

El Cachapecero de Ramón Ayala: innovación en la canción folclórica argentina de los sesenta

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

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Litoral - galopa - música popular – canción social

» Resumen

La ponencia se ocupa de *El Cachapecero* (1960), canción del compositor misionero Ramón Ayala (1927-2023) creada en el marco del *boom* de la música folclórica argentina de la década de 1960. El análisis de aspectos musicales, poéticos y performáticos (a partir de las grabaciones de la época) identifica elementos divergentes de lo que Claudio Díaz llama el “paradigma clásico” del folclore, que permiten vincularla a experiencias innovadoras dentro del campo de las músicas populares del momento. Al mismo tiempo, la temática social y el carácter humanista de la pieza se alinean con la propuesta del movimiento del Nuevo Cancionero que surge en aquellos años. Esta presentación se desprende de la tesis doctoral sobre canción litoraleña defendida en 2023 y profundiza anteriores abordajes sobre el artista. Pretende también homenajear la figura de Ayala, a pocos meses de su desaparición física.

» Presentación

En anteriores trabajos planteé la diferenciación, dentro del corpus estudiado en mi tesis doctoral (la canción popular litoraleña en la década de 1960), de dos grandes grupos de composiciones alineadas estéticamente y temáticamente. Siguiendo a Ulhoa (2010), quien observa una situación similar para el ámbito brasilero de la música popular de la época, reconozco un conjunto de piezas dentro del corpus entroncadas con el llamado “paradigma clásico” del folclore (Díaz, 2009: 90),¹ y orientado fundamentalmente al público juvenil urbano, cuyo segmento fue central en el desarrollo del *boom del folklore* a comienzos de los 60 (Vila, 1982). Muchas de esas canciones litoraleñas presentan temáticas románticas o “ligeras” y una estética aparentemente influida por el bolero y fueron en parte abordadas en un trabajo previo (Adorni, 2021). En convivencia,

¹ El concepto refiere al conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos en torno fundamentalmente a la cuestión de la autenticidad, el arquetipo del gaucho como símbolo de lo nacional y oposiciones como rural/urbano o tradicional/moderno que, conformados en las décadas de 1930 y 1940 y afianzados hacia los años cincuenta, guiaron la composición musical de raíz folclórica (Díaz, 2009).

identifico otro grupo de composiciones dentro de la estética de la llamada canción social o testimonial, cuya mayor referencia en el campo de la música popular local de la época corresponde al movimiento del Nuevo Cancionero surgido en Mendoza en 1963. En estas canciones se observa una “formulación social del paisaje” (Orquera, 2016: 1) que pone al hombre –y particularmente al trabajador– como centro del discurso de la obra. Los compositores buscan además una renovación musical en su forma y contenido, como respuesta a las transformaciones sociales aspiradas y concretadas durante la década de 1960; logran, en algunos casos, mantener un grado de autonomía respecto de las necesidades o condicionamientos de la industria.

Como parte de este segundo grupo, estudié entonces algunos compositores e intérpretes cuya participación, a manera de verdadera intervención en el terreno de la canción testimonial, quedó plasmada en el repertorio. Expandido a lo largo y a lo ancho de Latinoamérica a partir de la década del sesenta, las temáticas que animan este sector del corpus confluyeron en la época de la canción testimonial, contraponiéndose a la canción de raíz folclórica enrolada en el llamado “paradigma clásico”. Esto se refleja en los textos, en los círculos de sociabilidad en los que participaron y en ciertos espacios de circulación donde estas canciones encontraron positiva repercusión.

Entre los creadores estudiados, la figura del polifacético misionero Ramón Ayala (1927-2023) cobra relevancia por los distintos aspectos de interés que ofrece su obra.² Ramón Gurmecindo Cidade (tal es su nombre completo) nació en Garupá –pequeña localidad cercana a Posadas– y a corta edad se radicó con su familia en Buenos Aires, donde inició su carrera musical en la década de 1940. En esos años participó en la escena local asociada a la música del chamamé y frecuentó el escenario de salones de baile en boga –Palermo Palace, Monumental de Flores, Teatro Verdi– como parte de los conjuntos de Emilio Bigi, José Asunción Flores, Damasio Esquivel, Mauricio Valenzuela y Samuel Aguayo, entre otros. Como integrante del conjunto de Margarita Palacios realizó giras por el interior del país entre 1947 y 1948 (Portorrico, 2004: 60-61). En 1950 conformó el trío Sánchez-Monges-Ayala, con quienes estuvo ligado por alrededor de una década, iniciando su carrera solista posteriormente. Los años sesenta fueron de intensa actividad profesional y creativa. En 1967, inició un extenso recorrido por distintos países de Europa, Asia y África, del que regresaría en 1976, para radicarse en la Argentina en forma definitiva (Ayala, 2015). Desarrolló, además, una profusa actividad como pintor y poeta, con numerosas muestras en su haber y varios libros publicados.³ Las composiciones de Ayala muestran, tempranamente, un quiebre o alejamiento del llamado “paradigma clásico” del folclore, centrado sobre todo en dos ejes. Por un lado, se destaca la intención de poner al hombre como centro en la representación del paisaje –lejos de su representación bucólica, atemporal, vacía de

² La investigación recoge información de diversa procedencia, entre la que se incluyen varias entrevistas que pude realizar al músico en los últimos años, además de la correspondencia electrónica mantenida con sus allegados.

³ Como escritor, publicó además crónicas de viajes. Véase como ejemplo la revista *Folklore* núm. 10 (15-01-1962: 16).

conflictos (como predominaba en el repertorio tradicional de la época)–. Por el otro, se observa la puesta en práctica de un lenguaje elaborado y moderno tanto en lo musical como en lo poético. La canción *El mensú* (1956), medular en el repertorio estudiado por ser una de las composiciones más famosas que hizo trascender su nombre al ser difundida por numerosos intérpretes, determinó la metonimia en el apodo de Ayala, conocido como “el mensú”.⁴ Sobre finales de la década de 1950 y comienzos de la siguiente, Ayala destinó varias de sus creaciones a tematizar a los trabajadores rurales de la región del Litoral: *El mensú*, *El hachero*, *El jangadero*, *El cosechero*, *El cachapecero*. En el presente trabajo realizaré una aproximación analítica, general, a esta última.

› **El Cachapecero (canción misionera, 1960)**

Esta canción fue registrada en SADAIC el 20 de julio de 1960 y editada por Fermata ese mismo año. Como referencia principal para el análisis, contrasto esa partitura con la grabación realizada por el autor en el LP solista *El hombre que canta al hombre* (sello El Grillo, 1964). Abordé este disco con mayor detalle en un capítulo de la tesis doctoral, ya que la música está interpretada integralmente por Ramón Ayala en guitarra y voz (Adorni, 2022). Complemento la descripción analítica que sigue con un cuadro donde se vuelcan gráficamente distintos aspectos del análisis sonoro (especialmente forma y armonía), anexo al final de la ponencia.

El cachapecero –denominada como “canción misionera”– inicia el lado A del disco citado.⁵ El título refiere a un oficio rural que era común en el Noreste, el de *cachapecero*, nombre dado –según lo aclara la partitura– al conductor del *cachapé*, un tipo de carro de ruedas grandes, tirado por bueyes, que transportaba los troncos talados desde el interior de la selva.⁶ La música comienza con la introducción de esta pieza, que en sus primeros compases presenta un efecto de arrastre en las cuerdas de la guitarra de carácter repetitivo, rapsódico y misterioso, indicado en la partitura como “lento descriptivo” y, más abajo, como “cujido de carro”. Poco a poco, la ejecución adquiere mayor velocidad, hasta llegar a cierta estabilidad rítmica que dará lugar al acompañamiento e inicio del canto. Le sigue luego el segmento temático A, cantado, indicado como “lento misterioso”. Este comprende ocho versos musicalizados en cuatro frases musicales de seis compases cada una (veinticuatro en total), de las cuales las tres primeras son armónicamente abiertas.⁷

⁴ Aspectos específicos de esta canción fueron tratados en una ponencia anterior de las jornadas IAE (Adorni, 2017).

⁵ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=eqv43TRmtes> (consulta: 10-05-2024).

⁶ Usualmente hasta el río donde, atados, formarían una jangada que sería enviada aguas abajo hacia los cordones fabriles.

⁷ Tomamos en cuenta las denominaciones utilizadas por Madoery, para quien un Segmento Temático (o sencillamente “temas” o “segmentos”) corresponde a una sección de la canción con cierto grado de clausura, cuya melodía principal es cantada. Esto evita utilizar las categorías de estrofa y estribillo, no siempre adecuadas para el análisis, que presuponen además jerarquías implícitas (Madoery, 2021: 37-38). A las secciones internas de cada tema les llamo

Lejos de la evocación literal, la poesía contiene un nivel metafórico significativo. Solo después de varios versos el oyente inicial –quien probablemente no disponga de la partitura– comprenderá que aquel “gigante muerto” refiere a un árbol y que aquellos sonidos primeros –extraños, por cierto– evocan el andar quejumbroso de un carro. Seguido al segmento A se presenta el verso “¡Vamos... Tigre... Toro... Chispa... Guampa...!” que funciona como transición o puente hacia a la parte B. Durante seis compases en tónica, la interpretación adquiere la forma de un grito encendido que –en consonancia con la letra– se propone “alentar” o inflamar el ánimo, anticipando la llegada de la galopa.

El segmento temático B se indica como “GALOPA”. El correlato es una ejecución en *tempo* mucho más rápido (al menos lo duplica), que utiliza el rasgueo como base para el acompañamiento rítmico. Al finalizar esta sección, la canción ha llegado, aproximadamente, a los dos tercios de su duración. Le sigue, la repetición de A con igual letra, pero cantado sobre el acompañamiento, más vivo, de la galopa. Para esto, mantiene el pulso rápido de B que, en vez de corresponder a un tiempo de negra, corresponde a un tiempo de corchea. Finaliza la canción, a manera de coda y conclusión, con el ya enunciado verso de transición indicado en la partitura como “muriendo”.

Algo se mueve en el fondo
 del Chaco Boreal,
 sombras de bueyes y carros
 buscando el confín,
 lenta mortaja de luna
 sobre el cachapé,
 muerto el gigante del monte
 en su viaje final.

Cuelga una víbora enroscada
 por el techo vegetal
 y en el peligro del pantano
 las pezuñas en tropel
 y un túnel verde va llevando
 dos pupilas encendidas
 sobre el tronco de la vida
 rumbo al sol...

¡Vamos... Tigre... Toro... Chispa... Guampa⁸...!

Y va encendiendo la floresta
 el chicotazo al estallar
 y es una música crujiente
 por la agreste soledad.
 Camino y carro van marchando
 y al rodar van despertando
 en el hombre
 todo un mundo de ilusión.

Algo se mueve en el fondo
 del Chaco Boreal,
 sombras de bueyes y carros
 buscando el confín,
 lenta mortaja de luna
 sobre el cachapé,
 muerto el gigante del monte
 en su viaje final.

¡Vamos... Tigre... Toro... Chispa... Guampa...!

En términos generales, puede apreciarse una estética poco convencional en sus aspectos formales, melódicos o armónicos, especialmente si se toma como punto de comparación el corpus más “tradicional” del *boom*. Tanto esta forma (que no se atiene a la estructura de estrofa-estribillo), como la organización en frases (de

frases (segmentos por lo general de cuatro a ocho compases, posibles de identificar por poseer cierta coherencia interna, con final armónico abierto o conclusivo).

⁸ Asta o cuerno de animal.

diferente cantidad de compases) y los enlaces armónicos utilizados (todos aspectos observables en el cuadro), son poco usuales en la música de raíz folclórica de la época.⁹ En el plano interpretativo se destaca la gravedad de la voz, acorde a la seriedad y el dramatismo con que se aborda la temática. La guitarra, por su parte, se pone al servicio de la expresividad de la palabra y las necesidades del cantor, sin perder su protagonismo, con momentos de dificultosa ejecución y otros de mucha fuerza, como en las secciones de rasguído. Además de los efectos de la introducción, se destaca en el acompañamiento un arpegiado muy rápido, constante, posible de apreciar especialmente en la primera exposición del Tema A, que podría evocar un arpa. Incluye notas de paso y cromatismos que enriquecen la armonía y suman tensión y un carácter misterioso a la interpretación. Todo ello, acorde con la connotación de las palabras que va mencionando el canto: fondo...sombras... mortaja... muerto... final.¹⁰ Las tres primeras frases, armónicamente abiertas, refuerzan este sentido.

También puede observarse una coherencia entre el poema y su musicalización de acuerdo, más ampliamente, con el sentido de transformación social que plasmaban este tipo de canciones. Como ya mencioné, no puede dejar de vinculársela al movimiento del Nuevo Cancionero y su proyecto artístico-social.¹¹ Si en el segmento temático A, la musicalización transmitía al oyente una idea de letargo o lentitud, por oposición, en el segmento temático B, la canción toma particular ímpetu. Encendido por la aparición de la galopa, el oyente puede imaginar ahora un carro que se mueve con mayor fuerza y vigor –en términos de la propia poesía: se enciende, estalla, marcha–. Con él, también es el hombre –el *cachapecero*– el que se enardece y adquiere animosidad. La elección del ritmo de galopa –de tempo rápido, movimiento constante y carácter vivo e incitante– adquiere relevancia determinante para el sentido social de la canción. El trabajador rural está ahora en movimiento: rueda, despierta su ilusión y va marchando “rumbo al sol” en un tiempo que no se detiene ni siquiera hacia el final de la pieza, que concluye perdiéndose.

› **A modo de cierre**

El análisis de aspectos musicales, poéticos y performáticos (a partir de las grabaciones de la época) identifica en *El cachapecero* elementos divergentes de lo que Claudio Díaz llama el “paradigma clásico” del folclore, que permiten vincularla a propuestas innovadoras dentro del campo de las músicas populares del momento.

⁹ La pieza está en modo menor. Entre otros recursos utiliza el enlace [I-III-VI-I] en una frase de seis compases (versos 1 y 2), provocando así tensiones en una zona general de tónica. En ocasiones se mantiene el I grado por varios compases, moviendo la trama a partir de la incorporación de extensiones. También utiliza el IV mayor como dominante. Más detalle sobre los enlaces pueden apreciarse en el cuadro adjunto.

¹⁰ La partitura, aún escrita en tonalidad diferente a la grabación de referencia, brinda bastante detalle en cuanto a “juegos” o notas para completar y enriquecer el arreglo.

¹¹ Sobre aspectos generales del Nuevo Cancionero puede consultarse el citado libro de Díaz (2009), quien lo aborda en términos comparativos respecto del mencionado “paradigma clásico”.

Al mismo tiempo, la temática social y el carácter humanista de la pieza se alinean con la propuesta del movimiento del Nuevo Cancionero que surge en aquellos años. En trabajos previos (Adorni, 2019) se pudo corroborar la colaboración directa de Ayala con este colectivo, a pesar de no ser firmante del manifiesto, pero sí como parte del “mundo del arte” de la época (Becker, 2008 [1982]).

Esta ponencia es también un homenaje a Ramón Ayala al ser mi primera presentación luego de su desaparición física en diciembre de 2023. En los años de investigación doctoral pude visitarlo y conversar con él en reiteradas ocasiones en su casa en el barrio de San Cristóbal, Capital Federal. Tuvimos lúcidas, hermosas charlas que guardo en mi corazón y por las que estoy profundamente agradecida a él y a su esposa, María Teresa Cuenca, quien me recibió siempre amorosamente y atendió mis consultas musicológicas. Celebro con este trabajo, una vez más, la monumental obra de Ayala que tuve oportunidad de estudiar en profundidad y que queda entre nosotros, como legado musical. Muchas gracias.

Bibliografía

- ADORNI, A. (2017). "El mensú en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala". En *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/paper/viewFile/2224/2310> (consulta: 09-05-2024).
- _____. (2019). "El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala y el 'mundo del arte' hacia mediados de los 60". En Pedrotti, C. y Jaureguiberry, P. (eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, pp. 01-13. Buenos Aires, AAM e INM. En línea: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135565> (consulta: 09-05-2024).
- _____. (2021). "Tiré tu pañuelo al río...": canciones románticas en el repertorio popular litoraleño de la década de 1960". En *Actas de Músicos en Congreso. 2019. Séptima Edición. "Será que la canción llegó hasta el sol: miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción"*, pp. 57-70. Santa Fe, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral. En línea: <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/sera-que-la-cancion-llego-hasta-el-sol-miradas-escuchas-y-reflexiones-en-torno-a-la-cancion/> (consulta: 10-05-2024).
- _____. (2022). *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Análisis estético-musical y sociohistórico*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604> (consulta: 10-05-2024).
- AYALA, R. (2015). *Confesiones a partir de una casa asombrada*. Rosario, Serapis / Posadas, EDUNAM.
- BECKER, H. (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].
- DÍAZ, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba, Recoveco.
- MADOERY, D. (2021). *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- ORQUERA, F. (2016). "Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (EIAL), vol. 27, núm. 1. Tel Aviv University, pp. 13-37.
- PORTORRICO, E. (2004). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. 2ª ed. Buenos Aires, el autor.
- VILA, P. (1982). "Música popular y auge del folklore en la década del '60", *Crear en la Cultura Nacional*, II: 10. Buenos Aires, sept-oct, pp. 24-27.
- ULHÔA, M. (2010). "Bolero, Bossa Nova y Fílin. Estética e ideología en la música brasileña". En *Actas del III Congreso Música, Identidad y Cultura en el Caribe "El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal"*, pp. 515-522. Santiago de los Caballeros, Instituto de Estudios Caribeños, Centro León, Ministerio de Cultura.

| EL CACHAPECERO (TONALIDAD: C#m) ^a | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|-----------|---------|-------------------------------------|-------------|--------------------|-------|-------|---------|---------------------|-------------------|--------|------|-------|-------------------------|------------------|--------|--------|---|-----------|---|----------------------|--------|---------------|----------------------------------|---------------------|-------|--------------------|---|--|---|---|---|
| INTRODUCCIÓN | | | SEGMENTO TEMÁTICO A | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | TRANSICIÓN | | | | | |
| <i>Lento descriptivo</i> | | | <i>Lento misterioso^b</i> | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | <i>Animado</i> | | | | | |
| Rapsódico | De a poco | A tempo | V1 y V2 (verso) | | | | | | V3 y V4 | | | | | | V5 y V6 | | | | | | V7 y V8 | | | | | | V1 | | | | | |
| C#m I grado | % | % | C#m I | % | E III | A VI | C#m I | F#m IVM | C#m I | % | E III | A VI | E III | % | F#m IV | % | A VI | % | G# Dte | % | C#m I | E III | A VI | F#m IV | C#m I | % | C#m I | % | % | % | % | % |
| 4cc aprox. | 2 cc | 2 cc | 6cc | | | | | | 6cc | | | | | | 6cc | | | | | | 6cc | | | | | | 6cc | | | | | |
| 8 cc | | | Algo se mueve... | | | | | | sombra de bueyes... | | | | | | lenta mortaja... | | | | | | muerto el gigante... | | | | | | ¡Vamos... Tigre... | | | | | |
| | | | 24 cc | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 6cc ^c | | | | | |
| SEGMENTO TEMÁTICO B | | | | | | | | | | | | | | SEGMENTO TEMÁTICO B' | | | | | | | | | | Tema A + Transición ^d | | | | | | | | |
| <i>Galopa</i> | | | | | | | | | | | | | | <i>Galopa</i> | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| V1 y V2 | | | | | V3 y V4 | | | | | V5 y V6 | | | | V7 y V8 | | | | | V9 y V10 | | V11 y V12 | | V13 y V14 | | V15 y V16 (final 2) | | | | Repiten con igual letra, en ritmo de Galopa, hasta perderse. | | | |
| F#m IV | % | % | % | B7 Dte/ III | % | E III | % | % | C#m I | % | F#m IV | % | C#m I | % | A VI | F#m IV | G# Dte | % | % | % | Ídem B | Ídem B | Ídem B | A VI | G# Dte | C#m I | % | % | % | % | | |
| 6cc | | | | | 5cc ^e | | | | | 4cc | | | | 6cc | | | | | 6cc | | 5cc | | 4cc | | 8cc | | | | | | | |
| Y va encendiendo... ^f | | | | | y es una música... | | | | | Camino y carro... | | | | en el hombre todo un... | | | | | Cuelga... | | y en el peligro... | | y un túnel... | | sobre el tronco... | | | | | | | |
| 21 cc | | | | | | | | | | | | | | 23cc | | | | | | | | | | 30cc | | | | | | | | |

^a Realizamos el cuadro considerando la tonalidad y la forma de la grabación citada, contrastando la escucha con la información de la partitura, escrita en tonalidad de Mi menor.

^b En este segmento el pulso está a negra=60 mientras que en el segmento temático B (galopa) el tempo se acelera considerablemente y pasa aproximadamente a negra=168.

^c La partitura escribe cinco compases.

^d La repetición pretende dar continuidad al carácter animado de la galopa. Lo logra manteniendo el pulso rápido de negra que, en la repetición, corresponde al pulso de una corchea, por lo que ahora le es posible acompañar con dos células completas de rasgueo de galopa por cada compás. Mantiene el esquema armónico básico del tema A con pequeñas omisiones (el IVM del sexto compás desaparece) o agregados (Dte/Dte en cuarto compás de V5 y V6). En la partitura se indica la repetición sólo del segmento de transición, para finalizar.

^e La partitura consigna seis compases, pero efectivamente toca cinco.

^f La melodía de B es de comienzo anacrúsico, por lo que el inicio del verso no coincide con el primer tiempo del periodo. La cita de la letra es meramente orientativa.