

Tesis doctoral sobre la canción popular litoraleña argentina en torno a la década de 1960: informe final

ADORNI, Angélica / Universidad de Buenos Aires, FFyL – Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” - angelicaadorni@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: música popular, folclore, chamamé, industrias culturales*

» **Resumen**

Concluido el trabajo de investigación doctoral sobre la canción popular litoraleña argentina en torno a la década de 1960 desarrollado en el marco del IAE durante los últimos seis años y entregada la tesis correspondiente el pasado mes de noviembre, previo a su defensa, esta ponencia pretende dar a conocer la conformación final de la misma. Se comentan de forma escueta la estructura de los capítulos, sus alcances y temas desarrollados. Se comunican los principales resultados y se reflexiona en torno a posibles líneas de trabajo a seguir. La presentación se enmarca en el proyecto grupal “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, radicado en el IAE.

» **Presentación**

La investigación que referimos se realizó en el marco del programa de Doctorado con mención en Historia y Teoría de las Artes, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El proyecto, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de dicha unidad académica, fue dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla y contó con el financiamiento de una beca doctoral UBACyT. Con motivo de haber concluido y entregado la tesis en noviembre de 2022, y a la espera de su defensa durante el transcurso de este año –2023–, esta presentación se propone mostrar de forma sintética algunos de los resultados principales del trabajo realizado, mediante un recorrido por el índice de contenidos que finalmente conformó la estructura de dicha producción académica.

La tesis se titula *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico*. Su objetivo fue abordar, desde el análisis musical y sociohistórico un corpus amplio y diverso de canciones populares de raíz folclórica vinculadas a la región del Litoral y el estudio de un grupo de compositores e intérpretes asociados a ese repertorio. El recorte temporal se

circunscribió a la década de 1960, considerándola como una “época” de mayor alcance (Gilman, 2003), para lo cual nos retrotrajimos a los últimos años de los cincuenta y nos extendimos apenas sobre comienzos de los setenta. Este segmento temporal estuvo atravesado, por un lado, por la valorización de la política y la expectativa revolucionaria y, por otra parte, por profundos cambios culturales y sociales. Entre estos, puede mencionarse la emergencia de la juventud como franja etaria central y la consecuente “juvenilización” de la cultura de masas (Cosse, 2010), acompañada por cambios tecnológicos que modificaron los modos de producción, circulación y consumo de las músicas populares en el mundo. Al mismo tiempo, en el campo específico que nos concierne, los sesenta en la Argentina estuvieron marcados por el *boom* o auge de la música popular de raíz folclórica, movimiento que cobijó a la canción litoraleña que estudiamos.

El corpus de estudio se conformó durante el proceso de investigación a partir del relevamiento de distintas fuentes (hemerografía, discos, partituras) seleccionadas según criterio de autor y denominación, cuya información fue volcada en un catálogo propio de piezas. Las mismas sumaron hacia el final de dicho proceso un total de quinientos cincuenta canciones, de las cuales se realizó una nueva y necesaria selección para su análisis más específico, cualitativo.¹ El relevamiento general nos permitió, asimismo, establecer algunas tendencias y comparaciones en términos cuantitativos. En términos generales consideramos en estas canciones su condición de “mediatizadas” en sus vínculos con el público, a través de las industrias y las tecnologías (González, 2013: 84). Se atendieron no solo cuestiones sonoras sino también aspectos visuales y performáticos, enfocando las canciones en sus múltiples recorridos y circulaciones.

La tesis principal que guía la investigación considera que el cancionero del Litoral reclamaba hacia los años sesenta una “puesta al día” con la época. Es decir, se buscaba una actualización de forma y contenido que asegurara su continuidad en el mercado, acorde a las demandas y preferencias de los nuevos sectores consumidores, protagonistas del boom del folclore: las clases medias y altas urbanas y las franjas etarias juveniles. Por ello, la modernización estética del repertorio del Litoral fue acompañada de cambios estratégicos en las formas de comercialización y en las temáticas y contenidos aludidos por las canciones. Estos aspectos son analizados en los diferentes ejes temáticos que conforman los capítulos de la tesis. Por otra parte, hubo una cuestión crucial en la forma de nombrar al repertorio, ya que aludir a lo “litoraleño” en términos más difusos le permitía a este cancionero distanciarse del repertorio del chamamé. Como se explica, en la época el chamamé acarrea –especialmente su baile– connotaciones fuertemente negativas en términos sociales, de género, de clase y de raza, por estar vinculada su práctica a grupos migrantes provincianos que conformaban los sectores más humildes de la ciudad.

¹ Una muestra de dicho corpus puede escucharse en: <https://open.spotify.com/playlist/7HqvM9AJxMdc52WvXT8ZJe> (consulta: 19-05-2023).

› **Estructura temática de la tesis**

La tesis se estructura en seis capítulos. En el capítulo primero, además de la delimitación del problema de investigación y la enunciación de las hipótesis principales, se realiza un recorrido por la bibliografía que antecedió a este estudio, con especial énfasis en el relevamiento de escritos sobre música litoraleña (chamamé especialmente), el repaso de estudios sobre las músicas argentinas de raíz folclórica y, más ampliamente, distintos abordajes analíticos en el campo general de la música popular, que constituyeron una referencia y un punto de partida para la investigación. Dicho estado del arte confirma la vacancia en torno al tema y su pertinencia dentro del ámbito académico. Dado que el análisis sociohistórico es uno de los ejes propuestos, se realiza también una contextualización histórica en función de entender los procesos políticos, económicos y culturales que atravesaron la época estudiada y marcaron la vida de los sujetos implicados (compositores, poetas, intérpretes, difusores de la cultura, empresarios y consumidores) y, con ellos, el devenir de la canción del Litoral.

La descripción general del corpus con foco en sus aspectos poéticos, musicales e interpretativos es el eje del capítulo segundo. Esto permite plantear las principales diferencias respecto del cancionero tradicional asociado al Litoral y las innovaciones respecto a otras formas de la canción folclórica. Mediante el contraste entre los textos escritos (las partituras) y las *performances* grabadas, observamos que los cambios en el cancionero estuvieron guiados por una actualización en cuestiones musicales y de contenido. Por una parte, se “elevó” el tratamiento poético relativo a ciertos temas y se incorporaron otros de índole social que colocaron al hombre en el centro del paisaje, en sintonía con los debates culturales y políticos del momento. En el aspecto musical las nuevas composiciones litoraleñas trajeron –respecto del repertorio más tradicional– innovaciones en la forma y, especialmente, un mayor desarrollo armónico al incorporar recursos de la música de tradición escrita o de otros géneros de la música popular.

En las *performances* grabadas se encuentran las modificaciones más sustanciales, que consistieron en la utilización de orgánicos instrumentales diferentes a los de los conjuntos tradicionales de chamamé, que otorgaron a las versiones una impronta a veces moderna y urbana –con la incorporación de batería o instrumentos eléctricos, novedosos en la época– y a veces erudita –a partir de conjuntos camarísticos o sinfónicos–. En ocasiones, arregladores y directores con formación en el campo de la llamada música “académica” –como Carlos García, Oscar Cardozo Ocampo o José Carli– contribuyeron a lo que se entendía como una “estilización” o “refinamiento” en las versiones orquestales. Asimismo, el repertorio de canciones litoraleñas se benefició con la producción de algunos compositores procedentes de la música de tradición escrita, los que, con poesías propias o convocados por poetas de la región, incursionaron en el género vocal en un cruce desde lo culto hacia lo popular. Tal sería el caso de algunas composiciones de Carlos Guastavino. También en el plano de la interpretación, se observa la frecuente ejecución de las canciones

litoraleñas en un *tempo* más lento y con el acompañamiento de un rasguído más “liviano”, que priorizó la expresión melódica por sobre la impronta rítmica y orientó la recepción preferentemente hacia la escucha atenta, conteniendo el impulso al baile. La revisión exhaustiva e integral de cinco canciones, como casos específicos, más alguna aplicación acotada de elementos de la teoría tópica permite identificar figuras características del discurso musical devenidos en significantes culturales, asociados al “mecer” del agua.

En el capítulo tercero nos abocamos a aquellos compositores e intérpretes que buscaron reflejar compromiso social a través de su expresión artística, con una verdadera intervención en el terreno de la canción testimonial, considerando las circulaciones, significaciones y apropiaciones de las canciones populares, para observarlas como “procesos” con recorridos múltiples de interpretación, reproducción y recepción. Lejos de lo que quedó instalado en el “sentido común” –y que prevaleció incluso hasta en la producción académica reciente– podemos corroborar que un sector de la canción del Litoral adhirió al ideario de reivindicación político-social del momento, en consonancia con el movimiento del Nuevo Cancionero. Se destacaron aquí las figuras de Ramón Ayala –quien colaboró directamente con el colectivo mendocino– y de Aníbal Sampayo; en el plano de la interpretación, Horacio Guarany. Asimismo, se observan manifestaciones de identidad regional especialmente en las obras de Ariel Ramírez, Chacho Müller, Linares Cardozo y Claudio Monterrío, quienes tuvieron activa participación en los “mundos del arte” (Becker, 2008 [1982]) de sus lugares de origen y se tornaron, con el tiempo, referentes zonales.

Los capítulos cuarto y quinto documentan en forma pormenorizada el rol de las industrias musicales en las mediaciones del repertorio estudiado, considerando el contexto más amplio del *boom* folclórico, con el afán de descubrir un sistema virtuoso que fomentó la producción, la circulación y el consumo de las canciones litoraleñas. Consideramos necesario visibilizar los modos de promoción de los artistas en las revistas de divulgación, la radio y la televisión, el cine, así como atender a su participación en certámenes o concursos y a sus giras para la actuación en festivales y escenarios del territorio nacional y países vecinos. Desde luego, la industria discográfica tuvo en ese sistema un papel central, entendida la grabación de estudio como una instancia clave en el recorrido de los artistas hacia la consagración en el campo. Puede corroborarse que todas las compañías de mayor peso comercial en la Argentina (Odeón, Víctor, Philips, Columbia-CBS, Music Hall) se aseguraron de tener en sus *staffs* a artistas abocados a la canción del Litoral. Por otra parte, aun cuando el repertorio se asumiera como “litoraleño”, se enunciaba y difundía inevitablemente desde Buenos Aires, donde estaban instaladas las industrias culturales y a donde se dirigía todo artista que buscaba jerarquizar y consolidar su posición en el campo musical.

El relevamiento de fuentes –especialmente las hemerográficas– ha permitido revisar discursos y posicionamientos de diferentes actores en relación con el repertorio estudiado. La revista *Íverá* da cuenta del rechazo de la “litoraleña” por un sector de músicos, difusores y consumidores arraigados al chamamé, quienes la consideraron una moda o fenómeno pasajero, acusando “falta de autenticidad”. En este sentido,

la “correntinidad” de los autores jugó un papel determinante en la aceptación de la litoraleña en el medio chamamecero, portador de un “nosotros” correntino apoyado en el relato del “pasado mítico” (guaranítico) del chamamé, siendo lo ajeno percibido como una amenaza. En tal sentido, las creaciones litoraleñas de Osvaldo Sosa Cordero o de Edgar Romero Maciel, por ejemplo, no sufrieron las críticas del medio, como tampoco las interpretaciones de Ramona Galarza, quien se tornó con el tiempo una referente cultural de esa provincia.

En los segmentos dedicados a las mediaciones de la industria musical, orientamos además nuestra atención hacia el análisis de las fotografías e imágenes entendidas como documentos históricos y prácticas discursivas (Burke 2005 [2001]). Esto nos permite detectar algunas estrategias de representación y comunicación que orientaron la recepción del cancionero. Podemos corroborar, al involucrar el concepto de *habitus* (Bourdieu 1991 [1979]) que la litoraleña moldeó un tipo de consumidor centrado en la escucha, con una determinada concepción del comportamiento corporal respecto de la música y una pretendida “elevación” de los contenidos poéticos, musicales e interpretativos, todos asuntos factibles de ser leídos en términos de clase. Así como las prácticas musicales urbanas se estructuraron en términos jerárquicos de “centro” y “periferia”, la industria discográfica reprodujo esas estructuras adjudicando categorías y jerarquías a los distintos géneros musicales, ubicando a la litoraleña y al chamamé en uno y otro plano respectivamente.

Finalmente, en el sexto capítulo abordamos los trayectos artísticos de algunas mujeres intérpretes –parte importante de nuestro interés sociohistórico– ocupando la correntina Ramona Galarza un lugar central. Consideramos que la construcción de su perfil artístico –en la elección del repertorio, la comunicación visual, el tipo de *performance* y otros aspectos– contribuyó de manera decisiva en la aceptación y popularización del nuevo cancionero litoraleño, marcando un modelo para otras cantantes de la época. Otro caso que demostró la magnitud del fenómeno de la litoraleña y su proyección internacional fue el de la chilena Ginette Acevedo. El análisis de la musicalización de *Poema XX*, de Pablo Neruda, por el misionero Ramón Ayala y la amplia difusión que consiguió a través de la versión de esta intérprete permite nuevamente evaluar estrategias compositivas y discursivas y detectar elementos que funcionaron a favor de la búsqueda “estilización” de la canción del Litoral. Asimismo, el tratamiento del cancionero de corte romántico –cuyo máximo exponente fue Cholo Aguirre– habilita la observación de conexiones con el género del bolero y la canción melódica internacional, sumando exponencialmente la circulación y la ejecución del repertorio hacia otros países. De nuevo, cuestiones de género, raza y clase son problematizadas en el análisis de *La Juana*, de María Elena Walsh, ejemplo perfecto para corroborar connotaciones y significados socialmente atribuidos a la música del chamamé. En todos estos casos, el hilo conductor de nuestro recorrido temático lo constituye su abordaje desde la perspectiva de género, ya sea al visibilizar el trabajo de mujeres intérpretes y compositoras o bien, en el análisis de las temáticas. Sin duda que cierto repertorio clamaba por un

tratamiento desde un ángulo que permita entender a la canción popular como una expresión *performada* por reglas sociales de género y al mismo tiempo *performativa* de dichas conductas, tanto en sentido crítico como afirmativo.

› **A modo de cierre**

No ignoramos que algunos aspectos de esta investigación pueden ser aún profundizados. Resta, por ejemplo, trabajo musicológico de base –como la indexación de publicaciones periódicas– que facilite la búsqueda y recolección de datos que permitan construir biografías y recorridos con una base fáctica fehaciente. Esta investigación ha dedicado especial esfuerzo en rastrear esas fuentes; en parte, la disponibilidad digital con acceso público y gratuito de la revista *Folklore* ha sido responsabilidad de la gestión de esta tesista y su directora.² No obstante, queda aún mucho trabajo por hacer.

Aunque excede el recorte cronológico de la tesis, puede afirmarse que la canción litoraleña se integró al movimiento de renovación o proyección folclórica que fue en crecimiento hacia finales de la década de 1960 y también, que los cambios estéticos experimentados de algún modo anticiparon la renovación posterior del cancionero. Poco después, el festival de la Canción Nueva Correntina (1972) y el surgimiento de artistas a lo largo de la década del setenta como Pocho Roch, Cacho González Vedoya, Mario Bofill, Antonio Tarragó Ros (h), Teresa Parodi, Ramón “Zitto” Segovia, entre otros, materializaron nuevas y más profundas innovaciones en el cancionero de la región, que fueron continuadas por las generaciones más recientes. Al mismo tiempo, resulta atractivo plantear como nueva hipótesis que el éxito de las canciones litoraleñas estudiadas en las clases medias urbanas –al menos en términos de consumo– haya colaborado en una posterior y progresiva revalorización y aceptación de la música litoraleña en general –incluido el chamamé– por parte de esos segmentos. Estas cuestiones devienen en nuevas preguntas que podrían constituir posibles líneas de trabajo a futuro. Consideramos que la tesis concluida, en muchos aspectos, consolida una base de conocimiento científico en torno a un fragmento de la historia de la música popular en la Argentina que, al mismo tiempo que marca un punto de llegada, indica también un lugar de partida para nuevas investigaciones.

² Los números completos digitalizados se pueden descargar desde: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> y de un blog que comenta el contenido, disponible en: <http://revistafolklore.com.ar/> (consulta: 19-05-2023).

Bibliografía

- Becker, Howard. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. (Traducción de Joaquín Ibarburu). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Original: *Arts Worlds*. Berkley: University of California Press].
- Bourdieu, Pierre. (1991 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción: María del Carmen Ruiz. Barcelona: Taurus.
- Burke, Peter. (2005 [2001]). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cosse, Isabella. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gilman, Claudia. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, Juan Pablo. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.