente y colocado en el lugar de la esperanza de futuro, aunque no se den certezas sobre ese futuro. A diferencia de artistas como Jacinto Piedra o Antonio Tarragó Ros, Lacarra no se incluye en ese ser joven sino que lo deposita en una generación posterior a la suya. Por otro lado, si bien hay propuestas de acción política no hay una articulación con un movimiento o proyecto político más amplio, las esperanzas son individuales o en su defecto no ligadas a un proyecto específico. Lo colectivo es recurrente pero aparece en construcciones genéricas, sin referencias a proyectos políticos definidos. Como excepción están las alusiones a los movimientos de derechos humanos (el nunca más, las madres) y a la democracia. Las propuestas de acción son en plan de resistencia o de construcciones -si bien esperanzadas- para un largo plazo y en

algunos momentos desde un lugar de derrota. La expectativa es “aguantar”, individual o colectivamente, pero no está en el horizonte de un modo nítido hacer la revolución socialista ni construir el desarrollo nacional y la independencia económica. Puede leerse en relación con esto que en varias canciones asume posturas éticas personales, individuales, como un modo de transitar dificultades sociales y políticas.

El ámbito de circulación de Lacarra fue principalmente Buenos Aires. Desde allí tejió sus vínculos. A su vez en su repertorio está enfatizado lo rioplatense en lo musical y en las letras. En particular aparece tematizado el conurbano bonaerense, no el centro sino la periferia de la ciudad. En menor medida aparecen otras regiones, lo rural, la tierra. Los distintos lugares que nombra en sus canciones están habitados por personajes populares: un carpintero, una tejedora, una afrouruguaya que golpea su olla, un cantante de barrio. En otras canciones habla en primera persona y relata dificultades y esperanzas propias y de su entorno -es el caso de *Palabras autorizadas*-.

Los discos de Lacarra que analizamos recurren a opciones utilizadas en la canción militante previa, sin embargo, se presentan con una sonoridad de “fusión”, con recursos propios de la proyección folklórica, del jazz, del pop-rock y de la Nueva canción Latinoamericana y Catalana. Una combinación que, en línea con las opciones estratégicas de artistas como Mercedes Sosa, hizo convivir objetos y sujetos diversos, y le permitió consolidar una posición renovadora en el folklore de estos años.

Jorge Marziali.

Trayectoria

Jorge Marziali nació en 1947, en Guaymallén, Mendoza. Creció en un barrio, San José, que él caracterizó como sencillo, de siestas, juegos en las calles y en terrenos baldíos, de música, ferias. Un lugar pequeño donde las familias se conocían (en Rocha, 1997). En entrevistas él comentó que su interés por la música le llegó por su madre, que era profesora de piano, y su familia de parte de ella, en particular sus tíos guitarristas (Giorgi, 2016). Su padre era bodeguero y producía sus propios vinos.

En la primera mitad de la década del '70 estudió Comunicación y trabajó como periodista: en la agencia del diario Clarín en Mendoza, en El Diario, una publicación que dirigió Jacobo Timerman (Diario de Cuyo, 2017) y en la revista mendocina Imagen (Marziali, 2024). En esos años hizo presentaciones en Mendoza como solista y a dúo con su compañero Alberto Herrera en lugares pequeños así como en el teatro Independencia de Mendoza y en “actos políticos”. En 1971 editó un EP de cuatro canciones³⁶⁵, todas con música del también mendocino Damián Sánchez, integrante de Los Trovadores: en el lado A *La Cuna de tu Hijo* (José Pedroni - Damián Sánchez) y *Cielito del alma nueva* (Elena Sirio - Damián Sánchez), en el lado B *A que florezca mi pueblo* (Rafael Paeta - Damián Sánchez) y *Canción por el fusil y la flor* (Bernardo Palombo - Damián Sánchez). Sobre todo las últimas dos, de contenido militante. Ese primer trabajo no alcanzó mucha circulación.

En 1975 recibió amenazas e incluso un grupo ligado a la “triple A” lo buscó en su casa estando él de viaje (Marziali, 2024). A causa de eso decidieron migrar a Buenos Aires con su esposa y sus dos hijas. Se radicaron en Morón, en el conurbano bonaerense. Años después recordaba esa etapa de este modo:

[...] me fui en marzo del 76 [...] antes del 24, pero era marzo del 76 [...] me fui a vivir a Morón, callecitas de tierra, acequia, arbolitos, que se yo... ahí se criaron mis hijos. Y entraba a la ciudad como entra el Kolla que baja de la montaña a vender sus cacharros, digamos... entraba a la ciudad, vendía y volvía. Vendía canciones, vendía periodismo, vendía lo que tenía pa vender. Pero me mantenía en los alrededores, en los márgenes, no? (en Gazzo, 2016, p. 728”).

365 Tomo la datación de Marziali (2024), aunque la fecha de edición no es clara. Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=04dbCeHa670>

Según su relato, al poco tiempo de estar en Buenos Aires las redacciones de los diarios necesitaban personal porque habían echado a mucha gente -especialmente la relacionada a luchas sindicales o con afiliaciones políticas peronistas o de izquierda-. Eso le permitió conseguir trabajo en el diario Clarín y en la revista Gente. Trabajando como periodista hizo coberturas de festivales como el de Cosquín, en donde pudo relacionarse con diversidad de artistas del folklore. Más adelante condujo un programa radial sobre música folklórica argentina en Radio Belgrano, de Buenos Aires (Gazzo, 2021).

En estos años la música ocupaba un lugar no profesional para él, y su fuente laboral de ingresos era el periodismo. De todos modos, logró difundir algunas de sus canciones e incluso hacer grabaciones. Entre 1979 y 1981 se editaron los LP de música infantil *Cantaniño* 3, 4, 5 y 6 en los cuales Marziali aportó varias canciones³⁶⁶. En el '79 se produjo una película de video clips de los temas del disco número 3, entre ellas la *Refalosa de los patines* grabada en las calles de Mendoza con referencias a la letra de la canción. A la par, se presentaba con canciones propias en peñas y espacios pequeños como La trastienda, El ciudadano, La Peluquería, que como vimos también transitaban Jacinto Piedra, Peteco Carabajal, Chany Suárez, Julio Lacarra, Antonio Tarragó Ros, Suna Rocha y Raúl Carnota. Según su relato, una de esas presentaciones la escucharon integrantes de Los Trovadores, quienes le pidieron algunas canciones para poder grabarlas en su próximo disco (Giorgi, 2016). Eso finalmente se concretó, en el LP *Imágnalo* (1983)³⁶⁷. Los Trovadores grabaron *Cebollita y huevo*, *Coplas de la Libertad* y *Este Manuel Que Yo Canto* de Marziali.

Ese mismo año Alfredo Ábalos grabó su huayno *El Cuchi musiquedor* en el disco *Moneda que está en el alma* (1983)³⁶⁸. También participó como invitado en la canción *Jirón del tiempo*³⁶⁹ para el álbum *Azul Tiahuanaco* (1983) del grupo mendocino Markama. A su vez, Los Arroyeños grabaron en un disco homónimo la chacarera *La*

366 Disponibles en: [Resfalosa de los patines](#), [Polca de las orejas](#), [Candombe de la maleta](#) y [Porque sera que estando la vaca atada el ternero no se va](#), [Chamarrita pa' repartir](#), [Canción para contarle cuál es mi papá](#), [Mejor Será Que Le Pregunte A Mi Mamá O A Mi Papá](#), [Canción del globo que se llevó el viento](#).

367 Disponible en: https://youtu.be/asTLtKMyqCg?list=OLAK5uy_lQPCNVK7PbuKoNVScF8CCw7JlNiBqVTXw

368 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=U_vu7iTgXkY

369 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OlGH_-m83hw&list=PLBtqrl3yexKiRyXAMySPajCtL68F5sfOz&index=4&pp=iAQB8AUB

*Sixto Violín*³⁷⁰, compuesta por Marziali y Carnota. Con este último y Suna Rocha tenían amistad, además de compartir música y escenarios (Giorgi, 2016). Como dijimos anteriormente, grabaron en su primer disco *Este Manuel Que Yo Canto* (1983).

Gracias a esa difusión de sus composiciones lo convocaron desde la discográfica CBS para producir un disco propio. Su empleo formal como periodista lo abandonó en el año 1985, para dedicarse de lleno a la música, luego de haber editado su primer álbum y poco tiempo antes de editar el segundo.

Como un gran viento que sopla (1984).

Entre diciembre de 1983 y febrero de 1984 grabó las canciones de *Como un gran viento que sopla* (1984)³⁷¹, en los estudios de CBS en Buenos Aires. El título es el nombre de la canción que abre el lado A. Puede, en principio, asociarse al movimiento, la libertad del viento y su fuerza, pero sin más anclajes no es claro qué y en qué dirección se mueve, y tampoco con libertad respecto de qué.

La tapa es una foto de una escena armada, con un recuadro celeste -recortado irregularmente-. Arriba a la derecha el nombre del artista en rojo y abajo a la derecha el nombre del disco en negro. La escena de la foto es al aire libre pero tomada a través del marco de una ventana apoyada sobre el pasto. Al rededor se ve un lugar arbolado en un día apenas soleado, y en el centro está Marziali sentado en un barril de madera frente a una mesita con un plato, un pan, un vaso, una botella de vino, una sartén y cáscaras de huevos. Él con un tenedor en la mano está pinchando comida en el plato y a la vez mirando hacia un fuera de escena. Está vestido con un jean, una camisa a rayas, un chaleco de cuero marrón y un pañuelo atado al cuello, con el pelo apenas largo y un poco desprolijo. Salvo por el pañuelo y quizás el chaleco, la ropa no es necesariamente rural o típica criolla aunque sí sencilla. Podría ser la de un obrero, quizás la de un peón de campo, ciertamente no luego de una jornada laboral, y sin dudas no la de un empresario o un terrateniente. El conjunto de la escena identifica al artista con lo sencillez y popular, contemporáneo pero no modernista y tampoco tradicionalista. En principio, la foto y el título no parecen dialogar con claridad. La imagen parece quieta y el título sugiere movimiento.

370 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cY089aIFYfk>

371 Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLXvYIfWQLuJ-a9UnCX2GkFu3RQcTRTj_1



Tapa del disco *Como un gran viento que sopla* (1984) de Jorge Marziali (CBS).

La contratapa está compuesta sobre un fondo celeste. En una franja a la izquierda hay una foto en blanco y negro³⁷² de Marziali con expresión seria y una vestimenta similar a la de la tapa. Arriba el nombre del artista y abajo una cita de *Teoría y práctica de la copla* del poeta y ensayista catamarqueño Luis Franco: “La copla es del pueblo y en su libre e igualitario desenfado de viento, sopla lo mismo sobre las banderas de los mástiles que sobre las camisetas puestas a secar”. En esa cita aparece un vínculo con el título. Ese “gran viento que sopla” es el de la “copla”, que pertenece al “pueblo”, y sopla tanto en espacios ritualizados como en espacios domésticos y cotidianos. Se asocia al pueblo, a lo popular, con lo sencillo, lo humilde, y se vincula así al arte de la copla y al propio disco con eso.

Desde el centro a la derecha de la contratapa hay tres secciones importantes. Arriba el título del álbum. Luego una foto del arreglador Humberto Cosentino, y a la derecha de esta los datos técnicos y de las canciones. Abajo un largo texto escrito por Alejandro Tarruella, quien fuera compañero de trabajo de Marziali en el diario Clarín.

³⁷² Aunque el “blanco” aparece como transparencia, por lo cual, emerge el celeste del fondo.

Allí hace una presentación personal y halagadora del artista, proporciona datos sobre su trayectoria y sobre su propuesta artística. Dice que lo escuchó por primera vez en San Telmo, Buenos Aires -pudo ser, quizás, en La Peluquería-. Lo presenta como innovador, renovador, pero sin eludir “las raíces”. Valora su manejo de la “copla” y de los ritmos populares, texto y música. Habla de “sabor a Cuchi Leguizamón” y a la vez de “arreglos nada complejos”. Y destaca dos características de Marziali: la alegría y la sencillez. La primera aporta una nueva clave de lectura/escucha que no apareció hasta ahora. Desde allí puede repensarse la tapa como una escena construida con algo de humor (la mesa, el tenedor, las cáscaras de huevos). La segunda vuelve a remarcar algo que ya notamos. Por otro lado, el texto de Tarruella aporta datos sobre su circulación por el país, el vínculo con su Mendoza natal, con Chile a través de sus parientes, la existencia de grabaciones previas y de canciones infantiles, así como la incorporación de canciones cuyas al repertorio de artistas como Los Trovadores y Cesar Isella³⁷³.



Contratapa del disco *Como un gran viento que sopla* (1984) de Jorge Marziali (CBS).

La instrumentación incluye cencerros, rayadores, guitarras criollas, acústica, cuatro, charango, flauta traversa, piano eléctrico, varios sintetizadores, bajo eléctrico,

373 Isella grabó en ese mismo año *Coplas de la libertad* de Marziali.

maracas, congas, bongó, bombo, pandereta, piano, violonchelo, voces masculinas al unísono (canción 1), voces femeninas (canción 9), batería, trompeta, saxo, acordeón. Se trata de una instrumentación muy variada, incluso a lo largo de una misma canción. Como dijimos, Humberto Cosentino hizo los arreglos y la dirección musical. Salvo él, no se indican los nombres de los/las instrumentistas.

Durante la grabación y edición se usaron varias herramientas sonoras relevantes y notables. Se hace uso expresivo de reverberación y delay en voces y percusión (final de *Canción maternal* y de *Que vale más*). Se hace uso de variaciones en el paneo del estéreo (*Coplas de la libertad*). Uso de fade-in (*Como un gran viento que sopla*) y de fade-out (*Que vale más*). *Este Manuel que yo canto* inicia con una recreación de una tanda de noticias de una radio, con una fanfarria como música incidental en medio del relato de un locutor y una locutora. Se anuncia la victoria de un boxeador, la ofensiva del gobierno de Ronald Reagan contra Nicaragua y Salvador, las bajantes de inundaciones en el litoral y finalmente el aniversario de la muerte de Manuel Castilla, “hombre bueno de Salta, poeta y barbudo”. Inmediatamente se escucha el recitado del soneto *La casa* por el propio autor salteño, y luego la canción. En la contratapa se agradece a Hilde Fischer -de la Editorial Lagos- por ese material.

La canción que abre el lado A y da nombre al disco es una cueca con un arreglo no tradicional. Con un fade-in de consola, comienzan cantando voces masculinas al unísono tres versos que se repiten “Eternidad que presiento como un gran viento que sopla / deja de soplar el viento y hay sólo un hombre y su copla / coplas que sabe la gente cantadas de boca en boca”. Sobre el final del último verso, en fade-in, se comienza a escuchar un cencerro marcando el pulso, que continúa sin cesar durante toda la canción. Terminado ese verso, comienza a cantar Marziali sólo el texto completo, que tiene seis estrofas de tres versos. En el sexto verso se agrega del lado derecho un raspado metálico en semicorcheas continuas -con acento en el primer toque- y en el doceavo verso se agrega del lado izquierdo otro raspado metálico de dos corcheas -con acento en la primera- y un silencio de corchea. La última estrofa que canta Marziali sólo es la misma del comienzo. Cuando él termina de cantarla, vuelve el coro masculino del comienzo que la repite hasta desaparecer en fade-out. El comienzo y el final, con un ascenso y un descenso de volumen muy progresivo, parece dar cuenta de un grupo de hombres que estaban cantando mucho antes y continuaban mucho después: una “eternidad” de la copla que se puede vincular a la concepción del folklore como

antiguo, anónimo, colectivo, de autoría desconocida (“coplas que sabe la gente cantadas de boca en boca”). La parte que canta Marziali tiene la forma de danza de una cueca nortea -sin introducción ni interludio-, un modo de versificar típico -primer y tercer versos iguales/similares-, una melodía tonal muy rítmica y en estilo, por lo cual, el arreglo descentra una canción que podría ser “tradicional”. El coro al inicio y al final como marco³⁷⁴ -aportando una dimensión colectiva-, la percusión metálica repetitiva y la voz solista ponen en el centro el texto y la expresividad del cantante.

Toda la letra de la canción tiene una gran densidad pero destacamos algunos pasajes que resultan significativos. Tres de ellos toman una dimensión contraria a la dictadura por el momento de publicación del disco: “No son pa mi canciones muy divertidas / para borrar tanto dolor, tanta herida”, puede recordar a artistas acusados de “colaboracionistas” (como Palito Ortega); “Viva el amor de los que vienen llegando / mueran nomás el odio y el desamparo”, puede relacionarse con la vuelta de los exiliados -o con la juventud-; “Ay, que no sé cantar entre confusiones / y en libertad me florecen las canciones”, dentro de todo ese texto la libertad a la que refiere puede ser la de expresión, por lo cual pueden resonar las censuras del régimen castrense. Por otro lado, los tres versos que canta el coro: ese “gran viento que sopla” se vincula otra vez con lo popular, con la transmisión oral y no solo la antigüedad sino la eternidad de las “coplas que sabe la gente”. Estos versos permiten un anclaje en el tradicionalismo del folklore. Así, la postura contraria a la dictadura y los arreglos fuera de lo común se anudan a lo popular y el folklore que relevamos en la tapa y la contratapa.

La segunda canción, *Lo que más quiero* de Isabel y Violeta Parra³⁷⁵, comienza con una introducción instrumental lenta en 6/8 y tonalidad de Fa# menor. Luego, en un tempo notablemente más rápido, inician unas maracas, un rasgueo de joropo con un cuatro y un bajo en La mayor. Sobre esa base comienza Marziali a cantar la primera estrofa. Las maracas, el cuatro y el bajo continúan durante toda la canción con mínimas variantes pero progresivamente se van incorporando improvisaciones, contracantos, duplicaciones y variantes armónicas con una flauta, una guitarra acústica y un piano eléctrico que complejizan y por momentos tensan el arreglo. Luego de cantar todas las

374 Un pequeño detalle da cuenta de las dificultades de la realización técnica: el coro del inicio y el final tienen una misma afinación (parece ser la misma grabación), pero -al ser a capela- Marziali inicia en la misma afinación pero se baja un poco con el correr de las estrofas. Por lo cual, el empalme hacia el final queda un poco desprolijo.

375 Canción que grabó Isabel Parra el año anterior en su disco homónimo.

estrofas, con una voz expresiva pero sin estridencias, la canción termina con un tarareo de la melodía que cierra en fade-out. El texto es un lamento frente a la indiferencia o el maltrato de parte de lo que el yo de la letra “más quiere”. Hay dos cosas que la canción aporta al repertorio que quisiéramos destacar: por un lado, una apertura latinoamericana y en particular hacia Chile con un apellido reconocido -que la contratapa anticipó- y, por otro lado, un arreglo que combina virtuosismo instrumental y sencillez vocal.

La tercera canción es *Domingo de minga*. La letra trata sobre la tradición de las mingas -una palabra de origen quechua-, que implican la colaboración y mutualidad para facilitar tareas como una cosecha o la construcción de una casa, pero también implica el encuentro y la fiesta. La canción no solo reivindica esa costumbre sino que la propone como proyecto colectivo: “La vida puede ser minga / y los campos uno solo / la vida puede ser minga, / siembra y cosecha de todos”. En otro verso, da cuenta de cómo esa práctica suspende una realidad material adversa: “qué lindo se ha puesto el campo / como si no fuera de otro”. Resuena aquí la mirada sobre lo popular en términos igualitarios de la cita de Luis Franco en la contratapa. La música de la canción está compuesta sobre un ritmo con acentuación 3+3+2, por momentos tocada como una milonga, pero en el estribillo se asimila a un son cubano gracias a la percusión. En un verso se deja ver una mirada de género apoyada en roles tradicionales: “Ella deja los niños, él los caballos, bajo el molle que tanto los ha esperado”. A su vez, en ese verso hay una referencia al molle, un árbol típico del noroeste argentino y en general de los andes sudamericanos. Esta mención más la sonoridad de charango y vientos andinos liga la canción a la tradición de la minga propia de los pueblos de esa región.

La cuarta es *Canción al oído de una muchacha*. El texto de Antonio Agüero³⁷⁶ es de temática amorosa pero se refiere a la desnudez y a distintas partes del cuerpo de una mujer de un modo explícito (aunque no procaz), algo poco común en el campo del folklore hasta ese momento. Sí era común en otros géneros musicales, como el pop-rock o incluso el tango, pero no en el folklore. La música se construye sobre una acentuación en 3+3+2, una armonía en tonalidad menor pero con intercambios modales, el primer grado mayorizado en varios pasajes y acordes de paso, junto a una melodía con muchas notas largas y cromatismos. La instrumentación incluye saxo soprano, piano, guitarra y chelo.

376 Hay un poema de Federico García Lorca titulado *Al oído de una muchacha*, sin embargo, no parece haber relación con esta canción.

La quinta es *Canción maternal*. La música está en un compás de 6/8 y la tonalidad es mayor con intercambios modales. Tiene frases asimilables a la huella, al triunfo y a la chacarera pero sin respetar ninguna de las formas de danza. La letra presenta a la madre del yo lírico como consejera, dulce, amorosa, alegre, frágil y fuerte, optimista, características que ejerció mientras se ocupaba de tareas domésticas (“entre jabón y batea”). Es una reivindicación de una mujer en tanto madre, ubicándola en roles tradicionales.

La sexta canción es *Que vale más*, en compás de 3/4 pero sin relación con ritmos folklóricos y otra vez con una armonía en menor con intercambios modales y acordes de paso. Las flautas juegan con sonoridades tensas en contracantos, melodías en paralelo y partes instrumentales, y una guitarra solista juega con improvisaciones punteadas. La letra valora la niñez, el hogar, la educación maternal -de la que habló en la canción anterior-, el amor, lo simple -incluso precario-, el pan, el juego, y la paz. Y afirma que siente así porque tuvo que dejar “como Carlos y Miguel, de soñar”, para conseguir el pan. Hay una valoración de la niñez, idealizada, y una denuncia de las condiciones laborales de su actualidad. Hacia el final Marziali repite tres veces, de modo conclusivo, la frase inicial “que vale más, que el hogar de la niñez, donde todos bajo el sol siembran paz”, pero a diferencia de otras canciones en que usa ese recurso allí aparece un notable aumento de la reverberación que remarca lo alejado de aquello que añora.

La séptima canción, que abre el lado B, *Y sueño una farolera*, es una chamarrita con un arreglo y una instrumentación tradicional, salvo por el bajo eléctrico y la percusión. La letra dice “sueño juegos que cambien el juego mortal de la humanidad” y enumera juegos comunes, historias y personajes infantiles reconocidos como Mambrú, la Farolera, el arroz con leche, el puente de Aviñón y Antón Pirulero, pero les modifica o cuestiona algunos aspectos. Por ejemplo, sueña “un arroz con leche con gente de este lugar, que sepa abrir bien la puerta pa jugar de igual a igual”, y sueña “una Farolera que no salga con cualquiera”. Vale recordar que en la tradicional canción, la Farolera “se enamoró de un Coronel”, por lo cual, una escucha atenta puede vincular ese “cualquiera” con lo militar. Fuera de las partes cantadas, Marziali comenta en clave humorística la música y la letra, se disculpa por hacer una música litoraleña siendo él cuyano, cuestiona a la Farolera de la historia tradicional³⁷⁷. Más allá de los cuentos

377 En ese cuestionamiento usa la expresión “una cualquiera”, típica descalificación hacia mujeres que eligen relaciones mal vistas por la moral burguesa.

tradicionales, en particular el de La farolera, resuena aquí la *Biografía de la Farolera* de María Elena Walsh, que sin contradecir el texto original de aquella ronda infantil pone en cuestión aspectos asociados a sus personajes³⁷⁸. Con esta canción se refuerza lo que se anuncia en la contratapa respecto de la música infantil y la alegría.

La octava canción, *Este Manuel que yo canto*, es una zamba dedicada al poeta salteño Manuel Castilla. Como dijimos inicia con una recreación de una tanda de noticias y luego con un poema leído por el propio Castilla. En este último el poeta habla de su propia muerte. Para el momento de edición del disco Castilla había fallecido hacía ya cuatro años (19 de julio de 1980). La letra de la canción es un homenaje en el que palabras como recuerdo, olvido, vino, copla, guitarreros, titiriteros, dan cuenta del personaje. El género elegido es una zamba, una música muy relacionada con Salta y en particular con los poemas más difundidos de este poeta. Musicalmente se respeta la forma de la danza pero tanto en las estrofas como en el estribillo hace tres frases -de cuatro compases- distintas (lo más típico es que la tercera frase sea una repetición de la segunda). Este recurso musical es muy común en zambas de Cuchi Leguizamón, amigo y co-creador de muchas zambas con letra de Castilla. Como adelantamos, esta canción ya la habían grabado otros/as artistas previamente, por lo cual, tenía ya cierto reconocimiento.

La novena canción es *Décimas del tiempo*. El texto consiste en seis estrofas con estructura de décima. La melodía es típica de una milonga, sin embargo, el arreglo instrumental se aleja del acompañamiento tradicional. Se sostiene siempre la acentuación 3+3+2 pero no son típicos ni la armonía de las partes instrumentales, ni el arpeggio de la guitarra, ni el resto de la instrumentación -voces femeninas con mucha reverberación, bajo, sintetizadores, trompeta, saxos, batería-. La letra habla sobre el tiempo, la memoria, el futuro, y su relación con el presente, la esperanza, el asombro, las glorias y fracasos, pero de un modo enigmático, no directo. La música refuerza esto con sus repeticiones: las partes instrumentales sobre una nota pedal en la tónica y las cinco estrofas cantadas con la misma melodía construida con dos frases musicales alternando³⁷⁹. A su vez sobre esa estructura repetitiva se producen múltiples variaciones y se incrementa progresivamente la densidad instrumental y el volumen.

378 En particular, habilita un rol cuestionador y audaz a la protagonista a la vez que ridiculiza lo militar y lo bélico. Este tipo de intervenciones fue recurrente en Walsh. Valen como ejemplos la *Canción del estornudo* y *La pájara pinta*.

379 La estructura musical de las estrofas es AABAB (cada frase ocupa dos versos).

La décima canción es *Agua y viento*. Comienza con un efecto sonoro que simula un viento y enseguida inicia el acompañamiento de guitarra y la voz de Marziali cantando la primera estrofa, en ritmo de 6/8 lento y fluctuante³⁸⁰, sin relación clara con géneros folklóricos. Luego se suman flauta, bajo, sintetizador, y al promediar la canción un coro femenino -con mucha reverberación-. La letra es un relato que, haciendo uso de imágenes de la naturaleza, da cuenta de un vínculo amoroso.

Lo onceava canción es *Coplas de la libertad*. El texto pertenece al poeta Daniel Giribaldi y como lo anuncia el título trata sobre la libertad. Pero hace referencia a ella desde distintos ángulos, personales y sociales, de la práctica artística y de experiencias íntimas. Una de las coplas oficia de estribillo: “Libertad, yo te libero / haces que mi canto vibre / porque no puedo ser libre / ni tampoco prisionero. / ¡Ay de mí!”. La música es una chaya que comienza con un arreglo típico de guitarras cuyanas, una rasgueando y otra punteando, aunque acompañadas por una pandereta y sin bombo. La estructura formal es la siguiente: A (instrumental), B (estrofa + estribillo), A¹, B¹, A², B², A³, B³, A⁴, B⁴, A⁵, B⁵. Luego de la primera estrofa y estribillo, en la parte instrumental se incorpora un bajo y la guitarra deja de hacer el rasgueo tradicional para plegarse al toque del bajo. En la siguiente estrofa-estribillo, B¹, incorporan contracantos y pequeñas variantes armónicas y rítmicas. En la parte A² se incorpora batería, sintetizador y una guitarra que hace una segunda voz a la melodía punteada del comienzo. La parte B² incorpora más variaciones y un efecto nuevo: un juego de paneo en el estéreo. La parte B³ incorpora un segundo sintetizador. A⁵ comienza solo con un bajo marcando primer pulso y un tom de batería marcando el segundo (en 6/8). Marziali canta dramático y a más bajo volumen, “¿Quién recuerda como yo / las fosas que abrió la guerra, / que están cubiertas de tierra / y que la guerra existió? / Los dueños de la soberbia / tenían siempre razón / El no equivocarse nunca / era su equivocación”. Luego se agrega un sintetizador -simil cuerdas-, y a través de un crescendo desemboca en el estribillo nuevamente en forte y con todos los instrumentos. El final repite “libertad, yo te libero” sobre un breve cierre instrumental similar a los finales de las partes instrumentales. Es una canción enfocada en el texto, que a pesar de la cantidad de repeticiones logra mayor movilidad a través de un arreglo muy trabajado y con virtuosismo instrumental. Tal como lo afirma

380 En la mayor parte de la canción es un tempo libre, móvil, pero hay algunas secciones con pulso más marcado y estable.

la contratapa, esta canción había sido grabada ya por Los Trovadores (1983) y por César Isella (1984). Además, poco después también la grabó el grupo Cantoral (1984)³⁸¹.

Cerca nuestro (1986).

Cerca nuestro (1986)³⁸² es su segundo LP, grabado entre junio y septiembre de 1986, y editado por Sonko, un sello local perteneciente a la editorial Lagos³⁸³. La tapa tiene pocos elementos: un fondo liso color crema, el logo del sello en la esquina superior izquierda, y en el centro, sobre lo que parece ser una hoja de un cuaderno, grande el nombre del artista -con la misma tipografía en rojo del álbum anterior- y debajo el nombre del disco -en gris-. Ni la tapa ni el título tienen marcas que lo asocien al folklore, ni a lo rural, ni a lo urbano. El artista, sin mayores mediaciones, se presenta como cercano de un “nosotros”, de un colectivo -que no está identificado con claridad hasta aquí-.



Tapa del disco *Cerca Nuestro* (1986) de Jorge Marziali (Sonko).

La contratapa tiene a la izquierda muy detallados los datos de las canciones, arregladores, instrumentistas, técnicos, productores/as, etc. A diferencia del disco anterior aquí se indican los géneros de las canciones: una polca, un huayno, una cueca

³⁸¹ Y titularon su disco a partir de esta canción.

³⁸² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xMW_zXx1G1Y

³⁸³ Como vimos ya en su disco anterior, tenía vínculo con Hilde Fischer, productora del sello.

chilena, una cueca y ocho simplemente “canción”. Sólo eso vuelve a dar cuenta de que los vínculos con el folklore y con Chile son relevantes pero las formas musicales danzables no ocupan el centro. Los arreglos y la dirección musical estuvieron a cargo de Oscar Cardozo Ocampo -temas 1, 3, 7, 9, 11, 12- y Ramón Navaro (hijo) -temas 4, 5, 6, 8, 10-. La instrumentación es variada y combina instrumentos acústicos y eléctricos: guitarras, bajo, flauta, oboe, bandoneón, percusión, charango, sikus, quenás, moseños, piano, sintetizadores Emulator II y DX7³⁸⁴. A eso se le suman segundas voces en algunas canciones, a veces del propio Marziali y otras de la cantante Gladys Orazi.

En el lado derecho de la contratapa hay abajo una foto que recorta la figura de Marziali que mira al frente con gesto serio, y más arriba un texto firmado por él. Vale la pena reponerlo completo:

Este disco está hecho con ojos provincianos. Obra por obra. Me gustaría que estuviera clara la intención de no caer en la añoranza. Buenos Aires me ha tratado con tan buen modo que no hay lugar para la peligrosa añoranza enfermiza.

Uno es del interior y mira y ve de otra manera. ¿Alguien puede imaginarse a un hombre (o una mujer) de la Capital Federal yéndose a cultivar la tierra para olvidar un amor desavenido, como quiere Violeta Parra en “La jardinera”? Es cierto que la influencia del paisaje metropolitano hace de las suyas en varias bandas de este registro. Sin embargo estoy seguro que hay que tener algo de provinciano para mirar y ver a “Los obreros de Morón” (de Ezpeleta, de Carapachay, de ...?) o para descubrir esa suerte de contravida que late soterrada en “El ciego del subterráneo”. Todo es campo orégano para la copla, vaya ella montada en refalosa, cueca o milonga.

Ninguna obra viene a cambiar nada; riesgoso descubrimiento en un país donde se voltearon edificios en San Telmo y sobran los que bajarían el Obelisco. Todas las obras que aquí se incluyen están para ser escuchadas con provinciana paciencia.

Mendoza, septiembre de 1986.

En este texto Marziali se presenta como “provinciano”. En el folklore puede leerse como una marca de autenticidad. En las grandes ciudades puede ser una adjetivación descalificante pero aquí se utiliza como una característica positiva: los “ojos provincianos” miran y ven cosas que la gente de la ciudad pasa de largo. Y eso lo

384 Entre los instrumentistas aparecen nombres que también colaboraron en otros discos que hemos analizado: el guitarrista Luis Chazarreta, el cantautor cordobés Francisco Heredia -autor de Córdoba va-, el bajista y guitarrista Obi Homer.

convierte en material “para la copla”. “Vaya ella montada en” los formatos que sean: la copla, la palabra, la poesía, es central en esta presentación. A su vez, los formatos que nombra son refalosa, cueca y milonga, dos géneros cuyanos y uno rioplatense, a pesar de que la mayor parte del repertorio del disco es de “canciones”. Otra vez se trata de un gesto de inscripción en el folklore. Todo esto justifica “la influencia del paisaje metropolitano”.

En el texto hay dos aclaraciones entre paréntesis que amplían sentidos. Por un lado, “a un hombre (o a una mujer)” pone de manifiesto una tensión con el lenguaje genérico masculino, que rara vez era puesto en cuestión en esa época. Que el ejemplo al que recurre sea la canción de Violeta Parra puede vincularse con la necesidad de aclarar “o a una mujer”. Por otro lado, “‘Los obreros de Morón’ (de Ezpeleta, de Carapachay, de ...?)” agrega dos localidades que no son azarosas: Morón en la zona oeste, Ezpeleta en la zona sur y Carapachay en la zona norte del conurbano bonaerense. A su vez, las tres son localidades no centrales de esas zonas (podría haber nombrado a Ramos Mejía, Quilmes y Vicente López, por ejemplo). Hay una explícita identificación con las periferias urbanas y con sus pobladores humildes, “obreros”.

Los obreros de Morón es la canción que abre el lado A, otro modo de resaltar su importancia en el repertorio. Un año antes Alfredo Ábalos la grabó en su disco *Cuando de cantar se trata* (1985)³⁸⁵, y en 1986 la cantó en Cosquín, a pesar de que desde la comisión del festival le pidieron explícitamente que no la cante (Giordano & Mareco, 2010). Estos hechos le dieron aún más trascendencia a la canción.

La letra, y el modo de canto mayormente suave, casi susurrado, construyen un “nosotros” y una cercanía, que puede vincularse con el título del álbum. El texto relata con detalle aspectos de la vida esforzada, humilde y con carencias de “los obreros de Morón”. En el estribillo quien narra se incluye en el relato al nombrarlos como “mis hermanos”. En la última estrofa la descripción pasa a ser una toma de posición política explícita: “si viviera, votarían por Perón”. Esa frase implica una identificación con el peronismo de parte de quien canta y a la vez que, desde su perspectiva, si gobernara Perón esos obreros vivirían en mejores condiciones. La figura de Perón, de todos modos, no implica un apoyo a las figuras del peronismo de su actualidad, pero sí una oposición o al menos distancia respecto de los gobiernos posteriores a él.

385 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=am00TCKBUo0>

En esta edición la instrumentación y el arreglo son simples: la voz de Marziali y una guitarra de acompañamiento, más un bandoneón que hace contracantos de carácter improvisatorio. La sonoridad del bandoneón, en diálogo con la letra, funciona como símbolo de Buenos Aires. La guitarra toca casi todo el tiempo arpeggios con la acentuación 3+3+2, pero sin un patrón rítmico claro de milonga. Sólo rasguea en el final de la última estrofa y el comienzo del último estribillo, donde el texto dice “si viviera, votarían por Perón”. De ese modo se resalta la importancia de ese verso. Un poco antes la voz se corre del registro suave, casi susurrado, que utiliza en la canción: aumenta el volumen y hace un gesto que parece una risa al decir “Se deschavan por sus lemas”³⁸⁶. De ese modo se prepara el momento clave de la letra que luego se remarca con el rasgueo.

En una hoja interna del disco en donde figuran las letras de las canciones, Marziali hizo anotaciones y aclaraciones, en su mayoría datos sobre la composición de las canciones, sobre expresiones regionales cuyanas, anécdotas personales y en algunos casos reflexiones. Sobre la frase clave de *Los obreros de Morón* dice: “Esto, que hoy es una hipótesis, fue escrito la primera vez así: si viviera, ¿votarían por Perón?”. De ese modo da cuenta de que entre el momento de la composición y el de su difusión se consolidó su convicción. En una entrevista -años después- Marziali indicó que la canción fue compuesta en 1983, cuando Alfonsín ganó las elecciones:

Si viviera, votarían por Perón [...] pero no vive, votan por Alfonsín [...] cosa que yo también hice, eh, yo en ese momento voté por Alfonsín, me parecía que no venía bien la mano por el lado del peronismo, o que el peronismo que venía no era el que uno quería (en Giorgi, 2016, 18’20”).

Estas afirmaciones amplían lo que observamos en la canción: aparece reivindicada la figura de Perón, y en él su proyecto político, pero no se nombran figuras actuales -ni del peronismo ni de otros sectores-. Hay dos puntos que consideramos relevantes. Por un lado, la democracia se da por sentada como el sistema político legítimo: “votarían”, por Perón si viviera, por otra figura en su defecto -Alfonsín, según la entrevista que citamos-. Las dictaduras tanto como la revolución y la lucha armada no aparecen

386 En la segunda estrofa hace algo similar al cantar “Matecito y tortafritas”. Aunque eso no desemboca en un crescendo como en la última estrofa, sí es una marca de humor, que como vimos es relevante es su presentación.

nombradas. Por otro lado, más allá de la figura de Perón, se presenta como vigente su proyecto político. Es un horizonte posible, a pesar de que no se nombren figuras actuales.

La segunda canción es la polca *Cebollita y huevo*, que también tenía grabaciones previas y una circulación importante antes de esta edición -desde 1983-. En la hoja interna dice: “Esta canción la escribí en 1982. Llegada la democracia, me pareció coyuntural. Es setiembre de 1986: ¿será coyuntural..?”. Esa afirmación demarca tres momentos: el clima antidictatorial de la última etapa del gobierno de facto, la primavera democrática y la actualidad de ese año en el que al menos pone en duda que se hayan superado los problemas de los que habla la canción. Al igual que con *Los obreros de Morón*, cantar y grabar esta canción en 1986 es distinto que hacerlo en 1982 o 1983.

La letra combina el humor -citando dichos y costumbres populares- con referencias al pasado reciente y una invitación a “empezar de nuevo”. A pesar de la clave humorística del texto, reforzada en la performance, la lectura general es directa: “estamos vivos” a pesar del “olvido y la traición”, hay “humanos” y “marranos” que no quieren recordar, “mi gente andaba en lo suyo” cuando llegaron “los chanchos y armaron un zafarrancho”, etc. La cuarta estrofa dice “Igual que a bicho insurgente llevaron los inocentes todos al mismo lugar, algunos no regresaron y los que quedaron pa’ que via contar”. Aquí hay, por un lado, una denuncia de las desapariciones y del daño social general causado por los dictadores y, por otro lado, una diferenciación entre “insurgentes” e “inocentes”. Una mirada cercana a la de Alfonsín. Hay una asociación entre “inocentes” y pueblo: para empezar de nuevo hace falta “cebollita y huevo, pan y libertad”, se le pide a una “señora vecina” que prepare “un guisito de esperanza para calmarle la panza al que siempre trabajó”, y se pide que no paguen más “los humillados”, “los mutilados”, “los olvidados”, “los jubilados”³⁸⁷, que pueden ser tanto las víctimas directas del terrorismo de estado como quienes sufrieron diversas injusticias sociales y económicas. Como en otras canciones hay una valoración positiva de lo popular, pero aquí conviven ideas diversas. Encontramos identificación con colectivos, desde los “cuyanos” -algo que acentúa su “autenticidad” folklórica- hasta los trabajadores y jubilados -que puede ligarse a su adhesión al peronismo-, pero también con una “vecina”, una figura que implica lo popular pero también lo individual y lo

387 La letra escrita en la hoja interna solo nombra a “los humillados”, pero la grabación incluye a “los mutilados”, “los olvidados” y “los jubilados” en el último estribillo.

urbano. A su vez, se pide “que paguen los fracasados”, que pueden ser “los marranos”, “los chanchos” y quienes tienen “las manos sucias de la indignidad”. A lo largo de la canción puede entenderse que quienes fracasaron son los militares, y se los juzga moralmente por su “indignidad” -otra vez una cercanía con ideas de Alfonsín-.

Si releemos a través del decálogo militante (Molinero, 2011) la letra: “la denuncia o reinterpretación social” concluye con la invitación a “empezar de nuevo” como “propuesta de acción política explícita”. Al momento de escribir la canción eso podía implicar una “esperanza en un futuro cierto”: la democracia -por eso luego la consideró “coyuntural”-. Pero al momento de editarse este disco, ese futuro está desdibujado y el “protagonismo social” en la lucha no tiene “liderazgos” claros -“armaron un zafarrancho que nadie puede arreglar”-.

Tanto en *Los obreros de Morón* como en *Cebollita y huevo* se nombra la libertad. En la primera, dice “entran con desgano a la ciudad porque intuyen que es perder la libertad”. En este caso es la pérdida de libertad que genera el trabajo precario, con sueldos que no cubren las necesidades básicas, las propias condiciones de vida de la ciudad y su periferia. En la segunda, el estribillo dice “vamos a empezar de nuevo, cebollita y huevo, pan y libertad. Que paguen los fracasados y los humillados que no paguen más”. En este caso, la libertad es una condición necesaria para empezar de nuevo, al igual que la alimentación básica. Si se relaciona con el resto del texto puede leerse como libertad de los “fracasados” que causaron los problemas que describe la canción: los militares. Otra vez, puede leerse de modo distinto al momento de la composición y al momento de esta edición. En 1982 el clima anti-dictatorial y la expectativa en la democracia. En 1986, luego del Juicio a las Juntas, en pleno procesamiento de otras figuras -en particular la causa “Camps”- y de debate público al respecto (Rama, 2023). La pregunta “¿será coyuntural?” de Marziali pone de relieve ese escenario, y también la continuidad de los problemas económicos: si bien el gobierno de Alfonsín mantenía buena aprobación -ganaron las elecciones legislativas de ese año-, el “plan austral” mostraba importantes debilidades en esos meses.

Cinco de las canciones del disco tienen a Mendoza como tema o al menos como referencia importante. *Mendoza está*, en la que describe a esa ciudad por costumbres queridas y a la vez critica su conservadurismo. La reconocida cueca cuyana *Pa'l comisario*, que alaba el vino y critica a las autoridades que limitan a quienes lo

consumen. *Canción para empezar a irse*, en la que invita a su “compañera”³⁸⁸ a irse con la promesa de que “volveremos a Mendoza en alguna primavera”³⁸⁹. *Elegía a la primera distancia*, una canción dedicada a su madre, “simple cantora de valsecitos” y dedicada a tareas del hogar y el cuidado. *Coplas por refalosa*, cuyo estribillo dice “Yo nací junto a los Andes, en Guaymallén de Mendoza, mi madre fue una tonada y mi abuela refalosa”. En la hoja interna indica respecto a la refalosa: “ritmo que bailaron mis antepasados chilenos”. Otra vez amplía su región de origen trascendiendo las fronteras nacionales. Algo que se refuerza con la inclusión de *La jardinera* de Violeta Parra.

Continuando el vínculo iniciado con la zamba dedicada a Manuel Castilla, esta vez homenajeó a Cuchi Leguizamón en el huayno *El Cuchi musiquedor*. Por otro lado, homenajeó a un personaje desconocido: *El ciego del subterráneo*, con quien se encontró y compartió una canción. Otra vez, hay una identificación con sectores populares.

Luego hay dos musicalizaciones de poemas de Elvio Romero, poeta paraguayo, militante comunista, exiliado en Argentina desde la guerra civil de 1947 en su país. *Al amor, un nombre*, de temática amorosa y *Con ese mismo corazón*, que reivindica a Wilfredo Álvarez, militante comunista y “mártir paraguayo” (hoja interna). La letra de esta última canción detalla: “Y decía: de todos será el pan sobre la tierra cuando la tierra sea de todos” y “¡Qué hermosa la patria libre! Hagamos libre la patria, hagamos la patria hermosa, así decía”. Si bien en el poema se habla de él en pasado -soñaba, decía-, Marziali modificó el final: “Y vuelve así en esta tarde con su corazón que canta(~~ba~~)”³⁹⁰. Este texto trae un lenguaje propio de la militancia de los ‘60 y ‘70, retoma “La inmortalidad del militante” del decálogo y propone como válidas las razones de su militancia.

Balance del caso

A partir de radicarse en Buenos Aires, Marziali se vinculó al periodismo y a artistas del folklore tanto tradicionalistas como renovadores, varios mendocinos, en algunos casos vinculados a la canción militante. Circuló por los mismos espacios

388 A esa “compañera” la caracteriza por su risa, amor y bondad, cualidades necesarias para “inspirar mi canción”. Además, es él quien propone y quien desea (“no quiero llevarme nada”).

389 Según indica en la hoja interna la canción fue escrita en 1975, antes de mudarse a Buenos Aires.

390 El original dice: “Vuelve así en esta tarde, regresa al mediodía, vuelve con ese mismo corazón que cantaba”.

porteños que relevamos en otros casos, y hacia el final de la dictadura logró posicionarse como compositor en el folklore. A lo largo del período estudiado logró editar dos álbumes, en los que grabó mayormente canciones propias, algunas de las cuales fueron también grabadas por diversidad de artistas del folklore.

Marziali produjo un repertorio nuevo en el que conviven formas y sonoridades tradicionales con otras inusuales, asociadas al pop-rock y a la Nueva Canción Latinoamericana. A su vez, hay una fuerte asociación con Mendoza y más ampliamente con la región cuyana y con Chile, pero también con el conurbano y la ciudad de Buenos Aires. Se presenta como innovador o renovador que no elude “las raíces”, como un “provinciano” que observa como tal y a la vez tiene “influencia del paisaje metropolitano”.

En los discos que analizamos se construye un Jorge Marziali enunciador asociado a tradiciones populares -no solo “folklóricas”³⁹¹-, a su región de origen -Cuyo³⁹²- pero también a otras regiones, al rol de cantautor (composición, canto y escritura), a la poesía argentina³⁹³, al humor y la ironía tanto como a la seriedad. A su vez se construye un/a enunciatario/a que puede valorar lo “popular” y la poesía, que puede apreciar melodías sencillas y también virtuosismo, experimentación sonora y formal, que gusta de géneros musicales folklóricos argentinos y latinoamericanos, que no se identifica con lo militar y valora lo colectivo -no necesariamente partidario-.

En línea con las opciones de artistas como Mercedes Sosa, también hizo convivir objetos y sujetos diversos en sus elecciones sonoras -desde guitarras cuyanas hasta sintetizadores, bandoneón y recreación de una sección de noticias radial-, opciones que le permitieron consolidar una posición renovadora en el folklore de estos años.

Las temáticas militantes ocuparon un lugar relevante en su producción. Al igual que en los casos de Carnota y Lacarra, relevamos coincidencias y diferencias con el

391 Desde la minga y el vino en la mesa hasta La Farolera y el puente de Aviñón.

392 Con menciones explícitas pero también por sus géneros musicales y por su modalidad de habla (la pronunciación de la r, por ejemplo).

393 Luis Franco, Daniel Giribaldi, Antonio Esteban Agüero, Manuel Castilla, Elvio Romero. A estos se suman Rafael Lelpi, José Pedroni y Violeta Parra en musicalizaciones de otras/os compositoras/as.

decálogo militante propuesto por Molinero (2011). Encontramos la denuncia o reinterpretación social, el (latino)americanismo, la esperanza en un futuro más o menos cierto -según el momento-. Por ejemplo, dimos cuenta de que el “empezar de nuevo” en un momento implicaba una “esperanza en un futuro cierto” -la democracia-, pero luego el futuro dejó de ser claro. Si bien no es el tono general, en una de las canciones retomó “La inmortalidad del militante” del decálogo y no solo utilizó lenguaje propio de la militancia de los ‘60 y ‘70 sino que propuso como válidas las razones de esa militancia.

También relevamos algunos temas de la coyuntura política: la represión dictatorial, las desapariciones, el clima anti-militar, las víctimas directas del terrorismo de estado tanto como quienes sufrieron diversas injusticias sociales y económicas, la “indignidad” de los dictadores que implica un juicio moral sobre ellos, la democracia. Y con especial énfasis la libertad, tratada de diversas formas: social y personal, de expresión, en la creación artística, en la oposición ocio-trabajo, en la vida íntima. En relación a esto último, observamos algo infrecuente en el folklore: el tratamiento explícito de la desnudez en una canción -que puede vincularse al “destape” estudiado por Milanesio (2021)-, en un marco general de roles tradicionales de género y con la heterosexualidad como norma.

En las canciones de Marzali el proyecto político de Perón es el único que se presenta como alternativa vigente. Finalizada la dictadura y con Alfonsín ganador de las elecciones, el peronismo y el sindicalismo quedaron asociados a la cultura política “autoritaria” previa (Adamovsky, 2020), sin embargo la convocatoria a “empezar de nuevo” de Marzali se desliga de esa carga negativa al enfatizar el “votarían por Perón”. Elude otras figuras vinculadas al peronismo y se focaliza en Perón que fue proclamado presidente por medio de elecciones legítimas: el proyecto vigente no colisionaba con la democracia como sistema único aceptado.

Discusión del capítulo.

Para comprender la relación entre posicionamiento renovador y canción militante en las producciones de los artistas emergentes que abordamos, en este capítulo dimos cuenta de aspectos relevantes de un largo proceso en el folklore: la canción militante llegó a consolidarse como central en el campo e incluso quedó asociada a la renovación en los '60 y '70. Luego, durante la dictadura, se desarticuló y se silenció. En la última etapa del régimen castrense, con el regreso de Mercedes Sosa como factor decisivo, estas canciones volvieron a cantarse. Pero las condiciones de producción eran otras: los grandes proyectos de transformación social previos habían sido derrotados, deslegitimados o al menos reducidos en su alcance.

En ese marco, inclusive las continuidades -entre ellas la interpretación de las mismas canciones- construyeron sentidos distintos. En el amplio clima anti-dictatorial posterior a la guerra de Malvinas y más aún luego de iniciado el mandato presidencial de Alfonsín, canciones como *Cuando tenga la tierra* ya no fueron censuradas, ni fue relevante que algún sector las considerara “subversivas”. Ese tipo de prácticas autoritarias también llegaron a estar deslegitimadas. Pero cantar que “cuando tenga la tierra, la tendrán los que luchan, los maestros, los hacheros, los obreros” ya no se anclaba en proyectos vigentes para concretarlo. Podía cantarse y escucharse como parte de la libertad de expresión y la pluralidad de voces, y en todo caso incorporarse como una expectativa más general del nuevo proyecto democrático -que prometía comer, curar y educar-.

Los ejes temáticos que relevó Díaz (2009) como parte del proceso de “repolitización” que se dio a partir de 1982 -democracia, instituciones republicanas, autoritarismo, lucha armada, derechos humanos-, aparecieron tratados en los discos que analizamos. En todos los casos, con matices, encontramos puntos en común con el alfonsinismo gobernante y con los movimientos de derechos humanos, un rechazo de la dictadura y una asimilación de la democracia como único sistema político legítimo.

El autoritarismo, la censura y la represión militar se rechazaron explícitamente. A eso se le opuso la libertad en distintas formas, personales o colectivas. La libertad de un pueblo para ejercer su “voluntad” (el voto), la libertad de expresión y también de creación artística, la libertad en la vida íntima y afectiva, las malas condiciones de

trabajo como pérdida de libertad. En estas canciones las representaciones de la libertad estuvieron ligadas a la experiencia de la democracia como opuesta a la represión previa. La democracia fue aceptada como sistema político válido y no fue cuestionada. En algunos casos fue explícitamente defendida. Por lo cual, este conjunto de artistas emergentes fueron parte de la construcción de esa expectativa en las instituciones republicanas de la que habla Adamovsky (2020), y a su vez crearon un ámbito para la experiencia de la democracia (Milanesio, 2021).

La dimensión de movimiento de la canción militante no deja de estar presente en estas producciones pero sí resulta más difusa. Por momentos ocupan ese lugar los movimientos de derechos humanos, la oposición al régimen militar en términos amplios, incluso la democracia, la juventud -por sí misma-, también las transiciones democráticas de la región como movimiento más amplio.

La identificación con lo popular, con lo sencillo, con las clases bajas es un punto de continuidad con la canción militante previa. Aunque en esta etapa es notorio que se representaron tanto en ámbitos rurales como urbanos. No sólo en los casos analizados en este capítulo sino también en los abordados anteriormente -Suárez, Parodi, Rocha, Ros, Piedra-. En los casos de Carnota y Marziali hicieron explícita su alineación con la mirada peronista del pueblo. En el caso de Lacarra eso no es explícito. La valoración de lo popular, a su vez, se entrelazó y resignificó en esta etapa con la política de “democratización” de la cultura del alfonsinismo: este tipo de intervenciones abonaban el pluralismo (Cardini, 2014; Compagnoni, 2020; Milman, 2017).

Con particularidades, la mayoría de los puntos del decálogo militante formulado por Molinero (2011) volvieron a aparecer. El indigenismo, la denuncia, la reinterpretación histórica, el (latino)americanismo, la lucha contra guerras consideradas no propias, el protagonismo de la canción en la lucha, los liderazgos y el protagonismo social. Incluso, si bien como único caso, Marziali retomó en una canción uno de los puntos más desacreditados en el comienzo de la democracia que es la reivindicación de métodos y razones de militantes que murieron en la lucha (“La inmortalidad del militante”).

En dos de los puntos las diferencias con el abordaje previo son especialmente relevantes: la “Esperanza en un futuro cierto” y las “Propuestas de acción política explícita”. Antes de diciembre de 1983 el futuro estuvo presentado como una esperanza cierta en el arribo de la democracia, pero luego del inicio del gobierno de Alfonsín dejó

de representarse un futuro claro. Las esperanzas fueron genéricas y sin plazos manifiestos: “la esperanza de cambiar el destino”, “ya vendrán despertares de sol violento”, “la vida puede ser minga, siembra y cosecha de todos”. Enlazado a esto, las propuestas de acción política no se anclaron en algún proyecto de transformación definido, más allá de la democracia en sí misma, su cultura e instituciones republicanas, y la expectativa de que condense también el respeto de derechos humanos básicos. Las propuestas fueron tan genéricas y sin plazos claros como las esperanzas: resistir, llevar el nunca más para el camino, empezar de nuevo con pan y libertad, esperar en silencio hasta que llegue el momento de reventar en un grito.

Conviven en estas producciones, a su vez, otras miradas de futuro, distintas a las de los grandes proyectos previos y también de lo que podía condensar la democracia. Igualmente poco precisas, pero en otro registro. Cuando Marziali dice “la vida puede ser minga, siembra y cosecha de todos” o “que vale más, que el hogar de la niñez, donde todos bajo el sol siembran paz” o “sueño juegos que cambien el juego mortal de la humanidad”, cuando Carnota canta “yo me muero en libertad, sin fronteras, fortines ni cristianos. Ya está llegando el día”, recurren a tradiciones y luchas indígenas así como a la idealización de la niñez -en tanto lugar a salvo al cual volver- y al juego -en tanto posibilidad de evitar el fatalismo-, para representar formas de futuro posibles.

La militancia acompañada de humor fue algo infrecuente en etapas anteriores e incluso contrario a la solemnidad casi religiosa que describió Molinero (2011) en algunos grupos de los ‘70. En los tres casos -y también en Parodi y Ros- relevamos esto, pero en las canciones de Marziali es especialmente importante: la farolera que no se casa con cualquiera -como un Coronel-, los obreros de Morón con su peine y su pan, los bebedores de vino que desafían al comisario, la “moralina” de Mendoza, la “risotada” de Cuchi Leguizamón, el “guisito de esperanza”, etc. Un tipo de humor que se construye como popular, sencillo, y que da lugar a lo colectivo y lo comunitario. Resulta, a su vez, un modo de ampliar y hacer convivir objetos y sujetos diversos en un mismo espacio.

En los tres casos observamos el despliegue de distintas posturas éticas individuales: desde la honradez y el rechazo a la mentira de Lacarra hasta la insistencia en la escucha y el silencio de Carnota o la reivindicación de la paciencia provinciana de

Marziali. Estos valores, que se presentaban como un modo de oponerse al estado de cosas, funcionaron como una vía individual frente al vacío de proyectos colectivos más amplios³⁹⁴. Incluso para quienes reivindicaron explícitamente la vigencia del peronismo, esta es una etapa de expectativas frustradas: años de derrota electoral y divisiones internas que recién llegaron a reordenarse hacia el final de la década con el triunfo de Menem -primero en la interna y luego en las elecciones nacionales-.

La denuncia o reinterpretación social del decálogo de Molinero (2011) aparece en múltiples formas en las producciones estudiadas. La difusión del miedo, las muertes y las desapariciones, la “corrupción”, la “indignidad” y la mentira, las condiciones de vida de los obreros de Morón, la diferencia entre quienes viajan en tren a trabajar y quienes sólo dan discursos con “palabras autorizadas”, las carencias en las villas, las planes de vivienda sin considerar a sus destinatarios, la continuidad de esas injusticias en la democracia.

La reinterpretación histórica, que antes se había concentrado especialmente en los caudillos del siglo XIX, en esta etapa llega hasta la historia reciente y aborda otros temas. El “ayer indígena” que “aun está” de Carnota, aparece también en Rocha y en Parodi tanto como en Jacinto Piedra y MPA. En esa misma línea fue muy relevante en 1986 la edición de *Taki Ongoy* de Víctor Heredia, un álbum conceptual sobre el movimiento indígena del mismo nombre. En estos años estas reivindicaciones pueden leerse como tomas de posición contrarias al régimen castrense, que promovió activamente una visión hispanista del origen de la patria y celebró la “conquista del desierto” del siglo XIX. También fue reinterpretada la presencia y participación en procesos históricos de población afrodescendiente. En particular Parodi y Ros lo trabajaron en relación al litoral. Carnota, a su vez, no sólo habló del asesinato de Dorrego como un hecho clave en el devenir de “la patria”, sino que puso en un mismo plano y en continuidad a diversidad de políticos, militares y dirigentes sociales desde el siglo XIX hasta su presente. A eso se suman las representaciones en línea con el peronismo de la identidad nacional -la “esencia de mi pueblo”-. En todos los casos, como venimos diciendo, hubo una (re)interpretación de la dictadura que acababa de terminar.

394 Esto a su vez coincide con observaciones de Ollier (2009) en casos de militantes revolucionarios en la posdictadura. Lo que ella relevó es que la ruptura de los proyectos previos dio lugar a una reivindicación de las libertades individuales y de la ética personal como contraposición al funcionamiento jerárquico y/o autoritario de las organizaciones que integraron en los ‘70.

Las particularidades de esta etapa, desde los nuevos ejes temáticos -los de Díaz (2009) y los que nombramos luego- hasta las que observamos en consonancia con los puntos del decálogo militante, dan cuenta de una mayor diversidad de sujetos y objetos representados. Sólo eso nos permite afirmar que estas producciones fueron co-productoras del consenso pluralista de la etapa democrática.

A eso se suma la diversidad de prácticas y relaciones con agentes de otros campos artísticos. Desde el uso de instrumentos, efectos sonoros, metodologías de grabación hasta vínculo con artistas, técnicos, productores y espacios asociados al rock local. Desde el uso de literatura “culto” tanto como “popular” hasta los vínculos con referentes de la Nueva Canción Latinoamericana, de la MPB, de la proyección folklórica y hasta del jazz-fusión.

Los tres artistas que abordamos en este capítulo produjeron un repertorio nuevo, con canciones propias como centro, que fueron a su vez retomadas por diversidad de artistas del folklore. El rol de cantautores, en donde confluyen la composición, la escritura, la guitarra y la voz, fue acentuada. Otros casos, como Jacinto Piedra y Teresa Parodi, coinciden en este punto. A su vez, trabajaron en la musicalización de textos de poetas, algunos partícipes del campo del folklore y otros no, un recurso habitual en cantautores. En la producción de ese nuevo repertorio tomaron opciones para inscribirse tanto en el tradicionalismo del paradigma clásico como en distintas vías renovadoras: la militancia explícita -peronista, por ejemplo- junto a la apelación a la esencia del pueblo, la instrumentación del pop-rock junto a los textos de poetas como Tejada Gómez, Lima Quintana o Dávalos, las formas danzables junto al virtuosismo instrumental y la construcción de canciones sin forma prefijada. No funcionaron como opciones aisladas. La militancia de la canción fue parte de un conjunto de opciones que les permitió a estos artistas posicionarse en el campo del folklore como renovadores.

Conclusiones

Conclusiones

En esta tesis trazamos algunas explicaciones de la emergencia y posicionamientos renovadores de un conjunto de artistas en el folklore de los '80. Nos propusimos estudiar sus producciones discográficas, que consideramos dispositivos de enunciación claves en las músicas populares de esos años. Adoptamos una perspectiva sociodiscursiva e histórica que nos permitió dar cuenta de su rol en el campo del folklore y como parte de las disputas culturales y políticas de la transición argentina.

Las investigaciones más extensas sobre folklore hasta el momento han abordado períodos previos, especialmente las décadas del '60 y '70, y sólo un capítulo del libro de Díaz (2009) y algunas ponencias en congresos académicos abordaron los '80. La revisión de esa bibliografía nos permitió dar con la vacancia y también con la relevancia del tema: hubo en estos años una renovación en el folklore que tuvo como protagonistas tanto a artistas consagrados previamente como a artistas emergentes.

En el capítulo 1 revisamos la idea de renovación en el folklore y describimos cómo cambió en el comienzo de nuestro período de indagación. Nos detuvimos en el caso de Mercedes Sosa por su relevancia y capacidad explicativa de las condiciones sociales que permitieron la emergencia de artistas que se posicionaron como renovadores. Si en los '60 y '70, desde el MNC, su posicionamiento renovador se construyó en contra de un otro, en su regreso del exilio Sosa se posicionó desde la amplitud y la diversidad: trazó nuevos vínculos, abordó nuevo repertorio, géneros musicales y temáticas.

Lo que observamos en el caso de Sosa se consolidó como parte de la renovación de los 80': los/las artistas emergentes se posicionaron desde la pluralidad y no en contra de un otro. Sosa se vinculó con artistas, productores, técnicos y repertorio del rock local, la Nueva Trova Cubana, la MPB, el tango, sin abandonar el repertorio y los vínculos previos. Los casos que abordamos luego continuaron y ampliaron esa lista: candombe, murga, jazz-rock, pop-rock. A su vez, como parte de ese pluralismo, incluyeron lo que el paradigma clásico excluía: abundaron en representaciones de afrodescendientes e indígenas, tanto en pasado como en presente, y también de población urbana -desde las villas de la capital hasta Morón o Bernal-.

Referentes consagrados en el campo del folklore desde años anteriores, como Mercedes Sosa, Horacio Guarany, César Isella, Chango Farías Gómez, Gustavo Leguizamón, legitimaron y habilitaron a artistas emergentes y sus posicionamientos, al grabar con ellos/as, cantar sus canciones, hablar de ellos/as en entrevistas. Más allá de otras figuras importantes, el lugar que ocupó Sosa en estos años fue central: todos los casos que hemos analizado establecieron vínculos con ella en la construcción de su posición en el campo.

En el capítulo 2 nos preguntamos por las representaciones de género y por su lugar en los posicionamientos renovadores de tres artistas. Para eso hicimos una revisión de trayectorias de artistas anteriores que nos permitió explicar la singularidad de estos tres casos. Observamos que, por vías distintas, construyeron una agenda feminista, que fue clave en sus producciones de estos años, lo cual no implicó identificarse públicamente con el feminismo. Lo hicieron combinando estas tomas de posición con opciones que las anclaban también al paradigma clásico, de modo que lo afirmaron y contradijeron o ampliaron al mismo tiempo.

En el capítulo 3 revisamos los vínculos entre folklore, juventud y pop-rock. Registramos un cambio a comienzos de los '80: en el campo del folklore los argumentos a favor de trazar vínculos con el pop-rock pasaron a ser valorados más positivamente por su capacidad de acercamiento a la juventud. Analizamos dos casos en profundidad y dimos cuenta de otros. Observamos que para posicionarse como renovadores fue recurrente la toma de opciones para vincularse al “rock nacional” y al pop-rock transnacional: desde timbres, sonoridades, instrumentos y temáticas hasta relaciones con artistas, productores, revistas culturales, locales de actuación, valores y prácticas.

En el capítulo 4 nos dedicamos a analizar el lugar que ocupó la canción militante en la renovación de los '80. Luego de quedar asociada a la renovación en los '70 sufrió una fuerte desarticulación durante la dictadura. A partir de 1982, con el regreso de Mercedes Sosa como factor decisivo, estas canciones volvieron a cantarse, pero en condiciones muy distintas. La democracia se constituyó en estos años como el único sistema político legítimo, ya que quedaron desarticulados los grandes proyectos de transformación social previos. Las continuidades de la canción militante fueron muchas pero incluso cantar las mismas canciones tuvo sentidos distintos. En los casos estudiados, la libertad ya no estuvo asociada a la liberación revolucionaria o por vía de la justicia social o el desarrollismo, sino que estuvo ligada a la experiencia de la

democracia como opuesta a la represión previa. La diversidad de prácticas, relaciones con agentes de otros campos artísticos, representación de sujetos y objetos, dan cuenta de la participación en la construcción del consenso pluralista del comienzo de la democracia. A su vez, la militancia de la canción fue parte de un conjunto de opciones que les permitió posicionarse en el campo del folklore como renovadores.

De las 277 canciones grabadas³⁹⁵ en los 25 discos estudiados: 182 son de autoría propia -en letra y/o música- de las/los artistas intérpretes y 31 son de otras/os artistas emergentes. Por lo cual, más del 75% del repertorio es nuevo. A eso se suman canciones de la Nueva Trova Cubana, del pop-rock, de la MPB, entre otras, de reciente aparición. Del resto de las canciones es posible enumerar una veintena de autores tradicionalistas, una decena de autores ligados a la poética del grupo La Carpa, otra decena de autores ligados al Nuevo Cancionero más Violeta Parra y Alfredo Zitarrosa. Tal como sucedió en el *boom* de los '60, la renovación de los '80 consistió en la creación de nuevo repertorio más que en la interpretación de repertorio conocido.

En los '60 y '70 tanto artistas tradicionalistas como renovadores, sin importar si eran compositores o sólo intérpretes, en sus discos incluyeron versiones de canciones reconocidas o al menos ya grabadas en etapas anteriores. Esa fue la estrategia más común, incluso para quienes lograron reconocimiento con repertorio nuevo. En menor medida, aunque no son casos aislados, hubo artistas que grabaron discos sólo con composiciones propias: Yupanqui, Guarany, Argentino Luna, Ariel Ramírez, Oscar Matus, etc. A su vez, una intérprete como Mercedes Sosa a lo largo de su trayectoria grabó muchas canciones poco conocidas previamente o incluso compuestas para que ella las cante. La novedad del repertorio fue relevante en su caso. Pero también fue relevante el repertorio ya conocido. Esta doble estrategia fue recurrente: desde Sosa hasta Los Chalchaleros y Los Fronterizos. Por lo cual, lo que relevamos en los casos estudiados de los '80 es en parte una continuidad, pero con una proporción mayor de canciones de propia autoría.

Los cinco artistas varones que estudiamos fueron compositores. De las mujeres sólo Parodi, aunque Suárez escribió dos letras en su disco *MUJER/mujer* (1984). El caso de Parodi fue doblemente excepcional, porque ocupó un rol poco transitado por mujeres en el folklore y a su vez fue la compositora más prolífica de los casos

395 Algunas canciones tienen más de una grabación. Por ejemplo, *Mba epa, doña Froileana* la grabaron tanto Carnota, compositor de la música, como Parodi, autora de la letra. De todos modos, se trata de eventos fonográficos distintos que analizamos como dispositivos de enunciación particulares.

estudiados en este período³⁹⁶: compuso 58 -en letra y/o música- de las 182 canciones que relevamos como de propia autoría.

Hay tres cuestiones que leídas en conjunto nos permiten afirmar que la renovación de los '80 invitó más a la escucha atenta que al movimiento. La primera es que en todos los casos la voz y la palabra ocuparon un lugar relevante. Parodi es quien más énfasis puso allí: por la cantidad de letras que escribió, la cantidad de poetas que musicalizó y la centralidad en todos los arreglos de su voz con una dicción clara y con todo su caudal. Lacarra, Marziali, Carnota y Ros también musicalizaron poetas. Rocha y Suárez, a su vez, interpretaron canciones con textos de poetas reconocidos en el folklore -como Castilla o Tejada Gómez-.

La segunda es que la danza no fue central. Suna Rocha y Raúl Carnota, cuyo repertorio estaba muy ligado al noroeste, fueron quienes más recurrieron a las formas de coreografías fijas. Antonio Tarragó Ros, por su parte, dedicó una proporción importante de su repertorio al baile. En el resto de los casos, si bien no estuvieron ausentes, dedicaron poco espacio a las danzas.

La tercera es que las destrezas y conocimientos técnico-musicales asociados a géneros legitimados fueron recurrentes. En dos casos relevamos temas instrumentales: Antonio Tarragó Ros, como una marca del chamamé; y Chany Suárez, como marca de su relación con el folklore de “proyección”. Además, en ambos casos recurrieron al virtuosismo, algo que observamos también en otros casos: Carnota, Lacarra, Marziali. Un artista emergente que no analizamos puede pensarse en relación a esto: Juan Falú, más allá de sus particularidades, al igual que su tío Eduardo Falú trabajó sobre la guitarra solista con herramientas provenientes de la tradición clásico-romántica. Por otra vía, también fue recurrente el uso de recursos armónicos, tímbricos, texturales, entre otros, asociados al jazz o el pop-rock. En todos estos casos la competencia en ciertas técnicas instrumentales asociadas a géneros musicales valorados funcionó como apelación a la idea de “calidad”³⁹⁷, y en muchos casos también de “novedad”.

396 Las únicas dos canciones no propias que grabó en estos años son de artistas mujeres: Walsh y Gleijer-Reches, en su disco *Canto a los hombres del pan duro* (1983), antes de su éxito en Cosquín.

397 Vale aclarar que esos conocimientos nunca son igualmente valorados. En el folklore la apelación a la tradición clásica ha sido muy bien valorada -valen como ejemplos, la Misa Criolla de Ariel Ramírez o la Suite Argentina de Eduardo Falú-. La apelación a la tradición del jazz tuvo más reparos y funcionó como una escena en sí misma (Guerrero, 2015). La apelación al pop-rock, como hemos desarrollado en el capítulo 3, tuvo más oposiciones y cambió en el tiempo.

Un asunto relevante es que de los discos seleccionados, 7 fueron editados por RCA-Victor, 2 por CBS, 12 por Polygram/Polydor/Phillips y 4 por sellos locales pequeños (Rafael Cedeño, Sonko, Confluencia). Esto da cuenta de al menos tres cosas. La primera es estructural: la industria de discos en la Argentina de estos años estaba dominada en un porcentaje muy alto por las grandes empresas transnacionales del sector y eso incluye a artistas emergentes del folklore. La segunda es que tres de esas empresas hicieron una apuesta por esos/esas artistas -con 1984 como el año con mayor cantidad de publicaciones-, aunque la observación de ediciones de artistas ya establecidos o de otros géneros permite afirmar que lo cierto es que representó una parte pequeña de sus catálogos. La tercera es que a pesar de la concentración existieron proyectos locales: dos fueron de empresas cuya actividad principal era la edición de libros y uno se dedicó especialmente a editar discos de renovadores. El sello Confluencia³⁹⁸, dirigido por Isabel Noriega, editó álbumes de Antonio Tarragó Ros, Raúl Carnota, MPA, más adelante Santiagueños -de Jacinto Piedra y Peteco Carabajal- (1988), Suna Rocha (1992), entre otros.

Que en 1984 y 1985 hayan más cantidad de discos publicados de este grupo de artistas habla de que en esos años de “primavera democrática” las discográficas tuvieron mayores expectativas de ventas. A partir de 1987 sólo Parodi y Ros editaron con regularidad todos los años. Jacinto Piedra -con Peteco Carabajal- editó en 1988 su último álbum y no volvió a grabar, Chany Suárez y Julio Lacarra recién volvieron a editar discos propios en 1995, Suna Rocha en 1992, Raúl Carnota en 1993, Jorge Marziali en 1990. Si bien siguieron grabando, lo hicieron con menor intensidad que en los años que estudiamos (1982-1987).

Quedan como puntos pendientes para futuras investigaciones la profundización en las trayectorias de artistas emergentes y consagrados/as sobre quienes no nos concentramos. También un abordaje que se concentre en las prácticas puede dar lugar a conclusiones complementarias. En particular en lo referente a la circulación y los espacios en que este conjunto de artistas se presentaban en vivo. Otro punto pendiente es un estudio más amplio sobre la recepción de estas músicas. Más allá de la prensa porteña, puede ampliar la comprensión de la renovación de los ‘80 la recepción en distintas regiones. Por ejemplo, los casos de Carnota o Piedra en Santiago del Estero y

398 Se trata de un proyecto que inició en el último año de nuestro recorte y continuó hasta comienzos de los ‘90 con ediciones regulares.

los casos de Parodi y Ros en Corrientes. Aunque excede el recorte temporal de esta tesis, la comparación con la renovación posterior en los '90, la del llamado "folklore joven", resultaría un aporte a la historia del campo del folklore.

Consideramos que esta tesis ha aportado datos y análisis de casos particulares y del conjunto, que amplían la comprensión del período, tanto en el propio ámbito del folklore como en la transición argentina en general.

Anexos

Anexo 1: Trayectorias de mujeres músicas

En este apartado nos detenemos sobre algunos puntos que creemos que se constituyeron como estructurantes en las músicas populares locales. Entre las décadas de 1920 y 1940 sin dudas el tango ocupó un espacio mayoritario en las industrias culturales argentinas. Según Mercedes Liska -en su trabajo sobre la figura de Tita Merello- “en los años veinte, el cuplé, el espectáculo de variedades, las compañías de revista y el circo fueron escenarios protagonizados musicalmente por la mujer” (2021, p. 111). Pero durante la “época de oro” del tango de los ‘40 -caracterizada por las orquestas- hay menos cantantes mujeres y es en el cine, más que en los discos y los espacios de música en vivo, en donde lograron visibilidad, fueron reconocidas y pudieron expresarse. La composición, las letras, los arreglos y la interpretación de los principales instrumentos -tanto en discos como en vivo- estuvo hegemonizada por varones³⁹⁹. El canto -presentado como el más “natural” de los talentos musicales- y otras artes performáticas como el teatro o el cine fueron los espacios en los que las mujeres del tango encontraron más lugar para el desarrollo profesional^{400 401}.

Irene López (2010) estudió las letras de tangos de las primeras décadas del siglo XX en busca de representaciones de mujeres, destacando tres representaciones fundacionales. En la famosa canción *La morocha* (1905) compuesta por Ángel Villoldo para ser cantada por la cupletista uruguaya Lola Candalés, López registra:

[...] los valores que se desprenden son los de la mujer como fiel compañera que ama tanto a ‘su dueño’ como a la patria y cuya felicidad es posible, en gran medida, gracias a las cualidades que marcan su conducta en la vida: dulzura, ternura, pasión, generosidad, sencillez, gentileza; virtudes todas ellas al servicio del hombre y de la patria. Sin

399 Juan Pablo González (2013) registra un proceso similar en Chile. En los años ‘20 encuentra mayor presencia de mujeres cantoras y folkloristas en las músicas populares mediatizadas, sin embargo, entre los ‘30 y ‘40 encuentra una fuerte masculinización de los principales grupos (dúos y cuartetos de huasos). En los ‘50 las mujeres encuentran mayor espacio con un repertorio criollista.

400 Algo que, tal como lo estudió Mauricio Pitich (2021), es extensivo a ciudades como Santa Fe, en donde el principal espacio de desarrollo profesional de mujeres en el tango ha sido el canto. Estudios como el de Pitich reafirman desde estos casos las contribuciones de los estudios señeros de Lucy Green (2001).

401 Del mismo modo, en las narraciones históricas sobre el tango, las mujeres, si bien no se puede afirmar que han sido olvidadas, “el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción” (Liska, 2021: 107).

embargo, [...] se presenta una estrofa discordante -en tanto, a diferencia de las otras cualidades, éstas no se reiteran- a ese mundo ideal, en las alusiones a la sensualidad y a su forma ardiente de amar (2010, p. 3).

Aquí se presenta en una misma canción, todavía en un momento en que lo que conocemos hoy como tango y como folklore formaban parte de un mismo espacio de músicas “criollas” (Chindemi & Vila, 2017), el germen de dos discursos diferentes: por un lado, el de la mujer sumisa, decente, madre y esposa, y por otro lado, el de la mujer temible, ardiente, seductora y prostituta. López encuentra ya en este tango de 1905 lo que Lucy Green (2001) describe como roles estereotipados asignados a las mujeres cantantes. Sin embargo, en esta canción conviven y no hay condena moral sobre la “sensualidad” y la “forma ardiente de amar” de la mujer (ya que está dedicada a su “dueño”). Tampoco la hay en la canción *La milonguera* (1915) de Vicente Greco, que ya habla del mundo del tango como algo más claramente diferenciado y en el cual “el yo que enuncia lo hace desde el orgullo, sin prejuicios, desde el placer que provoca el baile” (López, 2010, p. 4). Pero en *Maldito tango* (1916) de Luis Roldán y Osmán Pérez Freire, López releva una condena moral hacia “una música ‘maldita’, que engaña, enferma, seduce y conduce a la protagonista desde una vida decente y humilde a la prostitución y a la decadencia física y moral” (2010, p. 4). Este sentido moralizante aparece en muchas de las canciones del llamado tango canción posterior a *Mi noche triste* (1917). Según López esto coincide con el “discurso del higienismo, imperante en la Argentina del poscentenario” (p. 5) y con un momento en que los inmigrantes ya se habían establecido, lo cual creó “las condiciones para la emergencia de una moral, necesaria para la vida social” (p. 6).

López releva también otras representaciones de mujeres en el tango. Desde “la mujer como ‘objeto’ decorativo y de placer” (p. 6) hasta la madre y la novia virtuosa, bondadosa y santa, o la “solterona”, o la que se rebela a las expectativas de noviazgo y matrimonio con un “mozo elegante” y prefiere al “milonguero, guapo y compadrón”, o más adelante la que en tono irónico describe “las presiones sociales ejercidas sobre el rol, la figura y el deber ser de la mujer” (p. 7)⁴⁰². Junto a estas representaciones López afirma que “es importante destacar además el rol de la mujer como cantante profesional, e incluso como compositora. Es el caso de Azucena Maizani, Mercedes Simone, Ada

402 En este último caso hace referencia a la figura de Tita Merello, que comentamos en los siguientes párrafos.

Falcón y posteriormente Tita Merello en una línea que puede continuarse hasta Eladia Blazquez en el género del tango” (p. 7).

La figura de Tita Merello, estudiada por Mercedes Liska, dentro de un contexto de valorización de lo popular pero también de fuertes disputas al respecto⁴⁰³, permite dar cuenta de tensiones que atravesaban al menos género y clase en las músicas populares ya en los años ‘40 y ‘50. Por un lado, “Tita combina el sarcasmo con la condición de mujer del pueblo alrededor de la metáfora de la fealdad compensada por la astucia que despierta la supervivencia” (2021, p. 122) y por otro lado, “Tita representa no sólo a la mujer pobre sino a la mujer ‘inculta’ a través de la cual reivindica los saberes de la calle” (2021, p. 122). Según Liska:

el peronismo genera una actitud más comprensiva respecto de las mujeres que se sitúan por fuera de los márgenes de la domesticidad, pero no hay que perder de vista que la caracterización de Tita como mujer independiente debe ser enmarcada en el contexto de exaltación de modelos de afirmación personal que promovía la industria cultural (2021, p. 120).

Entre las caracterizaciones que hizo López (2010) y este estudio sobre Merello, pueden notarse las complejidades de los entramados políticos, sociales y culturales de las músicas populares, que encuentran particularidades en las figuras centrales de las industrias culturales. Nos detenemos ahora en tres casos posteriores del campo del folklore: Ramona Galarza, Leda Valladares y Mercedes Sosa.

La música litoraleña y particularmente el chamamé, que Galarza interpretaba, se ha “asociado a la clase humilde y catalogado peyorativamente por las clases medias/altas de la época como una ‘música de sirvientas’”, y se ha vinculado también “a un ambiente de desorden y promiscuidad” (2019, p. 3)⁴⁰⁴. Angélica Adorni observa en sus álbumes “la construcción de una gráfica que deliberadamente intenta reproducir una apariencia pulcra, urbana y estilizada de la artista” (2019, p. 3). La autora releva procesos de “adecentamiento” y “blanqueamiento” tanto en lo visual como en lo sonoro

403 Natalia Milanesio (2014) da cuenta de la pérdida de signos de distinción social por parte de las clases medias, algo que les causaba malestar. Haciéndose eco de esto, en la época “El tono moralista fue una constante en las críticas a los ‘excesos’ del consumo obrero. Los censores denunciaban a los hombres por derrochar en apuestas y alcohol, y censuraban a las mujeres por el dinero ‘malgastado’ en cosméticos y vestuario” (2014, p. 148), cosas que se suponían inadecuadas para personas de esos sectores sociales.

404 Si bien el folklore en general y su auge desde los ‘50 es asociado a los migrantes internos y a los “cabecitas negras” del peronismo, el chamamé en particular cargaba con muchos más estigmas (Adorni, 2019; 2023).

y lo discursivo, como estrategias para su aceptación social y su consumo por parte de un nuevo público urbano y de clase media. Entre esas estrategias, se encuentra la construcción de la artista en base a “un modelo de mujer apoyado en las estructuras sociales de género ya arraigadas. De este modo se busca eliminar conflictividades y reafirmar los roles tradicionales de la mujer como hija, esposa y madre” (2019, p. 3). Adorni resume su análisis de las imágenes de los discos de este modo:

Observamos la recurrencia de retratos en estudios, sin referencias al espacio-tiempo, o en ámbitos del mundo privado urbano, junto a objetos materiales asociados a un nivel de vida confortable, vistiendo atuendos propios de una joven de clase media-alta citadina, a diferencia de otros artistas del boom que se fotografiaban con vestimentas rurales como ponchos, botas, sombreros o trenzas en el peinado de las mujeres⁴⁰⁵. Es frecuente también que aparezca retratada con su madre en varios de los discos a ella dedicados (2019, p. 7).

La autora traza lecturas cruzadas de varias fuentes (lo sonoro, visual y textual de los discos, revistas y otros estudios), que le permiten relevar en la producción de Galarza en esos años los siguientes puntos: la omisión del chamamé y de su instrumento característico (el acordeón) junto con su impulso rítmico (haciendo su música menos bailable), el redireccionamiento de aspectos raciales⁴⁰⁶, la presencia de una orquesta y de un director musical “culto” como Carlos García, así como construcciones de género tradicionales. Sobre este último punto Adorni releva el recurrente acento en el carácter “natural” del canto de Galarza, la asociación a lo añado y adolescente, a lo mágico de los cuentos de hadas, la tutela masculina desde el apoyo explícito de su padre, el padrinazgo artístico de un amigo de este (Herminio Giménez) y luego de su esposo Fernando López (director artístico del sello Odeon) como modos de contrarrestar la asociación de la mujer en el espacio público con la prostitución (Green, 2001). Estas asociaciones a los valores tradicionales y sus modelos de mujer y de familia es coincidente con el modelo de modernización juvenil propuesto por el exitoso y contemporáneo *Club del Clan*, tal como lo ha estudiado Valeria Manzano (2010). De todos modos, en línea con los planteos de Mercedes Liska (2014, 2021), por un lado, las culturas populares son complejas y muchas veces contradictorias, y por otro lado, las

405 Esta referencia al peinado puede asociarse directamente con Margarita Palacios, una de las más destacadas cantantes consagradas del folklore en ese momento.

406 Por ejemplo, en la contratapa del disco *Río Manso* (1964) se la presenta como “morena por fuera y clarita por dentro”. Un modo de distanciarla de los “cabecitas negras”.

industrias culturales promueven modelos de afirmación personal en las figuras centrales. Por lo cual, Galarza, así como sus contemporáneas del *Club del Clan*, a la vez que se apoyaban en roles tradicionales de género estaban ampliándolos desde sus prácticas.

Leda Valladares, nacida en 1919 en una familia acomodada de Tucumán, fue escritora, cantante e investigadora musical, y alcanzó gran reconocimiento en el folklore desde fines de los '50. Fabiola Orquera (2015) da cuenta en su investigación tanto del relato de Leda, a partir del cual se construyó su personalidad artística, como de la compleja red de relaciones de la cual formaba parte. Leda contrasta en su relato la formación “occidental” que recibió en su niñez y primera juventud con la cultura “silvestre” de los Valles Calchaquíes, que descubrió “por casualidad” a los 22 años y a la cual luego se dedicó. En su posicionamiento opone lo urbano a lo rural, lo “civilizado” a lo “bárbaro”, lo europeo a lo indígena, pero invirtiendo la carga histórica: lo ancestral y místico resulta más valorado y sobre lo moderno recaen todas las causas de los males de la humanidad y en particular de su país. Orquera pone en relación esas ideas con el ambiente intelectual en el que creció Leda, atravesado por el nacionalismo de cuño romántico propio de las elites tucumanas de esos años (Chamosa, 2012), así como con las trayectorias de los docentes y los programas de las materias que dictaban en la carrera de filosofía y pedagogía de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) que Leda estudió en la década del '40⁴⁰⁷. También pone de relieve el vínculo con artistas de la época como Cuchi Leguizamón, Manuel Castilla, Raúl Galán, Manuel Gómez Carrillo (hijo), su hermano Rolando Valladares y con la obra de Atahualpa Yupanqui.

La relación de Valladares con la música inició desde temprana edad en su casa familiar ya que tanto su madre como su padre gustaban de cantar y su hermano también se dedicó a la música. Luego estudió músicas clásico-románticas (piano y luego clarinete) y más tarde cantó jazz. Sea por casualidad -tal como ella lo relató- o por medio de su red de relaciones -tal como se desprende del detallado análisis de Orquera-, a partir del encuentro con el canto de coplas de los Valles Calchaquíes incorporó ese tipo de repertorio y se dedicó a su estudio. Pero, tal como lo describe Orquera:

[...] sus descripciones de bagualas, vidalas y tonadas se expresan en un lenguaje poético, alejado del léxico musicológico. Presenta a su vez una visión crítica del estudio

407 Las investigaciones de Juan Alfonso Carrizo y de Isabel Aretz fueron promocionadas desde la UNT. Las investigaciones de Manuel Gómez Carrillo, padre del músico del mismo nombre que fuera “novio de Leda en su temprana juventud” (Orquera, 2015, p.), también circulaban en ese ambiente.

cientificista de las prácticas musicales, defendiendo una estética decolonial *avant la lettre* que no puede disociarse, sin embargo, de una formación intelectual de cuño romántico en un medio geocultural cercano a las culturas andinas [...] Leda concibe, en consonancia con el nativismo, lo ancestral como un sustrato a ser re-descubierto, y entiende que su proyección masiva constituiría un acto de avanzada cultural, en cuanto rompería con los prejuicios del positivismo y el liberalismo (2015, p. 10-11).

En esta línea de trabajo conformó el dúo Leda y María junto a María Elena Walsh, con quien iniciaron su trabajo en Francia, en donde grabaron dos discos para el sello Le Chant du Monde⁴⁰⁸ en 1954 y 1955. Luego del derrocamiento del gobierno peronista, al que se oponían, volvieron a Argentina y editaron los LP *Entre valles y quebradas*, volúmenes 1 y 2 (1957) con los que lograron posicionarse como referentes del canto de bagualas en pleno ascenso de la popularidad del folklore en los centros urbanos del país. A comienzos de los '60 disolvieron el dúo y Leda emprendió su trabajo más profundo de investigación, grabación *in situ* y difusión de folklore, sobre todo andino pero también de otras regiones del país, con la intención de armar un mapa musical de la Argentina. Con este trabajo se posicionó como principal referente, desde una mirada artística y no científica, del canto de los Valles Calchaquíes.

Tal como sostiene Mercedes Liska (2018), el trabajo del dúo conformado por Leda y María Elena “es en parte fundante de una tradición femenina en el abordaje de repertorio tradicional anónimo de distintas culturas musicales originarias de la Argentina” (2018, p. 9). Sin dudas la exitosa carrera solista posterior de Walsh así como la continuidad que Leda le dio a su vínculo con este repertorio en su tarea artística, pedagógica y de difusión, reafirmaron el lugar de aquel dúo.

Orquera da cuenta en su estudio de la convivencia en Leda de posturas conservadoras en lo político con cuestionamientos a la colonización y a la modernización técnica desde una visión romántica de la argentinidad, junto a proyectos que en lo artístico resultaron innovadores⁴⁰⁹. De esto se desprenden dos cuestiones que resultan relevantes para nuestra investigación. Por un lado, la formación “espiritualista” de Leda “[...] hacía que se sintiera al margen de cualquier ideología”, una postura que “la ponía en contra de los músicos politizados de la época [...] en ese sentido, su

408 El mismo en el que grabaron Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra.

409 Según Orquera “en este caso la idealización de lo ancestral es el resultado de una estructura de sentimiento formada en una actitud de rebeldía y en gustos netamente heterodoxos y vanguardistas” (2015, p 21).

relación con Mercedes Sosa fue antagónica, ya que la cuestionaba por no practicar el canto al modo ancestral” (2015, p. 20). Por otro lado:

[...] el horizonte ecologista y libertario abierto por el movimiento hippie incidió en que la imagen de Leda Valladares vestida con poncho y sosteniendo una caja coplera fuera interpretada como símbolo de resistencia a la mercantilización de la música, generando la adhesión de artistas provenientes de la música clásica y del rock (Orquera, 2015, p. 20).

En ese marco de ideas es que llegó a compartir escenario con grupos como Arco Iris y Los Jaivas en 1974 y a asesorar a León Gieco y Gustavo Santaolalla a comienzos de los ‘80 en su proyecto *De Ushuaia a la Quiaca*⁴¹⁰.

Puesto en perspectiva de clase y de género, Leda sorteó los mandatos que indicaban la conformación de una familia a través del matrimonio, primero al acceder a estudios en la universidad, luego en sus años de estadía en Francia y a partir de su regreso a Argentina con la construcción de una misión de basamento místico de “rescate” de músicas ancestrales que a su vez podrían salvar a la sociedad moderna dominada por las tecnologías y la mercantilización. Esa inversión intelectual y artística resultó ser un capital que le permitió posicionarse en el boom del folklore y luego en el auge del rock local entre los ‘70 y ‘80.

Nos detenemos en la etapa inicial de la trayectoria profesional de Mercedes Sosa hasta comienzos de los ‘70. Así como en el caso de Galarza, el primer LP de Mercedes estuvo definido por la relación con una empresa discográfica: RCA Victor. Esta última hizo un cruce del bagaje de Mercedes con el modelo exitoso del momento representado por Galarza (que grababa para Odeon): 1. La presenta como “La voz de la zafra”, acentuando su tucumanidad como fuente de autenticidad; 2. A pesar de eso, impuso una orquesta (con sonido “moderno” y arreglos “cultos”) en las siete canciones litoraleñas⁴¹¹ y guitarras al estilo cuyano en las cinco zambas del disco (en reemplazo de la guitarra de su esposo Oscar Matus, con quien se presentaba en vivo); 3. Le permitió cantar ocho

410 En esa misma línea de trabajo, en la que valoraba positivamente el blues por su origen afroestadounidense -antecedente del rock- y lo comparaba con la vidala del noroeste argentino, hacia fines de la década del ‘80 llevó a cabo su proyecto *Grito en el cielo* (a partir del cual se publicaron dos discos). Para ese trabajo convocó a jóvenes del rock y del folklore junto a copleras y copleros de Tucumán y Salta.

411 Si bien hay un acordeón, no se nombra al chamamé y el sonido general es similar al de los discos de Galarza. Según Illa Carrillo Rodríguez (2010) la orquesta (dirigida por Víctor Buchino), el grupo vocal, el acordeón, el piano y la guitarra eléctrica que se incluía en la instrumentación del disco construía un ambiente sonoro “acorde a los paradigmas estéticos de la música popular del momento” y “le imprimían un ritmo vivaz al disco, a pesar de las imágenes de dolor y violencia que poblaban las letras de buena parte del repertorio” (2010, p. 248).

canciones de la dupla Matus-Tejada Gómez y una de Ramón Ayala (que ya perfilaban en sus letras su posicionamiento posterior), junto a una zamba de Gerardo López (del grupo Los Fronterizos) y dos guaranias firmadas por Ben Molar (una junto a Demetrio Ortíz y otra junto a Florentín Giménez), productor y compositor de RCA Victor clave para la Nueva Ola (junto a Ricardo Mejía directivo de RCA Victor Argentina); 4. En la foto de la carátula del disco “El maquillaje de Sosa y su pulcro peinado -que recuerda vagamente los *bouffants* o ‘batidos’ de Jackie Kennedy- ofrecía una imagen de femineidad moderna y cosmopolita, muy próxima a la de Galarza” (Karush, 2019, p. 185).



Carátula del LP *La voz de la zafra* (1962) de Mercedes Sosa (RCA Victor).

La estrategia comercial en este caso no resultó. Su desarrollo profesional siguió siendo acotado por unos años. En 1963, en Mendoza, Sosa fue parte del grupo que presentó el manifiesto del Nuevo Cancionero, que como dijimos, entre otras cosas, expresa posicionamientos contrarios a las músicas “extranjeras” y “comerciales”. En 1964/65⁴¹² se editó, con el sello independiente de Matus y Tejada Gómez (El grillo), su segundo disco: *Canciones con fundamento*. Allí quedaron plasmados varios de los postulados del manifiesto de Mendoza, pero al igual que el anterior LP no tuvo éxito comercial. La carátula de ese disco tiene en una franja a la izquierda el nombre de la artista, del álbum y el logo del sello. A la derecha una foto de Mercedes, en blanco y

412 La datación citada en la mayoría de las fuentes secundarias es 1965, pero puede estar errada. Angélica Adorni (2023, pp. 155), en su tesis doctoral, da cuenta de que dos discos con numeración posterior del sello discográfico -El Grillo- pueden datarse en 1964, por lo cual, es muy probable que este álbum se haya editado ese mismo año. Eso, además, concuerda con el relato que Mercedes repitió muchas veces: en enero de 1965, en su exitosa presentación en Cosquín, ya no estaba en pareja con Oscar Matus.

negro apenas iluminada desde la izquierda, donde se la ve cantando, inclinada hacia abajo y con ojos cerrados. Apenas se ve su pelo suelto y una ropa de tela rústica en su hombro (quizás sea un poncho, pero no es claro). Sus rasgos ya no requieren maquillaje y tampoco presentarse como mujer moderna y cosmopolita. La voz, el canto, quedan resaltados. Requieren concentración e introspección. En esa misma línea, la instrumentación es mínima: la voz de Mercedes, una guitarra y en algunas canciones bombo. En la contratapa, hay un texto de Tejada Gómez presentando el disco y a la artista: “Esta obra no es solo un disco: es un testimonio”, afirma. Testimonio de la Argentina interior, de América Latina, del norte ardido, de cuyo, del litoral. Nombra explícitamente al Nuevo Cancionero y sus principales postulados. El repertorio incluye seis canciones de la dupla Matus-Tejada Gómez, tres del misionero Ramón Ayala (que toca guitarra en ellos), una del uruguayo Aníbal Sampayo y una de los tucumanos hermanos Nuñez. Pero incluye además una canción de Ariel Ramírez (con letra de Guiche Aizemberg): *Los Inundados*. Esa es la única inclusión de un referente no relacionado a su movimiento, por lo cual, es un gesto de adhesión a su línea estética, aunque a partir de una canción que habla de “el paisaje con el hombre adentro” -como afirma la contratapa.



Carátula del LP *Canciones con fundamento* (1964/65) de Mercedes Sosa (El Grillo).

El fundamento que sus canciones tendrían proviene de dos fuentes principales: por un lado, su lugar de nacimiento, su voz y lo que su pueblo “le enseñó a cantar” (contratapa), y por otro lado, su marido Oscar Matus (compositor de varias de las músicas de las canciones), Tejada Gómez (autor de varias de las letras de las canciones, del texto de contratapa y del manifiesto del Nuevo Cancionero) y los otros autores de canciones. Si bien la rodean hombres en su presentación pública como artista y sus

virtudes enunciadas son principalmente las “naturales” (la voz y el lugar de nacimiento), se agrega como capital propio el conocimiento de su pueblo, presentado como testimonio y con ella como representante auténtica. En enero de 1965, gracias a la ayuda de Jorge Cafrune, cantó *Canción del derrumbe indio*⁴¹³ en el Festival de Cosquín, y a partir de allí logró mayor trascendencia.

En 1966 comenzó a editar discos con Phillips, profundizando y ampliando varios de los postulados del Nuevo Cancionero. En el segundo LP con este sello discográfico, *Yo no canto por cantar* (1966), incluyó por primera vez una composición de una mujer: la *Zamba al zafrero* de su coprovinciana Alma García. En *Para cantarle a mi gente* (1967) incluyó *Canción de cuna para dormir a un changuito pobre*, con música de la pianista y compositora Hilda Herrera⁴¹⁴ (y letra del poeta salteño Antonio Nella Castro). A su vez, en los primeros discos con Phillips amplió su repertorio con autores centrales del proceso de *dignificación estética* (Díaz, 2009) del folklore (Eduardo Falu, además de Ariel Ramírez), ligados al grupo literario La Carpa (Gustavo Leguizámon, Manuel Castilla, Rolando Valladares), de la nueva canción uruguaya (Daniel Viglietti, luego Alfredo Zitarrosa), ligados a la incipiente escena de *proyección folklórica* (Eduardo Lagos), autores tradicionales y de la etapa de formación del *paradigma clásico*⁴¹⁵ (Andrés Chazarreta, Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna, Julio Jerez, Manuel Gómez Carrillo, Virgilio Carmona).

En 1969 el compositor Ariel Ramírez y el escritor Félix Luna convocaron a Mercedes para cantar en el LP *Mujeres argentinas* (1969), que “contenía una serie de canciones donde el hilo conductor se basaba en presentar a diferentes figuras femeninas de la historia argentina” (Mamani, 2017, p. 152), entre las cuales se destacaron la zamba *Alfonsina y el mar* y el aire de cueca *Juana Azurduy*. El disco continúa la producción de obras integrales⁴¹⁶ de la dupla autoral Ramírez-Luna que, sin embargo, no tuvieron tanto

413 Las canciones que cantó en el concurso de radio en el que inicio su carrera en 1950 y en su primera presentación en el Festival de Cosquín de 1965 fueron popularizadas por Margarita Palacios (*Triste estoy* y *Canción del derrumbe indio*, respectivamente).

414 De esta autora, por esos años, grabó también sus canciones *Navidad 2000* (1970) y *La diablera* (1971), ambas con letra de Nella Castro, y *Zamba del fiero* (1970), con letra de Margarita Durán.

415 Esto es notable en su disco *Con sabor a Mercedes Sosa* (1968), tal como lo relata Carrillo Rodríguez (2010).

416 Según explica Mamani se trata de un tipo de producción que cuenta con varios ejemplos en la época y “La mayoría de estos trabajos buscaron conjugar la experimentación musical, un hilo argumental y la reflexión política, histórica o filosófica desde el espectro de la música de raíz folklórica” (2017, p. 145). Con posterioridad al trabajo que aquí comentamos Luna y Ramírez convocaron a Mercedes para otra producción más de este tipo: *Cantata sudamericana* (1971), que si bien tuvo menos éxito

éxito comercial como este de 1969, salvo el que contenía la *Misa Criolla* (compuesta por Ramírez sobre textos litúrgicos) en la cara A y *Navidad Nuestra* (compuesta por esta dupla) en la cara B. Ariel Mamani (2017) aporta tres consideraciones que explican al menos en parte esta diferencia: 1. *Mujeres argentinas* fue compuesta pensando en que fuera interpretada por Mercedes Sosa y “La popularidad de la cantante favoreció mucho a la circulación que fue logrando el disco” (2017, p. 153); 2. La experimentación formal fue menor que en el anterior LP *Los Caudillos* (1966), apelaron a “acompañamientos musicales menos elaborados”, las canciones fueron “significativamente más breves, casi todas basadas en determinadas formas musicales de carácter popular como la zamba, el triunfo o la milonga surera” (2017, p. 153); 3. Las intenciones políticas e ideológicas no fueron tan evidentes, las mujeres referidas no causaban grandes disputas (como demuestra la no referencia a Eva Duarte, sin dudas la mujer más destacada y vigente de la historia política argentina hasta ese momento).

El disco “buscaba llamar la atención sobre el insuficiente interés que la historiografía había demostrado hasta el momento por las temáticas de género, algo que resultó innovador para aquel momento” (Mamani, 2017, p. 154). De todos modos, en algunos casos (como en *Alfonsina y el mar*) se suavizaron aristas conflictivas de las protagonistas junto a las “dificultades propias de toda mujer al tratar de insertarse en un medio dominado por el machismo imperante en la época” (2017, p. 159). A su vez, en varias canciones se replica un imaginario nacionalista para narrar momentos de la historia del país y se caracteriza a las mujeres referidas a partir de “muchos de los rasgos androcéntricos presentes en la historiografía tradicional” (2017, p. 160). Mamani da cuenta del énfasis en el “coraje” y en “atributos guerreros”, “cualidades asociadas a la esencia masculina” (2017, p. 160), como estrategias de validación de las mujeres retratadas. Igualmente, la interpretación de ese repertorio por parte de Mercedes en ese momento histórico habilitó interpretaciones que excedían la literalidad de los textos de Luna. Por ejemplo:

“Juana Azurduy” gozó de enorme popularidad en buena medida porque su contenido textual se fue resignificando a partir de que en Argentina pudo vislumbrarse una opción por la lucha armada en los años 60 del siglo XX. La potente interpretación de una cantante por aquel entonces vinculada al Partido Comunista colaboró en ese sentido (Mamani, 2017, p. 161).

comercial cuenta con algunas canciones de amplia difusión (en particular, *Antiguo dueño de las flechas*).

En esta misma línea de pensamiento, Cintia Cristiá (2022) da cuenta en su investigación del rol de Sosa en las tensiones de género de *Alfonsina y el mar*. En el texto y las imágenes del disco y la partitura editada se infantilizó y romantizó a Storni, borrando sus disidencias y su militancia feminista. De ese modo se conformaron las expectativas patriarcales de decoro y moralidad propias de la clase media argentina de la época. Pero a la vez, según Cristiá, su figura recuperó agencia a través de la persona pública de Sosa, de su posicionamiento como “auténtica mujer argentina” (presentada de ese modo en el disco) y de su performance sutil y enérgica.

Del artículo de Cristiá nos resultan de especial interés dos aspectos respecto de la figura de Sosa que se combinan. Por un lado, Cristiá considera que “su activismo político y su comportamiento feminista y cívico a través de su persona pública colorearon las historias que contaba a través de sus canciones” (2022, p. 55). Por otro lado, Cristiá reconstruye la caracterización de Mercedes Sosa como “auténtica mujer argentina” que surge de la presentación promocional del LP *Mujeres argentinas*. Allí se la presenta valorando su autenticidad folklórica, su origen étnico, su talento musical y su coherencia ética y política. Por esas razones se la considera allí como la intérprete más adecuada para representar a las ocho históricas mujeres argentinas presentes en el disco. Se trata de un momento clave: una mujer de clase baja, con raíces indígenas, de una provincia del norte, comunista y con “comportamientos feministas” logró posicionarse como la “auténtica mujer argentina”.

En el año 1971 Mercedes editó un disco importante para nuestro recorrido y para su trayectoria: *Homenaje a Violeta Parra*. Allí retomó la obra de esta artista chilena a cuatro años de su muerte, en pleno auge de la Nueva Canción Chilena y con el país trasandino gobernado por la Unidad Popular liderada por Salvador Allende. Con este álbum Mercedes reivindicó a una artista que tal como sugiere Juan Pablo González (2013) hizo que se use en femenino la categoría cantautor(a) en nuestra región. Una figura que combinó recopilación folklórica, composición, escritura, gestión de proyectos culturales, compromiso político, desafío a mandatos de género y una rebeldía inédita para una mujer latinoamericana de su época. Más allá de la difusión previa que pudo tener su obra en Argentina, este trabajo de Mercedes la colocó como una referencia ineludible de la música popular latinoamericana para el ámbito local (y sin dudas amplió aún más su reconocimiento internacional).

Destacamos tres canciones significativas para nuestra perspectiva de análisis. En 1972, en el disco *Hasta la victoria*⁴¹⁷, grabó por primera vez una canción de María Elena Walsh: *Campana de Palo*, que reivindicaba la labor de “la maestra argentina” y denunciaba las condiciones precarias en las que desarrollaba su tarea. De esta autora grabó más adelante varias canciones y, como dijimos, resultaron relevantes las interpretaciones que realizó a comienzos de los ‘80 de algunas de ellas. En su disco *Traigo un pueblo en mi voz* (1973) grabó por primera vez *Cuando tenga la tierra*, que ya habían grabado Daniel Toro, uno de sus autores, y Los Trovadores el año anterior, así como en ese mismo año lo hicieron Zamba Quipildor, Victor Heredia y Washington Carrasco. El largo recitado de la canción cierra diciendo “y los hombres conmigo” en todas las versiones, salvo en la de Mercedes que dice “y los hombres y las mujeres conmigo”. Un gesto notable en una canción tan versionada y en un momento de gran reconocimiento de la artista tucumana. En 1973 grabó en vivo y editó en Venezuela el álbum *Si se calla el cantor* junto a Gloria Martín⁴¹⁸, autora de varias canciones que abordan explícitamente discusiones feministas de la época (como *Mujer* -si te han crecido las ideas-, que grabó en aquel disco). En *A que florezca mi pueblo* (1975) Mercedes grabó *Cuanto trabajo* de esta autora, en donde se valora positivamente a una mujer trabajadora y “sola con cuatro hijos a cuesta”.

Nos detenemos ahora en un caso con una trayectoria excepcional y que se posicionó como referente para artistas mujeres no sólo del folklore sino de las músicas populares locales en general: María Elena Walsh. Sergio Pujol (2012) releva en su libro el surgimiento hacia fines de los ‘60 de un tipo de canción que procuraba ser una expresión del mundo urbano pero que no se anclaba en el tango y tampoco podía asociarse a la “música joven” (ni de la “nueva ola” ni de la “progresiva” a la que nos referiremos en el capítulo siguiente). Pujol toma el nombre “Nueva Canción argentina” (NCA) de una nota en la revista Primera Plana que da cuenta de este fenómeno en 1968, y lo presenta como “movimiento” aunque también da cuenta de que no se nuclearon alrededor de un manifiesto como el MNC, ni tuvieron festivales o encuentros propios. Pueden incluirse en este “movimiento” inorgánico a artistas como “Dina Rot, Jorge de la Vega, Marikena Monti, Horacio Molina, Jorge Schusseim, Carlos Waxemberg y Nacha Guevara” (Pujol, 2012, p. 160), pero resulta central María Elena Walsh. En

417 Según Carrillo Rodríguez (2010) ese disco es aún más explícito políticamente que sus trabajos anteriores, ya que se pone en primer plano la figura del “hombre nuevo” guevariano.

418 El lado A contiene interpretaciones de Mercedes y el lado B de Gloria Martín.

general fue un fenómeno porteño cercano al entorno del Instituto Di Tella, sin embargo Walsh antecede y excede ampliamente el alcance de todo el conjunto.

María Elena comenzó su trabajo artístico como escritora a fines de los '40 siendo muy joven. En la música inició su trayectoria profesional cantando folklore junto a Leda Valladares en Francia y posteriormente en Argentina, abordando un repertorio tradicional con pretensión de pureza más que de “proyección” -la característica de las músicas del boom de los '60-. Luego, a partir de 1963, continuó con la edición de una serie de discos en un género de música popular inédito, que Pujol (2012) nombra como “canción infantil de autor en castellano”, y se convirtió en la máxima referente de ese universo. Ya allí combinaba como cantautora su veta literaria con una diversidad de géneros musicales (desde folklore hasta swing o twist). En 1968, con su espectáculo *El show de los ejecutivos*, luego llevado al disco como *Juguemos en el mundo*, “la cantautora de los niños se convirtió en la juglaresa de los adultos” (Pujol, 2012, p. 161). Con una música que, sin pretensiones de pureza, contenía algo del pop-rock, del tango, del folklore, del jazz, de la chanson francesa, entre otras cosas, desarrolló una serie de discos marcados por la crítica social y de costumbres, con una cuota de humor y también de nostalgia, y -en los términos de Pujol- con una impronta propia de la “teatralidad del recital intimista y la poética insolente del café-concert” (2012, p. 161).

Considerando que en las músicas argentinas del siglo XX la composición fue pocas veces llevada adelante por mujeres, y cuando sí lo hicieron lograron poco reconocimiento, según Mercedes Liska, que Walsh “haya sido compositora, en letra y música, e intérprete de sus propias canciones, habla de un rasgo excepcional” (2018, p. 8). Según Liska, María Elena “Generó una obra transgresora en diferentes órdenes, sutil y no confrontativa, convirtiendo en virtud restricciones que han ordenado las jerarquías de género en la producción musical” (Liska, 2018, p. 8).

A todo lo anterior se suma la tematización explícita de las opresiones que recaían sobre las mujeres, inspirada en lecturas de escritoras feministas (Pujol, 2011). En su canción *Requiem de madre* (1973)⁴¹⁹ dice, por ejemplo, “No lloréis a esta pobre mujer, porque se encamina a un hogar donde no hay que barrer, donde no hay cocina”. En el estribillo de *Orquesta de Señoritas* (1976) repite “Quien no fue mujer, ni trabajador, piensa que el de ayer fue un tiempo mejor”. En *No mires fotografías* (1976) le habla a lectoras de revistas de moda y le dice “Bella leyente, despierta, que ya vino el príncipe y

419 Cito los años de edición en disco de estas canciones.

ni te miró”. También abundan en sus canciones guiños sutiles o tonos irónicos, como el uso del femenino “Te acordás, hermana” en su tango *El 45* (1968), o la mención en *Balada de Comodus Viscach* (1971) a los “machos” (“En este mundo traidor transigir es lo mejor [...] Sonreíle a los de arriba que son machos y son muchos”) y a los roles tradicionales de género (“Defendé la rebelión que no altere la rutina: el poeta en la leonera, la mujer en la cocina”), entre otras.

Su posicionamiento ante los procesos socio-políticos de los ‘60 y ‘70, es distante tanto de las posturas conservadoras y las dictaduras militares como de los sectores más radicales de izquierda. En varios momentos sienta una postura pacifista y contraria a las armas, que luego, ya a comienzos de los ‘80, fue retomada y valorada. Es el caso de su traducción de *Venceremos* (*We shall overcome*), un himno de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, o de su canción *Al divino botón*, que denuncia la muerte de personas víctimas de la “violencia armada”⁴²⁰. Ambas canciones fueron incluidas en su disco *Como la cigarra* (1973), grabado sobre el final de la dictadura autodenominada Revolución Argentina y en pleno auge de las organizaciones armadas de izquierda. Liska resume sus posicionamientos políticos a lo largo del tiempo de este modo:

Como referente artística e intelectual, fue pública su crítica firme al Peronismo clásico, pero en el transcurso de los gobiernos dictatoriales fue matizando su mirada desde cierta reflexividad política de inclinación “progresista” aunque de ascetismo partidario, que encontró su lugar de mayor definición en oposición a la dictadura militar de 1976 y en el apoyo a la recuperación democrática en los años posteriores a 1983 (2018, p. 4).

Para nuestro recorte es de vital importancia la figura de María Elena Walsh y sobre todo su obra artística, ya que a comienzos de los ochenta y luego en democracia tuvo una vigencia muy notable. Valen como ejemplos: en 1981 Lito Vitale, Verónica Condomí y Liliana Vitale grabaron el disco *María Elena de nosotros*, el Cuarteto Zupay dedicó un disco en 1981 y dos en 1986 íntegramente a su obra e incluyeron canciones suyas en otros discos de esa etapa, Susana Rinaldi -quien ya había grabado canciones suyas anteriormente- dedicó un disco en vivo a su música en 1982, Mercedes Sosa cantó *Como la cigarra* en sus shows y grabó varias de sus canciones en sus discos, Chango y Marian Farías Gómez grabaron también esa icónica canción en 1983, Jairo cantó su versión de *Venceremos* en el cierre de campaña de Alfonsín en 1983, su canción *En el país del nomeacuerdo* fue parte de la banda de sonido de la multipremiada película *La*

420 Así lo expresa Walsh en la contratapa del LP *Como la cigarra* (1973).

historia oficial (1985), Julia Zenko dedicó dos discos en 1988 y 1989 a su repertorio infantil.

En la etapa que nos ocupa muchas/os artistas del folklore tomaron opciones para vincularse al pop-rock. Si bien nos detenemos en ese tema en el capítulo 3, aquí proponemos un acercamiento en clave de género. Según Gustavo Blázquez (2018), el acceso de las primeras mujeres a posiciones como artistas en el rock argentino estuvo mediado por relaciones erótico-afectivas con músicos reconocidos -en coincidencia con lo que afirma Valeria Manzano (2017)- y su trabajo se centró en la voz y la palabra (letras de canciones), ya que esos eran los “saberes artísticos reconocidos como legítimos para ellas” (2018, p. 3). Quienes más allá de su labor como coristas pudieron grabar sus producciones discográficas solistas en gran medida construyeron imágenes “maternales” y sus performance se caracterizaron por “voces y arreglos musicales poco estridentes” (2018, p. 4)⁴²¹. Durante la dictadura, estas mujeres “que tan tímidamente emergieron como artistas en los años anteriores al golpe de estado de 1976, salieron de escena” (2018, p. 4)⁴²².

En coincidencia con otros estudios, Blázquez afirma que:

La guerra de 1982 trajo aparejada la prohibición de difundir música en inglés en las radios y desató un mercado ávido de nuevas canciones y artistas que las compañías discográficas comenzaron a explotar. De pronto, experiencias musicales que se daban en los márgenes del mundo del rock, en pubs y pequeños bares, encontraron la posibilidad de objetivarse en forma de disco y distribuirse, desde Buenos Aires, por toda la geografía argentina (2018, p. 5).

Ese contexto favorable para el rock local fue ocupado en gran medida por artistas varones, pero resultó ser una oportunidad también para artistas mujeres. Ana Sánchez Trolliet afirma que a comienzos de los ‘80 hubo “un aumento considerable de mujeres tanto entre las artistas como entre el público que frecuentaba los recitales” (2018, p. 102)⁴²³. Y según Mercedes Liska, “Puede decirse que, en ese tiempo, la música hecha por mujeres creció en las radios” (Liska, 2022, p. 121), aunque en mucha menor medida en los grandes festivales. A esto se agrega que los conciertos propios de solistas y

421 Blázquez considera en la década de 1970 las trayectorias de Gabriela Parodi, Mirta Defilpo y María Rosa Yorio.

422 Sobre este punto coinciden tanto Manzano (2017) como Sánchez Trolliet (2018).

423 Sánchez Trolliet registra el inicio de este aumento de mujeres en el rock ya desde comienzos de la década -antes de la guerra- con las primeras aperturas de la dictadura (entre las presidencias de los dictadores Videla y Viola).

grupos de mujeres tuvieron un hito importante: el 2 de octubre de 1982 Sandra Mihanovich (n. 1957), “Fue la primera solista mujer en presentarse en el Estadio [Obras]” (Liska, 2022, p. 124).

Si bien el canto y las relaciones erótico-afectivas de alianza seguían en gran medida entrelazadas con el acceso a la profesión musical, algunas cantantes como Yorio o Patricia Sosa:

[...] introdujeron sonoridades novedosas en el rock nacional al mismo tiempo que propusieron otra imagen de mujer. Al abandonar la posición maternal, ellas se presentaban como objeto de deseo (hetero)sexual y como sujetos deseantes, más o menos empoderadas, que reclamaban un lugar en ese mundo del arte (Blázquez, 2018, p. 6).

Además, Blázquez afirma que “Según se (re)presentaban, ellas eran capaces de realizar sus proyectos, perseguir sus sueños, romper convenciones, mandar todo a Singapur en el caso de Yorio, y denunciar, como Sosa, el ‘machismo’ del público de rock” (2018, p. 12).

Los casos de Sandra Mihanovich, Marilina Ross y Celeste Carballo presentan similitudes y diferencias que son relevantes. Si bien las tres eran cantantes, se destacan por extender los posibles más allá del binomio madre/seductora sexual (Green, 2001): al construir sus trayectorias profesionales sin mediación de relaciones erótico-afectivas con varones del ambiente sino más bien haciendo uso de otro tipo de relaciones (familiares, de amistad), al ejecutar instrumentos musicales, al componer sus propias canciones -sobre todo en los casos de Ross y Carballo⁴²⁴-, al incorporar diversidad de sonoridades y recursos de otras artes (especialmente el teatro) y al evadir la heterosexualidad obligatoria (Blázquez, 2018). Según Blázquez, refiriéndose a Mihanovich, “A semejanza de Yorio y Sosa, ella descartaba la posición maternal y resaltaba su potencia sexual y atractivo erótico. Pero, a diferencia de ellas, se presentaba como sujeto/objeto de deseo homoerótico” (2018, p. 7). Para el caso de Ross, Blázquez afirma que se posicionó como “chamán” o predicadora del amor que llevaba a su público a “reflexionar sobre los (derechos) humanos” (2018, p. 10). Y respecto de Carballo indica que se presentaba como “loca”, a partir del humor, las ironías, los gritos y la producción de un sonido “visceral”. De ese modo, desafiaba el “patriarcado musical” (Green, 2001) del binomio madre/seductora sexual, como también lo hacía al

424 Si bien en mucha menor medida, Mihanovich también tiene algunas composiciones propias. Entre ellas la musicalización de un poema de Jorge Luis Borges publicado en diciembre de 1982 como *Milonga de un soldado*, al cual también Teresa Parodi le puso música.

destacarse como instrumentista desafiando la asociación mujer/naturaleza (Blázquez, 2018, p. 10-11).

Más allá de todas estas características de las posiciones de artistas mujeres del rock local en estos años, Sánchez Trolliet afirma que:

La voluntad por legitimar la presencia femenina en la escena del rock contribuyó a que muchas mujeres tendieran a resaltar lo que las igualaba a los hombres, mientras que las demandas específicamente femeninas e incluso la reivindicación de las sexualidades femeninas alternativas fueron temas negados o explícitamente denostados (2018, p. 109).

De esta cita se desprende que el proceso de incorporación de las mujeres al ámbito del rock local fue sin dudas un camino lleno de tensiones, avances parciales e incluso retrocesos (especialmente notable hacia el final de la década⁴²⁵).

425 Tanto Sánchez Trolliet como Blázquez y Mercedes Liska (2022) dan cuenta de una nueva transformación del rock hacia fines de los ochenta con una marcada exclusión de mujeres artistas.

Anexo 2: Análisis de *Grito santiagueño*

En este apartado proponemos un análisis en detalle de la canción más difundida de Carnota en esos años, *Grito santiagueño*, atendiendo no sólo la versión propia sino también otras grabaciones, en particular la del disco de Sosa. Esto nos permitirá dar cuenta de la posición de Carnota y de la recepción de esta composición por parte artistas del folklore.

Comenzamos por presentar aspectos compartidos por todas o al menos la mayoría de las versiones que consideramos, de modo tal que las particularidades sean más evidentes. La canción *Grito Santiagueño* está construida sobre la forma de la zamba, respetando las partes y los compases necesarios para la coreografía de la danza. Cuenta con una introducción instrumental, luego siguen dos partes A de 12 compases cada una y una parte B de 12 compases cantadas (o con la melodía de la voz)⁴²⁶, repitiéndose esta misma estructura en lo que se conoce como segunda vuelta. Cada parte de 12 compases se divide en subpartes de 4 compases. Salvando algunas diferencias que marcaremos en cada versión, en términos melódicos, en las partes A con el formato a-b-b y c-d-e en las B. Aunque en términos armónicos A mantiene el a-b-b y B sigue a'-b-b.

Todas las versiones comparten la estructura armónica básica⁴²⁷, con diferencias que marcaremos en cada caso. Construida sobre una tonalidad menor, sobresale, en las estrofas así como en los estribillos, el uso del IV y el V grado tanto en menor con séptima como en mayor con séptima y, sobre todo, el uso del acorde de VI con séptima y novena⁴²⁸. Sobre este último acorde en las estrofas la melodía comienza la frase en la

426 Salvo la versión de Ramírez y Torres que es completamente instrumental prescindiendo de voces y letra.

427 Parte A (o estrofas): [I(7) – Vm7 - IVm7-II7 – III]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]. Parte B (o estribillo): [I(7) – Vm7 - III-IV7 – III]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]. Como puede notarse, armónicamente A y B son muy similares. Introducción e interludio tienen más diferencias, aunque siempre trabajan a partir de fragmentos de A o B.

428 Usamos la nomenclatura clásica que asigna números romanos para los acordes de una tonalidad, designando de este modo las funciones de esos acordes en el sistema tonal. Los acordes más comunes en músicas populares, y en particular en el folklore, son los de tres notas (tríadas), formados por la primera, la tercera y la quinta nota de la escala en uso. El agregado de una cuarta nota, la séptima, es de uso común pero no en todos los acordes de una misma tonalidad. Por ejemplo, agregar una séptima menor sobre un acorde de VI, dentro de una tonalidad menor, es menos común que agregarla sobre un acorde V. El agregado de una quinta nota, la novena, no es común en el folklore, aunque hay muchos casos en que se había usado previamente, en particular dentro de la proyección folklórica, el MNC o músicos ligados al grupo La Carpa como Gustavo Leguizamón. Por lo cual, la sonoridad del acorde de VI con séptima y novena es poco común en el folklore.

séptima y en los estribillos sobre la novena, reforzando así la peculiaridad de ese uso armónico.

Si bien se trata de recursos armónicos y melódicos ya utilizados en el folklore -en especial desde músicos asociados al grupo La Carpa como Cuchi Leguizamón o Chivo Valladares, el Nuevo Cancionero y la llamada Proyección-, esta combinación resulta singular. El acorde de VI con séptima y novena en conjunto con la construcción melódica hace que ese momento se refuerce como uso excepcional dentro de una estructura armónica tradicional en el folklore (el IV y el V⁴²⁹ tanto en mayor como en menor, por ejemplo, son habituales en el folklore).

Marcamos un punto de coincidencia en las dos versiones sobre las que más nos detendremos: la tesitura de las voces en relación a la melodía. Más allá de que en la versión de Mercedes la tonalidad es Sol menor y en la de Carnota es Mi menor, la melodía incluso conteniendo varios saltos ocupa solo una octava entre la nota más aguda y la más grave. Por lo cual, en ambas versiones las voces trabajan dentro de un ámbito cómodo.

Además de la instrumentación y los usos vocales, es en el plano rítmico en donde las versiones son más contrastantes. Sobre este punto nos detendremos en cada caso.

Para pensar los textos de las canciones procuramos considerarlos como objetos literarios y como actos de habla, como palabras y como retórica, pero prestando atención a que se trata de palabras demarcadas como especiales al ser actuadas, performadas, en este caso en performance grabadas (siguiendo a Frith, 2014). Además, es un texto llevado adelante por una voz que pensamos como un instrumento musical (ya que produce sonidos particulares, igual que todos los instrumentos), como un cuerpo (ya que es producida por y sucede en un cuerpo⁴³⁰), como una persona (ya que la voz suele tomarse por la persona⁴³¹) y como un personaje o varios (más allá de la persona).

429 Si bien, tal como lo advierte Madoery (2020), el V menor no es tan frecuente y puede asociarse a usos modales típicos en el rock y el blues, considero que en este caso no es una sonoridad tan notoriamente atípica como el VI con séptima y novena.

430 Además, siguiendo a Frith (2014), en general compartimos la experiencia de producir el sonido de la voz, por lo cual, más allá de las limitaciones para producir exactamente el sonido de una voz particular, su timbre, su articulación, su entonación, sus duraciones, comprendemos el mecanismo físico y eso aumenta la capacidad expresiva de la voz para quien canta tanto como para quien escucha.

431 A su vez, Frith (2014) advierte que en las canciones en realidad suelen usarse muchas variantes de voz y que incluso la voz de una misma persona cambia en el tiempo. Estos usos y modificaciones son parte de las elecciones identitarias y las estrategias discursivas.

Tomando esto en cuenta, nos detenemos aquí en el personaje de la letra, que resulta común a las versiones ya que no se introducen modificaciones al texto de *Grito santiaguense*⁴³² -salvo los detalles que indicaremos-.

Desde el comienzo la referencia territorial y la identificación del personaje de la letra con un territorio particular es central. Se nombra desde flora nativa (mistol, algarroba) hasta gentilicios (bandeño, santiaguense), músicas e instrumentos locales (vidala, caja) y la población indígena-criolla propia de la zona (“araranti upiay”⁴³³, “duende quichua”).

El personaje se identifica en distintas etapas de la vida con la región: el nacimiento (“en los ranchos nací”), la niñez (“supo acunarme de changuito”), sin nombrarla la adultez (en su vida de “cantor”) y hasta la muerte (“cuando muera, tal vez, mezclado con la tierra”). Sin embargo, no hay nostalgia en la letra, una característica de las principales canciones santiagueñas (Chaparro, 2011)⁴³⁴. El personaje de la letra hace una afirmación de pertenencia sin la distancia con el pago⁴³⁵ presente en canciones de referentes como Julio Argentino Jeréz, Los Hermanos Ábalos, Los Manseros Santiagueños o Los Carabajal⁴³⁶.

Además, el personaje se identifica como vidalero y como cantor, no como cantante. Otro modo de afirmar su pertenencia a la “tierra santiaguense”, cosa que se daría más allá de su propia voluntad ya que es “el duende quichua” el que “tira de mis [sus] venas” y lo hace cantar. En esta misma línea, su cantar no es una modulación medida, correcta, sino que se trata de un grito.

432 La letra cuenta con dos estrofas más un estribillo en la primera vuelta y dos estrofas más el mismo estribillo en la segunda.

433 Respecto de “upiay” encuentro consenso en diversas fuentes. Es una palabra quichua que significa “beber”. Pero “araranti” no aparece en ninguno de los diccionarios quichua-español consultados. La explicación más significativa que encontré la considera una onomatopeya, una especie de arenga. Si esto es así puede ponerse en relación con el título de la canción: el grito como la expresión propia del personaje de la letra.

434 Ramón Chaparro (2011) afirma que en las letras de canciones de folkloristas santiagueños, desde referentes como Julio Argentino Jeréz, tematizan la nostalgia en dos instancias: la ida del pago y el regreso que nunca termina de consumarse.

435 Un detalle interesante es que el personaje de la letra dice “me llaman el bandeño”, por lo cual se da a entender que el personaje no se encuentra en ese momento en La Banda, aunque sí en un ámbito en que predominan los santiagueños, para quienes alguien originario de La Banda es un bandeño y no un santiaguense. Agradezco esta observación a uno/a de los/as evaluadores/as del artículo que publiqué sobre esta canción (Mariani, 2019b).

436 Llama la atención en este sentido que no es retomada por ninguno de estos grupos durante estos años. Recién en los 2000 se encuentran versiones de referentes identificados con Santiago del Estero.

En el paradigma clásico del folklore los textos suelen anclarse en un léxico regionalista o de la literatura gauchesca, tratan temas de la vida del gaucho, vinculan el pago a valores afectivos, estéticos o éticos, proponen una correspondencia entre el espacio en el que se sitúa el relato y la procedencia del género musical, entre otras características. Durante las décadas del '50 y '60 se da un proceso de expansión y dignificación estética del folklore (Díaz, 2009) que, tanto en lo musical como en lo poético, toma elementos eruditos de sofisticación, complejidad y valoración de la novedad y la originalidad. En lo poético desde Felix Luna hasta Jaime Dávalos y referentes del grupo La Carpa aportaron a ese proceso. Sus propuestas, que lograron gran aceptación, se alejaban del lenguaje gauchesco, regionalista y esencialista, incorporando elementos de ruptura con el recato y pudor forjado en el paradigma clásico a partir del nacionalismo católico e hispanista. Pero, en consonancia con ese paradigma, se asentaba en temáticas de la naturaleza y su relación con las personas que la habitan, depositando generalmente en el pago una condensación de valores. Apoyado en esos antecedentes y en el contexto del boom del folklore, el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), con Armando Tejada Gómez como referente central, como proyecto estético y político puso el acento en la dinámica actual, presente, del “hombre” frente a la visión inmóvil y asentada en el pasado del tradicionalismo. De este modo, el “hombre” contemporáneo del “pueblo” pasa a ser el sujeto central de los textos de MNC.

Grito santiagueño abrevia en distintos aspectos de estas líneas centrales de la letrística del folklore. La referencia territorial, el léxico regional, la relación con el pago como tema y valores afectivos y estéticos (más que éticos) asociados a él, la correspondencia entre espacio y procedencia de género musical, son aspectos que coinciden con el paradigma clásico. La relación con la vida de cantor, la noche y la bebida puede asociarse a referentes del grupo La Carpa o a Dávalos (entre otros). A estos últimos y al MNC puede asociarse el acento en lo popular como valor, aunque hay antecedentes variados. Finalmente, reivindicar el canto como lugar para tramitar las tristezas colectivas puede asociarse al MNC.

Hasta aquí encontramos tanto en lo musical como en lo literario relaciones con distintas vertientes del folklore así como particularidades en la canción compuesta por Carnota. Pasamos a considerar particularidades de las versiones.

El disco *Como un pájaro libre* (1982), como hemos comentado, es el primer disco de estudio grabado por Mercedes luego de su vuelta a Argentina. Contiene 11 canciones que siguen la línea de su repertorio, siendo la novedad del disco la inclusión de las dos canciones de Carnota y la participación de este junto a Rocha en *Grito santiagueño*. Kelo Palacios estuvo a cargo de la dirección y la mayoría de los arreglos, entre ellos el de la canción sobre la que nos detenemos.

La versión hace uso de una instrumentación amplia, dando cuenta de que se trata de un disco con disponibilidad presupuestaria para eso. Guitarra criolla, bombo y contrabajo⁴³⁷ completan la base armónica y rítmica. Cuerdas frotadas, armónica y guitarras punteadas (por terceras, al estilo cuyano), hacen melodías, refuerzos armónicos y contracantos. La segunda vuelta tiene más intervenciones de este tipo que la primera, junto con introducción e interludio. A esto se le agregan las voces. Mercedes canta la primera estrofa de cada vuelta, Suna Rocha la segunda estrofa de cada vuelta y Raúl Carnota la mayor parte de los estribillos compartiendo espacio con Mercedes.

La velocidad es de 73 bpm⁴³⁸, un tempo intermedio habiendo zambas más lentas tanto como más rápidas. La guitarra hace el rasgueo tradicional y lo mismo el bombo en su toque, seguidos por el contrabajo, lo que mantiene constante el ritmo de zamba prácticamente en toda la canción. Las excepciones son la introducción y el interludio instrumental. El comienzo se apoya sobre una marca más cercana a una baguala, aunque en pocos compases se transforma hacia la rítmica de la zamba. Y el interludio, sin el bombo, con el contrabajo macando negras con puntillo y la guitarra arpegiando en semicorcheas, se desarma la acentuación tradicional. Todas estas características dan como resultado en términos formales dos grandes partes bien demarcadas, con gran continuidad tímbrica y dinámica.

Nos detenemos ahora en aspectos particulares del texto, la voz y la performance en esta versión. Consideramos más arriba los usos léxicos y semánticos. Aquí intentaremos dar importancia a los usos fonéticos, la pronunciación y el acento. Las tres voces aparecen impostadas y con proyección, con fraseos particulares pero todas acomodándose a la constancia rítmica y acentual que propone el arreglo. En general

437 Siempre pulsando las cuerdas, no hace uso del arco.

438 BPM: Beats Per Minute, pulsos por minuto. En este caso contando el pulso como negras en un compás de 3/4 (o 6/8, según como se decida escribir).

demarcando bien las sílabas y variando levemente la duración de algunas (no así las alturas) en las repeticiones de las estrofas como recurso interpretativo⁴³⁹.

Las tres voces tienen marcas fonéticas asociadas -al menos- al noroeste argentino. Respecto de la R, la LL y la Y, tanto Mercedes (“En los ranchos”, “me llaman el bandeño”, “de mi tierra santiagueña”), como Raúl (“me hace gritar”, “yo soy cantor”⁴⁴⁰, “de mi tierra santiagueña”) y Suna (“mezclada con la tierra”, “florezca en vaina de algarroba”). Pero además, usan quiebres de la voz hacia el agudo propios también de esa región: Suna (“Araranti upiy”, “cuando muera tal vez”, “florezca en vaina”) y Raúl (“me hace gritar”, “yo soy cantor”), no así Mercedes, quien más bien lo evita dándole énfasis a la proyección de la voz (aunque pueden encontrarse pequeños momentos asociables “me llaman el bandeño”). La melodía tiene saltos, como la sexta mayor al final de la primera frase de las estrofas (“upiay”), y notas largas (“vaina”, “me hace”) que favorecen estos giros.

Al considerar una voz grabada son centrales los distintos procesos aplicados para lograr esa grabación y sobre todo los valores implicados en esos procesos (Frith, 2014). Así, por ejemplo, la distribución en el estéreo de las voces en esta versión remarca los roles de anfitriona e invitadas/os. Mercedes en el centro, Suna hacia la derecha y Raúl hacia la izquierda. El resto de instrumentos no tiene una inclinación tan marcada como las voces más allá de utilizar la distribución del estéreo.

La relación entre persona y personaje de la letra es compleja al contar con tres intérpretes. Como señala Frith (2014), la voz en una canción carga una multiplicidad de voces. El personaje del/la cantante, como “estrella” por un lado y como persona “real” (que es también imaginada) por otro. Los personajes de la letra. Autores, compositores. Incluso en algunos casos el personaje del/la productor/a o arreglador/a⁴⁴¹. Quien escucha puede identificarse (o diferenciarse) con alguno de estos personajes (o con más de uno). Y en cada género musical se espera una presencia (o ausencia) particular de cada personaje.

439 Como dijimos las estrofas tienen tres frases *a*, *b* y la repetición de *b*, que en este caso es una repetición tanto en términos armónicos y melódicos como en el texto. En el estribillo el texto de la tercera frase es distinto al de la segunda.

440 El “yo” está suavizado respecto del uso porteño pero no tanto como suele escucharse en otros casos.

441 Un ejemplo cercano y visible es el de Santaolalla, pero para nuestra etapa podemos considerar a Chango Farías Gómez o Castiñeira de Dios. Cuando escuchamos un grupo producido artísticamente por Santaolalla esperamos escuchar algo de su voz.

Una performance particular está siempre en relación a otras que, en música popular, se suelen agrupar en géneros musicales. Es así que estos últimos también pueden funcionar como marco interpretativo de las performance particulares (Frith, 2014). En el folklore, tomándolo entonces como marco interpretativo, se espera una correspondencia exacta entre autor(a)/compositor(a) y personaje de la letra. Pero el lugar de intérprete permite erigirse como representante de personajes de distintas regiones. Empezando por Atahualpa Yupanqui, siguiendo por Cafrune, pero especialmente durante los '60, con Mercedes como una de las principales figuras, cantar distintas regiones es válido. En el caso de esta última, podía ser “la voz de la zafra” pero cantar al litoral, y luego a toda Latinoamérica.

Siguiendo esta lógica, cuando Mercedes canta “en los ranchos nací, me llaman el bandeño” no se genera contradicción, ni conflicto. Incluso, funciona mantener la distancia con el personaje de la letra usando la terminación en masculino⁴⁴², cosa que reafirma su rol de intérprete.

Cuando Suna Rocha canta “cuando muera, tal vez, mezclada con la tierra”, a diferencia de Mercedes incorporando la terminación en femenino, se acerca al personaje. Aunque la performance general, la instrumentación y la mezcla que ponen de manifiesto la producción, y la voz impostada, instalan una distancia entre intérprete y personaje de la letra.

El caso de Raúl es distinto. Al ser además el autor y compositor la posible expectativa cambia. De todos modos el contexto compartido con las otras dos intérpretes debilita la identificación autor-personaje de la letra. Además, en esta performance el estribillo queda fragmentado: Raúl canta “cuando canto siento que es el duende quichua”, ambos siguen con “que tira de mis venas”, Raúl sólo dice “me hace gritar”, Mercedes canta “al vidalear nuestras tristezas”, Raúl continúa “yo soy cantor”, Mercedes “vidalero de mí”, y rematan juntos “tierra santiagueña”.

La versión del disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) está interpretada por Eduardo Spinassi (Piano), Rodolfo Sánchez (Bombo legüero) y Raúl Carnota (Voz y Guitarra criolla). Se trata del trío con el que venían tocando desde 1979. Suna Rocha no participa.

En general puede pensarse, siguiendo a López (2016) y a Madoery (2000), que hay en este arreglo un uso de la improvisación como procedimiento operativo previo

442 Cosa que en otros casos había evitado. Por ejemplo, en la milonga *Los Hermanos* de Yupanqui.

que luego es en su mayor parte fijado y acordado⁴⁴³. Sin dudas también durante la grabación hay espacio para la improvisación. Esto puede observarse en la cantidad de variantes, acentuaciones y subdivisiones rítmicas. El tempo de esta grabación es más lento que la versión de Mercedes, rondando los 69 bpm, lo cual facilita ese trabajo.

Grabaron un arreglo muy pautado en el que los instrumentos comparten roles acompañantes y solistas a la vez (a la usanza de tríos de Jazz o de grupos de rock progresivo)⁴⁴⁴. La introducción comienza con el piano sólo, con dos frases construidas por terceras y décimas primero y en movimiento contrario después, en tempo libre. Luego de un calderón, cesa el piano y continúan guitarra y bombo con un ritmo cercano a la baguala primero y luego con una subdivisión en semicorcheas que suspende la acentuación típica. Se trata de una sección muy fijada, con cambio de roles entre instrumentos. En la misma línea, el interludio está construido entre guitarra y piano sin la acentuación de la zamba (en semicorcheas la primera y en corcheas con puntillo el segundo), de un modo cercano a la versión de Mercedes.

La guitarra hace uso de arpeggios, rasgueos, acordes plaqué y desplegados sin establecerse más de dos compases en solo uno de esos recursos. También hace uso de armónicos, cuerdas al aire o pulsadas, frases por cuartas y terceras, octavas, sextas. En el comienzo de la primera y tercera estrofa, así como entre la segunda y tercera subparte de las estrofas y estribillos es donde más aparecen estos últimos (facilitados por una tonalidad muy guitarrística: Mi menor). En los rasgueos hace uso de subdivisiones asociables a chacareras, gatos u otros cercanos, y acentos fuera de los estructurales de la zamba (por ejemplo, en la segunda estrofa sobre “va cantando mi caja”). Otro punto importante es el uso de diversas posiciones de los acordes, solo el bajo con pulgar, chasquidos, ligados, toques con las uñas o las yemas de los dedos. Toda una variedad tímbrica, que puede observarse también en los demás instrumentos y la voz.

El bombo también juega con muchas variantes rítmicas. Desde un toque de baguala solo en el parche en el comienzo hasta diversos repiques. Si bien usa la base tradicional no hace dos compases seguidos sin incorporar variaciones, cambios de acento, golpes extraídos o agregados. No solo cumple una función acompañante sino

443 Aunque seguramente no se haya escrito.

444 Varias de las cuestiones que encontramos en este caso coinciden con los hallazgos de María Inés López sobre la escena musical de fusión en la Argentina posterior a la apertura democrática y en particular el uso de la improvisación a partir de modelos en el grupo Músicos Populares Argentinos (López, 2017).

que es muy expresivo y dialoga con los demás instrumentos. En la segunda estrofa, en el paso de la segunda a la tercera subparte, es especialmente notorio.

El piano en las partes solistas hace uso de una variedad de recursos. Frases por terceras, apoyaturas, notas de paso en cromatismos, notas ligadas, notas en staccato⁴⁴⁵, con bajo, sin bajo, contracantos a la melodía principal⁴⁴⁶, y como en el resto del arreglo variantes rítmicas, de acentos. Pueden rastrearse varios de esos recursos en grandes referentes del instrumento en el folklore, aunque el arreglo tiene sus particularidades. Las apoyaturas y frases por terceras en la primera estrofa en Adolfo Ábalos pero su uso discontinuo⁴⁴⁷ y con distintas articulaciones en Ariel Ramírez y en Gustavo Leguizamón. Los cromatismos que rellenan una frase melódica tanto en Manolo Juárez⁴⁴⁸ como en Leguizamón o Ramírez. Y especialmente en los dos últimos el uso contrastante de notas largas y staccato. Como particularidad, el uso del bajo no es tan rítmico como en los referentes antes citados.

Las variantes rítmicas de los instrumentos, incluida la voz, están en general distribuidas con momentos de coincidencia y diferencia, enriqueciendo en diversidad las acentuaciones. A esto se suman los cambios en las dinámicas, que son suaves en los comienzos de estrofas y estribillos, y tienen los puntos más altos en el medio de cada parte. En este aspecto encontramos especial énfasis, reforzado por la mención al tema en el texto de contratapa. Se trata sin dudas de uno de los puntos destacados de las estrategias de intervención en el campo del folklore en esta etapa por parte de Carnota.

La distribución en el estéreo es también marcada en este caso. La voz en el centro, el piano a la izquierda, la guitarra a la derecha y el bombo al centro. De este modo se logra una diferenciación clara y una igualación de importancia de lo que cada instrumento toca pero remarcando la centralidad del canto.

445 La segunda y tercer estrofa, en la tercera subparte, trabaja con las mismas notas, una vez en notas ligadas y la otra en staccato.

446 En la cuarta estrofa.

447 Discontinuo en cuanto a la combinación en una misma frase de terceras paralelas y notas sueltas. Ábalos suele mantener las terceras e incluso agregar la quinta y/o la octava. Resultando así una melodía muy engrosada. Cristian Accattoli me sugirió que esto se puede atribuir a la formación de Ábalos, quien tocó principalmente de modo acústico, sin amplificación. Otros referentes como Ramírez desde momentos tempranos tocaron con amplificación.

448 Además, el propio formato de trío logra un sonido cercano al Manolo Juárez Trío (piano, guitarra, percusión). Las diferencias también salen a la vista: la importancia de la voz, el texto y el respeto de las formas tradicionales.

El uso de la voz es muy distinto a la versión de Mercedes Sosa. Aquí Carnota canta usando mucha amplitud dinámica y variedad tímbrica. Desde momentos casi susurrados (“en los ranchos”) hasta gritos (“enamorada del grito santiagueño”). Usa desde una apertura vocal y proyección amplia pero distinta a la de la otra versión (“supo acunarme”) hasta un uso raspado (“va cantando mi caja”) o forzado (“de mi tierra santiagueña”), con aire (“me hace gritar”), contrastando usos con boca mas cerrada (“y una copla sigue a la luna”) o más abierta (“buscando la mañana”). El tipo de proyección vocal de Carnota en esta versión hace uso de las posibilidades que brinda el micrófono y la amplificación para incluir mucha variedad de matices, herramienta mucho menos explotada en la versión de Sosa.

Sobresale el uso aún más recurrente tanto de usos fonéticos asociados al noroeste argentino (“ranchos”, “me llaman”) como los típicos quiebres de la voz hacia el agudo (“me llaman el bandeño”). Como es corriente en muchos casos del folklore, la acentuación contraria a la prosódica es de amplio uso, igual que en la versión de Mercedes.

Retomando a Frith (2014), la voz además de como un instrumento puede considerarse como cuerpo, persona y personaje. Y, dentro de un marco interpretativo como el que propone el folklore, se suele esperar que coincidan las expectativas generadas por sus distintas facetas. En este caso, la voz de Carnota en esta grabación, como complejo producto discursivo, hace convivir varias capas de sentido. A veces como interrogación, como tensión, como disonancia. Es una voz que en función de los modelos del género es caracterizable como masculina. Ahora, ¿es blanco?, ¿criollo?, ¿indígena?. Hay marcas fonéticas regionales y referencias en el texto tanto a lo criollo como a lo indígena, pero la persona relatada en el texto de contratapa del disco no coincide. ¿Es santiagueño o porteño?. ¿El personaje de la letra es Carnota o él solo está actuando ese personaje?. La canción en manos de Carnota se presenta con toda esta serie de tensiones.

La versión del álbum *El canto de Cantoral* (1980) es la primera grabación de la canción. Hecha por un grupo vocal creado en Córdoba pero de residencia en Buenos Aires. No tuvo tanta difusión hasta después de que Mercedes la tomara, pero formaba parte del repertorio del grupo (incluso muchos años después). El arreglo está trabajado con los recursos típicos de varios grupos vocales del folklore. Voces solistas, con función de apoyo armónico o contracanto y secciones a dos, tres y cuatro partes. El tipo

de entonación, articulación y tímbrica es contrastante con las otras versiones, siguiendo el modelo coral con voces cercanas a las líricas. La melodía tiene varios cambios, en especial llevándola a cerrar sobre la constancia de la rítmica de zamba propuesta por la guitarra y el bombo. En términos armónicos comienza en Mi menor y modula a Fa sostenido menor en la segunda estrofa. Además le sacan la novena al acorde de VI en las estrofas y lo reemplazan por un enlace V descendido mayor a VI con séptima en el cierre del estribillo. Esa intervención es una estrategia que debilita la centralidad que tiene ese acorde en las versiones que analizamos antes, acercando la canción a los usos típicos en grupos vocales del folklore.

El 6 de octubre de 1983 se estrena el documental *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* donde se registra un concierto en la cancha de Ferro y donde además del repertorio ampliado y la presencia de músicos del pop-rock local como Charly García, León Gieco y Piero, aparece *Grito santiagueño* en un arreglo para guitarra (Oscar Espinoza), bajo (José Luis Castiñeira de Dios) y percusión (Domingo Cura). Se trata de un arreglo mucho más suelto con una voz que frasea con más desplazamientos rítmicos y con juegos improvisados. El tempo es bastante más rápido (78 bpm), la zamba termina siendo casi “carpera”. Ese mismo año, en noviembre, se difunde en España un documental sobre la gira de Mercedes en ese país incluyendo una versión en vivo de nuestra canción un poco más lenta (71 bpm) y contenida en su modo de frasear. Finalmente, tomamos en cuenta también otra versión en vivo registrada en un concierto en el Luna Park en 1984. Allí tocan Espinoza, Castiñeira de Dios y Cura con Rocha y Carnota como invitados. La versión, más lenta (69 bpm), sigue las distribuciones de secciones entre cantantes del disco pero con mucha más soltura en los fraseos y un cierre con las tres voces al unísono. La vestimenta, la kinética y la presencia en el escenario, de todas/os pero especialmente de Carnota: de pie con camisa y pañuelo al cuello, el bombo legüero tocado de costado -a la usanza tradicional-, y cantando con mucho caudal de voz, con gesticulaciones muy marcadas. Una serie de opciones que lo acercan al personaje de la letra y construyen una imagen de intérprete cercana al tradicionalismo. Aunque la versión de Mercedes que más circuló es la del disco, y en segundo lugar la del documental, es destacable que la canción formaba parte de su repertorio en estos años de altísima popularidad.

Ariel Ramírez y Jaime Torres editaron en 1984 su disco *25 años de música y amistad*. Se trata de dos referentes consagrados del folklore que, al igual que Mercedes,

funcionaban como legitimadores de los repertorios que abordaban. En este disco además de temas propios o de su repertorio estable, incorporaron *María va* de Ros y *Grito santiagueño*. Se trata de versiones instrumentales a dúo, solo o con acompañamiento. En nuestra canción trabajan a dúo y con acompañamiento de guitarra y bombo, sin voz. Los instrumentos acompañantes mantienen la rítmica de la zamba estable, jugando con improvisaciones Torres y Ramírez. La tonalidad es La menor, de modo que quedó muy cómoda para el charango de Torres. Armónicamente, más allá de introducción e interludio que se desarrollan sobre una progresión típica de huaynos o bailecitos, llama la atención que reemplazan el VI con séptima y novena por un VI solo con séptima. Otra vez aquí esta estrategia disminuye la centralidad de este acorde y acerca la canción a los usos tradicionales.

Los Nocheros de Anta la grabaron en el mismo año 1983, dentro de un disco que se hace eco de las propuestas de Mercedes desde su vuelta a Argentina. En *A viva voz* (1983), además de la de Carnota, incluyen *Canción del derrumbe indio* de Fernando Figueredo Iramain (popularizada por Mercedes), *Palabras para Julia* de Paco Ibañez y Juan Goytisolo, una de Atahualpa Yupanqui, tres de Julio Lacarra, una de Chacho Echenique, una de Silvio Rodríguez y una de Pablo Milanés. Solo falta el “rock nacional”. Incorporan varios cambios armónicos, modulaciones, juegos rítmicos, y además de guitarras y bombo usan sikus y varios instrumentos de percusión en el interludio⁴⁴⁹. Opus Cuatro la grabó en 1984 en su disco *Militantes de la vida*. Trabajaron con el mismo tipo de recursos que los otros dos grupos vocales. El arreglo, bastante más lento (alrededor de 63 bpm), por momentos con rubato, y con varios cambios armónicos y melódicos, incorpora -además de las voces- guitarras y bombo. El acompañamiento, se mantiene estable salvo en introducción, interludio, final y la frase “que tira de mis venas” que se expande en el tiempo, acentuándola de ese modo.

La aparición de todas estas versiones, por un lado, contribuyen a la legitimación y difusión de la canción y su autor y, por otro lado, son testimonio de la repercusión de la grabación de Mercedes que funcionó también como visibilizadora.

En este apartado abordamos en detalle dos versiones y consideramos otras siete. Atendimos las estrategias particulares de Sosa y de Carnota dentro del sistema de relaciones del cual participaban.

449 La velocidad es de 69 bpm.

Encontramos “disonancia” o “tensión” -para trazar un paralelo con los usos armónicos- al advertir que hay expectativas respecto del cantautor, y del cantautor folklorista en especial, que indican que este debe hablar de si mismo, de su yo real. Carnota enfrenta esa tensión entre persona y personaje de la letra tratando el tema directamente en la contratapa del disco, agregando así una capa más de sentido. En el caso de Mercedes es claro que no es santiagueña sin embargo por la autenticidad construida (una provinciana que triunfa en la capital y en el mundo) y siendo ella intérprete puede ser “la voz” de las provincias, y puede ser “la voz” de Latinoamérica.

El efecto legitimador que tenía Sosa sobre todo lo que cantaba, como referente central ya no solo del folklore sino de las músicas populares locales y latinoamericanas, hizo de *Grito santiagueño* la canción más reconocida y difundida de Carnota. Las versiones relevadas en esos primeros años por referentes diversos ratifican esto. En relación a las distintas versiones, la del propio Carnota aparece como un comentario, un juego musical, una improvisación sobre un modelo ya conocido. A su vez, es llamativo que no son referentes auto identificados como santiagueños quienes versionaron la canción. Esto está en relación fundamentalmente con la red de relaciones de Carnota y de Sosa y con las estrategias que utilizaron.

Se trata de una canción que afirma sobre una tensión agregada al acorde, la novena, el “yo” del personaje de la letra (“yo soy cantor, vidalero de mi tierra santiagueña”). Esa tensión está en las dos versiones que consideramos, pero a su vez recorre distintos aspectos de la producción de Carnota: lo rural, lo urbano, el recate, el aporte, las formas tradicionales, los desplazamientos rítmicos, el Paradigma Clásico, el Nuevo Cancionero, el grupo La Carpa, la proyección, la tierra, el estudio de grabación, la memoria popular, lo mediatizado. Estas tensiones o conjunción de estrategias presentes en este dispositivo de enunciación como pudimos ver responden a una trayectoria, una red de relaciones y un lugar particular, pero a la vez funcionan como una toma de posición dentro de las disputas del campo del folklore y dentro del campo más amplio de las músicas populares argentinas.

Las estrategias que observamos en Carnota apuntan una entrada a la discusión del campo del folklore que, por un lado, rinde tributo a distintas vertientes del género y, por otro, habilita nuevos recorridos. En especial, estableció varios puntos de cruce con referentes y usos del grupo La Carpa y músicos relacionados a este, y también con el Nuevo Cancionero, aunque no por sus opciones militantes. De ese modo logró

posicionarse como renovador y a la vez fue reconocido por artistas tradicionalistas⁴⁵⁰. Las opciones estratégicas que relevamos pueden ponerse en relación tanto con el fortalecimiento del paradigma clásico del folklore durante los años previos de dictadura, que todavía gobernaba, como con la irrupción de Mercedes Sosa a partir de 1982 que legitimó la renovación y en particular al propio Carnota.

450 Hasta los Chalchaleros grabaron una canción suya, *La Sixto violín*, en 1985.

Fuentes y referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2020). *Historia de la Argentina. Biografía de un país. Desde la conquista española hasta nuestros días*. Buenos Aires: Crítica.
- Adorni, A. (2019). ¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta. *Contrapulso*, 1(1), 1-19.
- Adorni, A. L. (2022). *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico*. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>
- Aguirre, P. A. (2015). *Antonio Tarragó Ros: Íntimo*. Corrientes: Moglia.
- Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Alemania: Bielefeld University Press.
- Aliano, N., Bergé, E., Belén, C. M., Cingolani, J., De Martinelli, L., Fleming, N., & Guillamón, G. (2017). Los estudios sociales sobre música en Argentina. Notas para un balance a partir de las I Jornadas de Estudios Sociales de la Música. *Oído Pensante*, 5(2), 1-13.
- Álvarez, S. (2001). Diferencia y teoría feminista. En E. Beltrán & V. Maquieira (Eds.), *Feminismos: Debates teóricos contemporáneos* (pp. 243-286). Madrid: Alianza.
- Barrancos, D. (2011). Género y ciudadanía en Argentina. *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, XLI(1-2), 23-39. <https://doi.org/10.16993/ibero.45>
- Basombrío, M. C. (2014). INTELECTUALES Y PODER: LA CONFLUENCIA SOCIALISMO LIBERALISMO DURANTE LA PRESIDENCIA DE ALFONSÍN. *Passagens*, 6(2), 376-398. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3373/337330681009.pdf>
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: UNQ.

- Behrens, R. (2019). Feminismo(s) y prostitución. Disputas en las formas de nombrar a las mujeres. *Descentrada*, 3(1). <https://doi.org/10.24215/25457284e075>
- Benedetti, S., & Graziano, M. (2016). *Estación imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Blázquez, G. A. (2018). “Con los hombres nunca pude”: Las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1), 1-17. Recuperado de <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Mexico: Grijalbo. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3320819?origin=crossref>
- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas Del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. Recuperado de http://cataleg.udl.cat/record=b1119979~S11*cat
- Bruno, M. S. (2012). “Córdoba va”: Análisis de un mundo de “música popular urbana” en Córdoba durante la década de 1980. Universidad Nacional de Córdoba.
- Buch, E., & Juárez, C. (2019). Músicos y Malvinas. La cultura de guerra en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 1-33. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76091>
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Carassai, S. (2022). *Lo que no sabemos de Malvinas. Las islas, su gente y nosotros antes de la guerra*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cardini, L. A. (2014). LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LA APERTURA DEMOCRÁTICA EN LA CIUDAD DE ROSARIO, ARGENTINA. *Políticas Culturais em Revista*, 1(8), 21-36. Recuperado de

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/13398/CONICET_Digital_Nro.16586.pdf?sequence=1

Carnota, R. (2009). *Entrevista a Raúl Carnota de Ricardo Debeljuh realizada en San Telmo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=b4MaBZ7Np1Y>

Carnota, R. (Director). (2012, julio 31). En *168 Horas Radio*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F7Ak5Bp--00>

Carnota, R. (s. f.). RAUL CARNOTA 1-5. Entrevista a Raúl Carnota editada por José Issa. Recuperado 26 de marzo de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=fpQJUPVmGB0&list=PLOpGCxdA1jL8rRzFyC3YY6YAyqvqBMpuu>

Carnota, R. (s/f). Web oficial. Recuperado de <http://www.raulcarnota.com.ar/>

Carrillo Rodríguez, I. (2010). Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta. En F. Orquera (Ed.), *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 239-266). Córdoba: Alción.

Carrillo Rodríguez, I. (2017). Back from Exile: Nueva Canción and Canción Protesta as Cultural Heritage in Early 1980s Argentina. *MUSICultures*, 44(2), 5-28.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.

Chindemi, J., & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: Música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *ArtCultura, Uberlândia*, 19(34), 9-26.

Cisilino, J. M., & Barrena, F. R. (2021). Que la música no me sea indiferente. La Guerra de Malvinas en el rock nacional (1982-2000). *Aletheia*, 12(23), 1-15. <https://doi.org/10.24215/18533701e109> Resumen:

Compagnoni, J. (2020). *Políticas culturales y prácticas de autogestión artística: La Feria de la Cultura de Bahía Blanca, 1987-1991* (Licenciatura, UNS). UNS, Bahía Blanca. Recuperado de

<https://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/handle/123456789/5498/Compagnoni,%20Juan.%20Tesina.pdf;jsessionid=F98B4BB52CDA0E2671B87B7AA83CC860?sequence=1>

- Costa, R. L., & Mozejko, D. T. (2002). *Lugares del decir: Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books?id=DL0uAAAAYAAJ>
- Costa, R. L., & Mozejko, D. T. (2007). *Lugares del decir 2: Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books?id=jkliAAAAMAAJ>
- Costa, R. L., & Mozejko, D. T. (Eds.). (2015). *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*. Villa María: Eduvim.
- Cristiá, C. (2022). (De)constructing Argentine Women: Gender, Nation, and Identity in ‘Alfonsina y el mar’. *Twentieth-Century Music*, 19(1), 29-63. <https://doi.org/10.1017/s1478572221000219>
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- De Diego, J. L. (2003). *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)* (Doctorado, UNLP). UNLP, La Plata. Recuperado de <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>
- Delgado, J. (2020). La era del vinilo en Argentina: Expansión y retracción de la industria discográfica nacional, 1964–1984. *Latin American Music Review*, 41(2), 167-195. <https://doi.org/10.7560/lamr41202>
- Di Cione, L. (2013). La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo. *Música e Investigación*, XIII(21), 81-108.

- Diario de Cuyo. (2017, julio 9). Murió el trovador mendocino Jorge Marziali. *Diario de Cuyo*. Recuperado de <https://www.diariodecuyo.com.ar/espectaculos/Murio-el-trovador-mendocino-Jorge-Marziali-20170709-0025.html>
- Díaz, C. F. (2005). *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el reock argentino*. Córdoba: Narvaja Editor.
- Díaz, C. F. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al Folklore Argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. F. (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El Oído Pensante*, 1(2), 7-22. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7074>
- Díaz, C. F. (Ed.). (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. F. (2016). Taquetuyo: Un enunciado en el campo del folklore. En B. Corti & C. F. Díaz (Eds.), *Música y discurso: Aproximaciones analíticas desde América Latina* (pp. 161-190). Villa María: Eduvim.
- Díaz, C. F. (2020). ¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular. *Recial*, XI(18), 1-12.
- Díaz, C. F. (2021). El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: Una escucha política. *Artcultura*, 23(43), 106-123. <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64087>
- Díaz, C. F., & Montes, M. de los Á. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *Oído Pensante*, 8(2), 38-64. <https://doi.org/10.34096/OIDOPENSANTE.V8N2.8058>
- Elizalde, J. (2009). La participación política de los intelectuales durante la transición democrática: El Grupo Esmeralda y el prresidente Alfonsín. *Temas de historia argentina y americana*, 15, 53-87. Recuperado de

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/7607/1/participacion-politica-intelectuales-durante-transicion.pdf>

- Feld, C., & Franco, M. (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Felitti, K. (2011). Entre el deber y el derecho: Maternidad y política en la Argentina del siglo xx. En K. Felitti (Ed.), *Madre no hay una sola: Experiencias de maternidad en la Argentina* (pp. 23-52). Buenos Aires: Ciccus.
- Fernández, J. L., Fraticelli, D., Gutiérrez Reto, M., Hitz, R., & Videla, S. (2008). Momentos de visualidad en lo fonográfico. *Revista LIS*, (2), 23-38. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3631/2957>
- Franco, M. (2018). *El final del silencio: Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gandulfo, J. (2015). Los límites de la justicia. La causa por las tumbas de NN del cementerio de Grand Bourg. En C. Feld & M. Franco (Eds.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 115-152). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Brunelli, O. (2015). Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. *El Oído Pensante*, 3 (2), 1-32.
- García, M. I. (2006). El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza. *Actas del VII Congreso de IASPM-AL*, 1-14.
- García, M. I. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- García, M. I., & Greco, M. E. (2013). Matuseando: La producción discográfica como discurso estético y social. *Actas del XI Congreso de la IASPM-AL*, 490-497. Salvador, Brasil: Letra e Voz.

- García, M. I., Greco, M. E., & Bravo, N. (2014). Testimonial del Nuevo Cancionero: Las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 18(34), 89-110. <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.6>
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gazzo, W. (Director). (2016, noviembre 16). Entrevista a Jorge Marziali. En *El Buen Salvaje*. Radio Andina 90. Recuperado de <https://soundcloud.com/mediosandinosmza/entrevista-16-de-noviembre-el-buen-salvaje>
- Gazzo, W. (2021, marzo 27). Los imprescindibles de Mendoza: Hoy, Jorge Marziali. *Sitio Andino*. Recuperado de <https://www.sitioandino.com.ar/n/350286-los-imprescindibles-de-mendoza-hoy-jorge-marziali>
- Gilbert, A., & Liut, M. (Eds.). (2019). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, S., & Mareco, A. (2010). *Había que cantar... Una historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín*. Cosquín: Festival Nacional del Folklore Cosquín.
- Giorgi, M. (Director). (2016). *Perfiles en la UNDAV: Jorge Marziali*. Radio UNDAV. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ci2In1CW9i8>
- Giunta, A. (2004). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Goldsack, E., López, M. I., & Pérez, H. (2011). Música popular: Algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe. *Revista del ISM*, (13), 53-80. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i13.4192>
- González, A. S. (2014). Políticas culturales en la última dictadura argentina (1976-1983): Fiestas oficiales, reinención de tradiciones hispánicas e intersticios de resistencia artística. *ArtCultura, Uberlândia*, 16(28), 143-160.
- González, D. A. (2020). *Una reconstrucción de la escena de la música popular bonaerense entre fines del siglo XIX y comienzos del XX*. UBA.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55(195), 1-27.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- González Vedoya, J. G., & Zubieta, J. P. (2021). *A 50 años de Canción Nueva Correntina*. Corrientes: Moglia.
- Goodall, H. (2015). *Una historia de la música: La contribución de la música a la civilización, de babilonia a los beatles*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Green, L. (2001). *Múscia, género y educación*. Madrid: Morata.
- Guber, R. (2020). Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas. *Programa Interuniversitario de Historia Política, Dossier 11*(La guerra y posguerra de Malvinas. Aproximaciones a un campo en construcción), 1-31.
- Guerra Rojas, C. (2012). La práctica de la versión como juego de la cultura: El caso de “Gracias a la vida” de Violeta Parra. *Actas del X Congreso de la IASPM-AL*, 18-30. Córdoba. Recuperado de https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118499/Guerra_La-practica-de-la-version-en-Gracias-a-la-vida_IASPM-2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Guerrero Dewey, C. R. (2012). *Jacinto Piedra: Que lo recuerden brillando*. La Plata: Pixel.

- Guerrero, J. (2014a). La emergencia de la “música de proyección folclórica” en el debate sobre el estilo musical. *Música e Investigación*, XIV(22), 55-75.
- Guerrero, J. (2014b). Medio siglo de ambigüedad: El problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina. *Runa*, 35.2, 51-66.
- Guerrero, J. (2015). ¡ Aquí... Buenos Aires! La emergencia de la «música de proyección folclórica» argentina (1965-1976). En *Actas del XI Congreso de la IASPM-AL* (pp. 467-472). Sao Paulo: Letra e Voz. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2dmlnbl9SaUNCTGM/view>
- Guerrero, J. (2016). La «música de proyección folclórica» en Buenos Aires: Una disquisición sobre la escena musical. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 11(2), 187-202. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.mpfb>
- Guerrero, J. (2017). Las Folkloreishons de Lagos: Un aporte para la encrucijada del jazz en América Latina. En H. de A. D. Valente (Ed.), *Actas del XII Congreso IASPM-AL* (pp. 356-361). La Habana: Letra e Voz.
- Guerrero, J. (2018). Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: Sobre el estilo de Eduardo Lagos. *Revista argentina de musicología*, 18, 125-142.
- Guillamon, G. M. (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jelin, Elizabeth. (2015). Certezas, incertidumbres y búsquedas: El movimiento de derechos humanos en la transición. En C. Feld & M. Franco (Eds.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 195-224). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kaliman, R. J. (2004). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte Editorial.

- Karush, M. B. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar el rock. En S. Frith, W. Straw, & J. Street (Eds.), *La otra historia del rock: Aspectos clave del desarrollo de la música popular: Desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 155-194). Barcelona: Robinbook.
- Lacarra, J. (2005, octubre 22). Julio Lacarra en Concierto. Recuperado 26 de julio de 2022, de C. C. Rigolleau website: https://www.youtube.com/watch?v=6_Ckrm4JsXc
- Lacarra, J. (2014, agosto 3). Reportaje a Julio Lacarra. Recuperado 22 de julio de 2022, de La cofradía, LR11 Radio UNLP. Conducción: Daniel Heffes website: <https://www.youtube.com/watch?v=xVagDODCNdc>
- Lacarra, J. (2020a). CVCQ - Reportaje a Julio Lacarra. Recuperado 29 de julio de 2022, de Comunidad CVCQ website: <https://www.youtube.com/watch?v=gV4oVAfma4I>
- Lacarra, J. (2020b). Julio lacarra: «Arriba de un micro o tren pensaba y volaba»... Recuperado 5 de agosto de 2022, de QuilmesTV Noticias website: <https://www.youtube.com/watch?v=eHmMaQmehE0>
- Lacarra, J. (2020c, julio 25). Vampiro Urbano: Entrevista con Julio Lacarra (1 parte). Recuperado 22 de julio de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=5WcN712Bb50>
- Lacarra, J. (2020d, agosto 15). #JuntosAlaDistancia con Julio Lacarra. Recuperado 28 de julio de 2022, de Entrevista de Juan Manuel Bussola a Julio Lacarra website: <https://www.youtube.com/watch?v=qNiKWKzRerY>
- Lacarra, J. (2021). Un Animal que Canta y Sueña—Entrevista a Julio Lacarra... Recuperado 4 de agosto de 2022, de Jesús Amaya Guitarra website: <https://www.youtube.com/watch?v=swR7FsZ0EeA>

- Lenarduzzi, J. (2012). «*Permanecer y transcurrir*»: *Los discursos de la renovación política en la democracia argentina (1983-2011)* (Maestría, UNSAM). UNSAM. Recuperado de https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/304/1/TMAG_IDAES_2012_LJ.pdf
- Lenarduzzi, J. (2013). El auge de la “renovación política”: Reflexiones en torno a la producción de significantes vacíos en la democracia argentina (1983-2011). *Papeles de trabajo. IDAES*, (12), 123-145.
- Liska, M. (2014). Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: Dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El Oído Pensante*, 2(2), 1-21.
- Liska, M. (2018). Biografías sobre mujeres músicas: Tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh. *Descentrada*, 2(2), 1-11. Recuperado de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056>
- Liska, M. (2021). Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello. *Revista argentina de musicología*, 22(1), 101-144.
- Liska, M. (2022). Puerto Pollensa y Puerto Argentino: Una canción de amor en épocas de guerra. En E. Buch & A. Gilbert (Eds.), *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra* (pp. 109-126). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Longoni, A., & Mestman, M. (2008). *Del Di Tella al Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- López Cano, R. (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Buenos Aires: ESMUC.
- Lopez, E. (1994). *Ni la ceniza ni la gloria: Actores, sistema político y cuestión militar en los años de Alfonsín*. Bernal: UNQ.
- López, I. (2010). Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (45), 14.

- López, I. N. (2016). Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo "Cuchi" Leguizamón. *Nuevo mundo mundos nuevos*, 0-17. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69371>
- López, M. I. (2016). Abordajes de la improvisación en músicas ligadas al folklore en la escena de fusión argentina de los '80. *XII Congreso IASPM-AL*, 369-376. La Habana: Casa de las Américas.
- López, V. S. (2017). *Itinerarios del underground porteño de los 80: Una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires (1982-1989)* (Tesis de Maestría). UNSAM, San Martín.
- Lucena, D., & Laboureau, G. (Eds.). (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP.
- Luciani, L. (2017). *Juventud en dictadura: Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*. La Plata: UNLP. Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/80>
- Ludmer, J. (1984). Tretas del débil. En P. E. González & E. Ortega, *La sartén por el mango* (pp. 47-54). Puerto Rico: El Huracán.
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Arte e Investigación*, año 4, n.º.
- Madoery, D. (2017). Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista argentina de musicología*, 17, 15-38.
- Madoery, D. (2019). Charly García: Entre el rock y la armonía clásico-romántica. *Revista Musical Chilena*, 231, 120-136.
- Madoery, D., Piscitelli, J. P., Mola, S., & Taján, O. (2012). El Chango Farías Gómez y la 'música popular argentina': Un proyecto vigente. En *Actas del X Congreso de la IASPM-AL* (pp. 422-431). Córdoba: IASPM-AL.
- Mamani, A. (2017). Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres Argentinas (1969). *Revista argentina de musicología*, 18, 143-166.

- Manzano, V. (2015). Argentina Tercer Mundo: Nueva Izquierda, emociones y política revolucionaria en las décadas de 1960 y 1970. *Desarrollo Económico*, 54(212), 79-104.
- Manzano, V. (2018). Juventud en transición: Significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta. En *Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina*. Rosario: Prohistoria.
- Manzano, Valeria. (2017). *La era de la juventud en Argentina: Cultura, política, y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mariani, T. A. (2016). Tensando la cuerda del folklore: Manolo Juárez. En J. I. Weber (Ed.), *Congreso AAM-INM* (pp. 259-273). Buenos Aires: AAM-INM.
- Mariani, T. A. (2017). Manolo Juárez: Música y discurso estético. En S. Romé (Ed.), *Actas del 1º Congreso de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción* (pp. 301-316). La Plata: UNLP.
- Mariani, T. A. (2019a). De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: Actores emergentes en el folklore argentino. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 175-193. Recuperado de <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/269>
- Mariani, T. A. (2019b). Folklore y Transición (1982-1984): Estrategias en torno a la canción Grito Santiagueño de Raúl Carnota. *Recial*, X(16), 206-223. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/27020>
- Mariani, T. A. (2020). El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): El disco Mercedes Sosa en Argentina. *Música e Investigación*, 27, 71-93. Recuperado de <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-27-2019/>
- Mariani, T. A. (2021). Historia de las mujeres, género y musicología: Herramientas para analizar el disco mujer/MUJER (1984) de Chany Suárez. *RISM*, 18, 201-226. <https://doi.org/10.14409/rism.v0i18.10597>

- Mariani, T. A. (2022a). El incendio del poniente (1984) en la primavera democrática argentina: Folklore y juventud en el disco solista de Jacinto Piedra. *Contrapulso*, 4(1), 89-101. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.139>
- Mariani, T. A. (2022b). *La canción de nuestros días (1983) de Julio Lacarra en la transición democrática argentina*. 244-252. Valparaíso. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1zuQ5VL_ULUNw4AHYidMQgBZvaI5bYJaJ/view
- Mariani, T. A. (2022c). *Milonga de un soldado (del muerto): Cantar Malvinas en la inmediata posguerra (1982-1984)*. 1-9. Bahía Blanca: UNS. Recuperado de https://www.academia.edu/126281784/Milonga_de_un_soldado_del_muerto_cantar_Malvinas_en_la_inmediata_posguerra_1982_1984_
- Mariani, T. A. (2024). Teresa Parodi y sus personajes mujeres: Folklore y género a comienzos de los '80. *Descentrada*, 8(2), e239. <https://doi.org/10.24215/25457284e239>
- Marziali, J. (2024). *Jorge Marziali. Obra completa*. Buenos Aires: Academia Nacional del Folklore. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1NL0QMwVIAZ2ljJlxivm19ow50mqd8NGL/view>
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática. *Polhis*, 4(7), 8-15.
- Mazzei, D. (2019). “Y no hay sangre en la argentina”. Alfonsín y la semana santa de 1987. *Polhis*, 12(23), 128-161.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Milanesio, N. (2014). ‘¿Cómo un basurero va a estar a nuestra altura?’ Las ansiedades de las clases media y alta frente al consumidor trabajador. En *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo* (pp. 119-157). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Milman, J. (2017). *La política cultural como cuestión social: El Programa Cultural en Barrios (1984- 1989)*. Presentado en XII Jornadas de Sociología, UBA. UBA. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-022/224.pdf>
- Molinero, C. (2011). *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Molinero, C., & Vila, P. (2016). *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Buenos Aires: Carlos Molinero.
- Moulín, L. (2020). COMPARTIENDO EXPERIENCIAS _ Capítulo 7—ANF TV. Entrevista a Teresa Parodi (Parte 2). Recuperado 12 de enero de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=yZVFGanN-Ps>
- Nocetti, M. (Director). (2015, abril 23). Entrevista a Chany Suárez en Sueñero. En *Sueñero*. Rosario. Recuperado de <https://radiocut.fm/audiocut/suelero-en-vivo-con-chany-suarez/>
- Ollier, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Orquera, F. (2015). El proyecto musical de Leda Valladares: Del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad Leda Valladares' musical project: From a romantic substratum to an ancestral, avant-garde conception of Argentine identity. *Corpus*, 5(Vol 5, No 2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1479>
- Parodi, T. (2012). Encuentro en el Estudio con Teresa Parodi—Completo. Recuperado 8 de junio de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=BZnjcCJgxQE>
- Parodi, T. (2014). Teresa Parodi y Ana Prada en el Encuentro Federal de la Palabra (2014). Recuperado 8 de junio de 2022, de LA CANCIÓN NO ES LA MISMA. Ciclo de conciertos y entrevistas a duplas destacadas de la música popular. Teresa Parodi y Ana Prada. Entrevista: Mariano del Mazo. website: <https://www.youtube.com/watch?v=mrKqFl9Yu9w>

- Parodi, T. (2020, mayo 23). "Arte para Todos: Teresa Parodi Cap 3 «mbae pa doña froilana»—YouTube. Recuperado 22 de octubre de 2021, de Cultura Digital Formosa website: <https://www.youtube.com/watch?v=sp50U0bHxflk>
- Patiño Mayer, L. (2016). *Historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín 1973-1977. Para una historia cultural de la última dictadura militar argentina* (Universidad Nacional de Lanús). Universidad Nacional de Lanús. <https://doi.org/10.18294/rdi.2017.174032>
- Patiño Mayer, L. (2017). *Tácticas y recorridos artísticos en el campo del folklore durante la última dictadura militar argentina: Dos mujeres y dos canciones*. Presentado en X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires. Buenos Aires. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_11/pati%C3%B1omayer_mesa_11.pdf
- Pintos, G. (1989). *Teresa Parodi*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Pitich, M. (2021). Mujeres y tango en la sociedad santafesina desde 1928 a 1998. *Revista Argentina de Musicología*, 22(2), 219-247.
- Plesch, M. (2020). Posludio. Algunas reflexiones sobre los aportes y limitaciones de la teoría tópica desde la perspectiva de la música argentina. *Música e Investigación*, 28, 251-264.
- Ponti, A. M. (2011). *Jacinto Piedra x Bebe Ponti* (S. Damiani, Ed.). Buenos Aires: Corazón en llamas.
- Ponza, P. (2013). El Club de Cultura Socialista y la gestión Alfonsín: Transición a una nueva cultura política plural y democrática. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Online*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/65035>
- Prior, N. (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 5(1), 121-138. <https://doi.org/10.1177/1749975510389723>

- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock: Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.
- Pujol, S. (2011). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2012). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Rama, C. (2023). La causa “Camps” (1984-1987): El primer juicio a cuadros de la policía bonaerense por violaciones a los derechos humanos cometidas durante la última dictadura. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (58), 85-112. <https://doi.org/10.34096/bol.rav.n58.11761>
- Regev, M. (2002). The «Pop-Rockization» of Popular Music. En D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 251-254). Londres: Arnold.
- Rocha, S. (Ed.). (1997). *Así es mi tierra. La cálida visión de nuestra patria a través de sus más populares artistas*. Rosario: Ameghino.
- Rocha, S. (2020, julio 16). Suna Rocha: “La música me ha salvado la vida”. Recuperado 23 de enero de 2024, de Radio Gráfica website: <https://radiografica.org.ar/2020/07/16/suna-rocha-la-musica-me-ha-salvado-la-vida/>
- Rocha, S. (s/f). Web oficial. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20120303130428/http://www.sunarocha.com.ar/>
- Rocha, S., & Gaido, M. (2016, agosto 27). Suna Rocha: El canto me salvó de la dictadura. *Día a día*. Recuperado de <http://www.diaadia.com.ar/show/sunarocha-elcantomesalvodeladictadura>
- Rocha, S., & Smerling, T. (2004, enero 12). La música me salvó la vida. *Clarín*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/2004/01/12/c00401.htm>

- Rodríguez Aedo, J. (2018). Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72183>
- Rodríguez Kees, D. (2006). *Liliana Herrero: Vanguardia y canción popular*. Santa Fe: UNL.
- Rodríguez, L. G. (2022). LAS POLÍTICAS CULTURALES DE LA ÚLTIMA DICTADURA Y LA BÚSQUEDA DE APOYOS ENTRE LA POBLACIÓN. En L. Schenquer (Ed.), *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* (pp. 55-78). La Plata: EDULP. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/216513/CONICET_Digital_Nro.9b4e49ef-0d95-429e-a69d-80ae27aba9a2_C.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Rojas-Mejías, D., & Ramírez-Hernández, M. (2021). La solidaridad con los exiliados chilenos en Costa Rica: 1973-1988. *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, 37(69), 169-194. <https://doi.org/10.15359/TDNA.37-69.9>
- Rubenstein, J. (2011). Obediencia Debida, promesa cumplida. La crisis de Semana Santa del 87, como oportunidad de pedagogía política. *XII JORNADAS INTERESCUELAS-Departamentos de Historia*, 1-12. Catamarca: UNCA. <https://doi.org/10.1080/19187033.2002.11675184>
- Sánchez, L. del S., & Juárez, L. R. (2009). *La representación social de la violencia hacia las mujeres*. Presentado en 1 SEGUNDAS JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA SOCIAL, La Falda. La Falda. Recuperado de https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9741/ev.9741.pdf
- Sánchez Trolliet, A. (2018). “Haciendo el amor en la cocina”: Mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 13(1), 99-116. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.medc>

- Sánchez Trolliet, A. (2022). *Te devora la ciudad Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires, 1965-2004*. Bernal: UNQ.
- Schenquer, L. (2018). No solo dispositivo de control y prohibición. La productiva política cultural de la última dictadura militar en Argentina. En L. Luciani & C. Viano (Eds.), *Actas. VIII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente; Rosario, Argentina, 9-12 de agosto de 2016* (pp. 913-926). La Plata: UNLP. Recuperado de https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/149682/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Scott, J. W. (2003). Historia de las mujeres. En Peter Burke (Ed.), *Formas de hacer Historia* (pp. 59-88). Madrid: Alianza.
- Secul Giusti, C. (2016a). LA LIBERTAD EN EL ROCK-POP ARGENTINO: UNA REPRESENTACIÓN DE AISLAMIENTO Y ESCAPE. *Mediaciones*, (17), 70-85.
- Secul Giusti, C. (2016b). *Rompiendo el silencio: La construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock pop argentino durante el período 1982-1989*.
- Semán, P. (2016). Música, juventud, hegemonía: Salidas de la adolescencia. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 34(100), 3-40. <https://doi.org/10.24201/es.2016v34n100.1384>
- Sosa, M., & Wullicher, R. (Directores). (1983). *Mercedes Sosa—Como un pájaro libre*. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uOPu7wIF-2s>
- Suárez, C. (2014, diciembre 14). : CHANY SUÁREZ en SILBANDO BAJITO·19·12·14, 1ª parte : (C. Oller). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tx67vkbK8qg&list=PLXvYIfWQLuJ98zI3d3RNHjYlHAn46H0tu&pp=gAQ>
- Suárez, C. (s/f). Web oficial. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20151125114742/http://chanysuarez.com.ar/>

- Tavano, E. (2021, agosto 28). Teresa Parodi: “La canción de la tierra tiene voz de mujer”. *Tiempo Argentino*. Recuperado de <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/teresa-parodi-la-cancion-de-la-tierra-tiene-voz-de-mujer/#>
- Thomas, H., Becerra, L., & Bidinost, A. (2019). ¿Cómo funcionan las tecnologías? Alianzas socio-técnicas y procesos de construcción de funcionamiento en el análisis histórico. *Pasado Abierto*, 10(10), 127-158.
- Toynbee, J. (2002). Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. En D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 149-163). Londres: Arnold.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (2010). Género, clase y etnia. Los modos de ser joven. En R. Reguillo (Ed.), *Los jóvenes en México* (pp. 15-51). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Velázquez Ramírez, A. (2019). Democracia y pluralismo en la transición argentina. La recomposición de la política como horizonte histórico. En S. Giménez & N. Azzolini (Eds.), *Identidades políticas y democracia en la Argentina del siglo XX* (pp. 249-278). Buenos Aires: Teseo.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books?id=wAccAQAAIAAJ>
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Verzero, L. (2016). Prólogo. En D. Lucena & G. Laboureau (Eds.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (pp. 13-22). La Plata: EDULP.
- Vidal, A. (2021). El “teatro militante” de la década del setenta en Argentina: Debates y agenda. *Revista Pares- Ciencias Sociales*, 1(2), 145-174.

- Vila, P. (1985). Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil. En Elisabeth Jelin (Ed.), *Los nuevos movimientos sociales: Mujeres, rock nacional* (pp. 83-156). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (1987). El rock nacional. *Musica argentina contemporánea. Punto De Vista*, X(julio-octubre), 24-29.
- Vila, P. (Ed.). (2014). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina*. Maryland: Lexington Books.
- Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 7, 11-30. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n2p777>
- Waisman, L. (2018). El canto de Mercedes Sosa. *XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología*, 1-18. La Plata.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wortman, A. (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* 2. Clacso. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100914035902/17wortman.pdf>
- Wortman, A. (2002). Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: Clacso. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916031820/30wortman.pdf>
- (1976). *Expreso Imaginario*, (2).
- (1979). *Folklore*, (299).
- (1980a). *Folklore*, (308).
- (1980b). *Folklore*, (307).
- (1981a). *Expreso Imaginario*, (56).
- (1981b). *Folklore*, (316).
- (1982). *Expreso Imaginario*, (68).

(1984). *Canta Rock*, (25).

(1985). *Canta Rock*, (32).