

# *Fantasía, decencia y feminidad en los discos de Ramona Galarza (1958-1969)*

*ADORNI, Angélica / Área de Investigación en Artes Musicales / Instituto de Artes del Espectáculo / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*

*angelicaadorni@yahoo.com.ar*

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: chamamé – Litoral – música popular argentina – estudios de género*

## » **Resumen**

Como parte de los avances de investigación sobre el estudio del cancionero popular de raíz folclórica del Litoral argentino en la década de 1960, esta presentación se centra en la cantante Ramona Galarza (Corrientes, 1940), quien tuvo un papel relevante en la difusión de ese corpus durante el *boom* del folclore en la Argentina. El trabajo ensaya un abordaje de la relación música/género, de cuyas principales líneas se traza un paneo introductorio. Se toma como objeto de estudio la discografía que Galarza produjo desde fines de la década de 1950 y durante el decenio siguiente para el sello Odeón. En el análisis intertextual que posibilita el abordaje de los discos se observan estrategias de “adecentamiento” y “blanqueamiento” concretadas bajo las lógicas de las industrias culturales. Estas se ven aplicadas sobre el material musical y sobre la propia imagen de la artista, cuya construcción deliberada se apoya en estructuras de género socialmente arraigadas.

## » **Presentación**

Esta presentación se enmarca en mis estudios de Doctorado con mención en Historia y Teoría de las Artes, que realizo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y cuyo proyecto está radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, en el área de Investigaciones en Artes Musicales bajo la dirección de Silvina Mansilla. En la investigación me propongo de modo general analizar los aspectos musicales y sociohistóricos del repertorio de la canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Abordo entonces las composiciones de diversos autores (entre otros Ramón Ayala, Cholo Aguirre, Aníbal Sampayo, Chacho Müller, entre otros) analizando el universo de la canción desde diversas perspectivas, dando cuenta de los procesos de producción, circulación y consumo en el campo de la música popular de ese momento.

Diversos avances he presentado aquí en anteriores jornadas (en 2018, un abordaje general del repertorio utilizando herramientas de la teoría tópica, y una aproximación a la canción *El mensú* en 2017, ambos publicados en actas) así como en reuniones académicas del ámbito nacional y regional. En 2018 tuvo lugar en La Plata la *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*, un evento bianual que suele reunir los principales avances de la musicología local, con algunas participaciones internacionales. Allí presenté un trabajo de análisis sobre el disco *El hombre que canta al hombre* (1964) de Ramón Ayala, contemplando el mundo del arte y su relación con exponentes del Nuevo Cancionero. También en La Plata, en octubre, participé en el *II Congreso Internacional de Música Popular* y en noviembre en Buenos Aires, lo hice como expositora en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, en la *XV Semana de la Música y la Musicología* que tuvo como tema convocante al tango actual. Asimismo, un avance de la ponencia de hoy fue presentada en enero de este año en el *Tercer Congreso Chileno en Estudios de Música Popular*, organizado por la ASEMCh (Asociación Chilena de estudios en música popular) en Santiago de Chile. Una versión ampliada será publicada como artículo en *Contrapulso*, revista de estudios académicos en música popular que iniciará su recorrido este año editada por la Universidad “Alberto Hurtado”, y que contendrá en su primer número un dossier sobre música, género y sexualidad.

Entrando ya en el tema de esta exposición, el análisis integral de los discos de Ramona Galarza nos permite avanzar en el estudio de la canción litoraleña de raíz folclórica en el marco más amplio que ofrece la Historia Social, tomando también herramientas de las Ciencias Sociales y Humanas. El análisis de aspectos sonoros, visuales y textuales que posibilita el objeto disco, permite adentrarnos en las prácticas de producción, consumo y escucha en un determinado momento histórico, con los discursos y significaciones que esas prácticas conllevan. Asimismo, la incorporación de las perspectivas de género afecta no solo la mirada sobre la dimensión del presente sino también posibilita en forma retrospectiva una revisión del pasado. Según Enrique Cámara de Landa,

“Los estudios de género tienen en cuenta este carácter relativo a cada cultura e intentan deconstruir los largos y complejos procesos a través de los cuales los grupos humanos sientan las bases de lo que se espera de las mujeres y los hombres que los componen [...] Esta concepción dual basada en una realidad biológica tiene consecuencias en todos los aspectos de la cultura, entre los cuales las actividades musicales constituyen un campo privilegiado para su observación porque se manifiestan públicamente en las *performances*’ [...]” (Cámara, 2004: 210)

Un trabajo pionero en el análisis de situaciones de performance musical como instrumento de definición de género, es el de Carol Robertson (2001 [1989]).<sup>2</sup> La autora considera los significados de las performances

---

<sup>1</sup> No solo el aspecto público de las *performances* sino también las prácticas musicales de las mujeres en el ámbito privado han sido -aunque en menor número- estudiadas (Ver Ferrer Senabre, 2011)

<sup>2</sup> Otros trabajos tempranos que necesitan mencionarse son *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* de Susan McClary (1991); y *Gender and the Musical Canon* de Marcia Citron (1993). En el ámbito hispano véase Ramos López (2003). Recientemente un Coloquio Ibermúsicas giró en torno a la temática, véase González (2017).

en tanto piedras angulares en la organización social. La música, como una más entre las múltiples manifestaciones simbólicas de la cultura, reproduce los esquemas conceptuales heredados, entre los que se cuentan los de las relaciones de género. Robertson analiza casos en distintos contextos culturales en búsqueda de una perspectiva intercultural, que permita “contribuir a un acercamiento sistemático a las relaciones existentes entre género, poder social y performance” (Robertson 2001: 384).

Diversas autoras (son en su mayoría mujeres) han explorado también el problema de la profesionalización de la mujer, visibilizando estructuras, valoraciones y comportamientos de género. Pilar Ramos López (2013) respecto del estudio de mujeres instrumentistas, bailarinas y cantantes en diferentes culturas desde el siglo XVIII, observa que esas tareas han sido usualmente asociadas a la prostitución, quizás por no poderse “apreciar la diferencia entre prostitución –es decir, el intercambio entre placeres sexuales y dinero o regalos– y la independencia económica que permite a la mujer cambiar de pareja” (Ramos, 2013: 217-219). Laura Viñuela Suárez (2003) también hace referencia a estos impedimentos ideológicos que han frenado las actividades musicales de las mujeres, poniendo especial atención a la oposición entre espacio público y privado sobre la que se asienta el patriarcado.

Otro aspecto de interés apuntado por Viñuela Suárez es la supuesta “naturalidad” adjudicada a la voz como instrumento que “fluye” del cuerpo, vinculado al plano de lo irracional, lo cual explicaría el rol más extendido y mejor aceptado para las mujeres músicas: el de cantante. La posición de instrumentistas problematiza el modelo de género porque supone una posición de control que demuestra capacidad mental y dominio de la técnica, valores éstos asociados tradicionalmente a lo masculino. Además, el cuerpo de la instrumentista no se “muestra” directamente: el instrumento funciona como una barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador. La posición de control y el dominio de la técnica se problematizan aún más en el rol de las compositoras o directoras. Viñuela Suárez explica así el mayor número de cantantes (intérpretes, pues el modelo de cantautora también será problemático) en detrimento de las instrumentistas, directoras y compositoras (Viñuela Suárez, 2003: 15-16).<sup>3</sup> La autora advierte que

“el control sobre la producción y difusión de la música popular es ejercido mayoritariamente por hombres, lo que hace que el sistema de género se mantenga estable y aparentemente «natural»: en teoría no hay nada que impida a las mujeres participar”. (Viñuela Suárez, 2003: 17)

Los estudios de género se ocupan también -sea en la contemporaneidad o en perspectiva histórica- de estudiar las condiciones materiales que marcan la dificultad de las mujeres para participar activamente en la música (considerando que deben cumplir el papel de madres, esposas, amas de casa y artistas a la vez) y las formas de subversión y contestación a estos estereotipos.

---

<sup>3</sup> En el campo de la música académica en Argentina encontramos aportes de Romina Dezillio, quien pertenece a este instituto y desarrolla investigación musicológica tematizando las implicancias de los modelos patriarcales en la carrera artística de compositoras mujeres en la primera mitad del siglo XX.

Según el recorrido que traza Juan Pablo González, las mujeres cobran mayor visibilidad en el mundo del espectáculo “subiendo a escena” como cantantes solistas de la música popular en el movimiento de música típica de la década de 1950, alcanzando progresivamente mayor protagonismo como estrellas de la canción en la década siguiente (González, 2013: 130-139). Este momento coincide con el inicio de la carrera artística de Ramona Galarza, quien luego de un paso por el canto aficionado en su Corrientes natal, se traslada a Buenos a fines de la década de 1950 para transformarse rápidamente, a través de sus grabaciones en Odeón, en “estrella de la canción del Litoral” y referente principal en la interpretación de ese cancionero. Llamamos aquí canción litoraleña (también canción del Litoral o simplemente, litoraleña) a un tipo de composición así denominada, de carácter popular, que aparece y se difunde en el período estudiado. Se vincula generalmente con el chamamé –conservando su patrón rítmico– aunque puede presentar otros ritmos regionales como galopa o rasguido doble, entre otros.<sup>4</sup>

El chamamé contaba desde sus primeras grabaciones comerciales a comienzos de la década de 1930 con un amplio circuito de producción, circulación y consumo en Buenos Aires.<sup>5</sup> Su música se había masificado a la par de las nutridas masas de migrantes rurales que se habían trasladado desde el llamado “interior” del país hacia las grandes ciudades y que habían logrado nuevos derechos y protagonismo como colectivo social con la llegada del peronismo al poder. Apodados como “cabecitas negras” por las tradicionales clases medias y altas urbanas, la segregación trascendió la caída del peronismo en 1955 y el chamamé recibió la condena moral de estos grupos por tratarse de una música practicada en el “bailongo” o “bailanta chamamecera” (también llamados por el nombre de una marca de desengrasante, bailes “Puloil”), ámbitos prejuiciosamente asociados al desorden, los excesos y la promiscuidad.<sup>6</sup>

Con el advenimiento del llamado *boom* del folklore durante la década de 1960, la zamba –danza señorial de carácter lento– alcanzó popularidad y buen grado de desarrollo poético y musical, siendo adoptada por la masa de consumidores del género folclórico conformado especialmente por clases urbanas medias y altas.<sup>7</sup> Postulamos entonces que necesariamente el chamamé precisó pasar en ese período por un proceso de “purificación” (que aquí llamamos también de “adecentamiento” o “blanquamiento”) para lograr mayores niveles de aceptación y consumo en el mercado de la música popular local. Es en este contexto que nace la llamada “canción litoraleña” que estudiamos, forma musical que atenúa ciertos elementos sonoros asociados al chamamé. Sus principales diferenciadores son la ejecución en *tempo* más lento, la contención del impulso del baile, la omisión en muchos casos del acordeón, y la inclusión de temáticas

---

<sup>4</sup> Para aspectos generales en torno a la canción popular litoraleña en los años 60 véase Adorni (2017). Para profundizar sobre la biografía de Galarza véase Portorrico (2004) y Visconti (1999).

<sup>5</sup> Sobre la historia del chamamé como música popular urbana véase Lezcano y Zubieta (2017).

<sup>6</sup> Entre otras numerosas fuentes puede verse Pérez Bugallo (1996), Pujol (2011), Kaliman (2004:47-48), Gravano, (1985:87) y Cragnolini (1997:101).

<sup>7</sup> Véase Vila (1982: 24-27).

sociales y estilos poéticos hasta entonces ajenos al ámbito chamamecero, tal como pudimos observar en autores abordados en trabajos anteriores.

Los primeros años de carrera artística de Ramona Galarza coinciden con este proceso general observado en el campo de la canción litoraleña de raíz folclórica. Un rápido paneo por los discos grabados para la compañía Odeón entre 1958 y 1969 revela diversas estrategias de la industria musical y discográfica que parecen orientarse por el mismo propósito de “adecentamiento”, aplicadas sobre el material musical y sobre la imagen difundida de la artista.

En las tapas de los discos podemos observar una búsqueda visual deliberada por parte de la compañía, evidenciada en la reiteración de aspectos relacionados con la vestimenta, la posición corporal, la ambientación, los diseños tipográficos. Galarza aparece generalmente fotografiada en estudio (sin referencias espaciotemporales) con atuendos propios de una joven de clase media o alta, o junto a objetos asociados a un nivel de vida acomodada (un tocadiscos, un mueble con vajilla de cristal, una muñeca de porcelana). El espacio aludido es el urbano: no aparecen paisajes ni vestimentas típicas rurales. Los gestos son a veces ingenuos o infantiles, otras, señoriales o elegantes. En algunos discos aparece retratada con su madre. Se trata de mensajes visuales que connotan decencia, modernidad y urbanidad. Es significativo también que no se haga alusión al chamamé en las tapas de los discos, por el contrario, se remite al imaginario más amplio del Litoral o, a lo sumo, a lo guaraní como gran raza ancestral. Los textos y comentarios de contratapa –que comienzan a ser usuales durante este período– se construyen de manera similar.

El análisis de la música de estos primeros discos permite inferir estrategias en el mismo sentido. La intención de “blanqueamiento” musical se evidencia en la inclusión de canciones en *tempo* lento (en muchos casos guaranías) y el predominio de temáticas amorosas, estableciendo un lazo con el género de la balada romántica internacional y permitiendo su difusión por fuera de los límites nacionales. Aspectos tradicionales son dejados de lado al prescindir del instrumento típico del chamamé: el acordeón. Sus intervenciones instrumentales son reemplazadas por las de algún dispositivo eléctrico (Hammond u órgano similar), un violín, un piano o un arpa. La guitarra mantiene su rol como instrumento acompañante, aunque se percibe en un segundo plano sonoro, privilegiando el desarrollo melódico por sobre la marcación rítmica, menguando el impulso que conduce al baile. Conjuntos tradicionales de chamamé son reemplazados por orgánicos instrumentales más numerosos y con variedad de timbres, algunos de los cuales remiten al universo onírico del ámbito cinematográfico. Asimismo, es usual la participación de orquestas de cámara o de tipo sinfónico con la batuta de directores reconocidos en el ambiente musical de Buenos Aires, lo que otorga prestigio y estatus a las interpretaciones. Es el caso de numerosas grabaciones realizadas bajo la dirección de Carlos García.

La sonoridad general pareciera buscar entonces un estilo prolijo y purificado de rusticidades conflictivas, privilegiando el desarrollo de lo melódico sobre lo rítmico. Se aprecia una estética sonoramente ligada al género de la canción romántica internacional y alejada del imaginario rural, que contiene el impulso del baile y orienta la recepción hacia el ámbito de la escucha doméstica.

### › ***A modo de cierre***

En los discos analizados de Ramona Galarza pudimos observar distintas estrategias de “adecentamiento” o “blanqueamiento”, concretados bajo las lógicas de la industria cultural, en pos de lograr para la música litoraleña de ese período mayores niveles de identificación y consumo. Por un lado, se observó en el aspecto musical un alejamiento general del universo sonoro del chamamé, música y baile de origen rural catalogado como “de sirvientas” por las clases medias y altas urbanas. Por otra parte, el análisis de las imágenes y textos de los discos reveló la intención de comunicar valores de decencia, buena conducta, modernidad y urbanidad según los cánones de época. Se percibió la transmisión de un modelo femenino acorde a las estructuras de género socialmente aceptadas, privilegiando los roles tradicionales de la mujer como hija, novia, esposa y madre.

Consideramos que, como práctica discursiva en condiciones de producción específicas, el disco se encuentra investido de una configuración espaciotemporal de sentido. Siguiendo a Burke (2005), su análisis nos permite adentrarnos en el universo sociocultural de un determinado momento histórico. En este sentido, en términos de Roubina (2010, 2013), las imágenes de los discos, así como las músicas analizadas, se convierten en evidencias de carácter probatorio y complementario de nuestras hipótesis más generales de estudio en torno a la canción litoraleña en la década de 1960, al encontrarse en consonancia con otros aspectos de adecentamiento analizados con anterioridad.

## Bibliografía

- Adorni, Angélica. 2017. "La canción popular litoraleña argentina en los años '60. Una investigación en curso". En: Giusto, Víctor (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XVII*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Área Transdepartamental de Folklore.
- Burke, Peter. 2005 [2001]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cámara de Landa, Enrique. 2004. "Símbolo y vivencia" y "Crisis de la representación". En: *Etnomusicología*. Madrid: ediciones del ICCM.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press.
- Cragolini, Alejandra. 1997. "El *chamamé* en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración", *Música e Investigación*, N° 1. Buenos Aires: INMCV, pp. 99-115.
- Ferrer Senabre, Isabel. 2011. "Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo". En: *TRANS, Revista Transcultural De Música*, n°15 (Dossier de *Música y estudios sobre las mujeres*).
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- (edit.). 2017. *Mujer y música en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical*. Santiago de Chile: IberoMúsicas.
- Gravano, Ariel. 1985. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kaliman, Ricardo. 2004. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Editorial Comunicarte.
- Lezcano, Carlos; Zubieta, Juan Pedro. 2017. *Industria chamamé*. Corrientes: Moglia ediciones.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University Press.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1996. *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Portorrico, Emilio. 2004. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Bs As: autor.
- Pujol, Sergio. 2011. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. 2ª edición. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- . 2013. "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", en *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, n° 37, p. 207-223. La Rioja (España): Universidad. Disponible en: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2546>
- Robertson, Carol. 2001. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres". En: F. Cruces, (et al.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, p. 383-411. Madrid: Trotta.
- Roubina, Evguenia. 2010. "¿Ver para creer?: una aproximación metodológica para el estudio de la iconografía musical novohispana." En: *Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Río de Janeiro: Unirio, 63–83.
- . 2013. "¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana". En: *Cátedra de Artes* N° 13. Stgo de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 40-69.
- Viñuela Suárez, Laura. 2003. "La construcción de las identidades de género en la música popular". En: *Dossiers feministas*, N° 7, 2003 (Dossier *No me arrepiento de nada: mujeres y música*), p 11-32. Castellón de la Plana (España): Universitat Jaume.

Vila, Pablo. 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.

Visconti, Ricardo. 1999. "Galarza, Ramona". En: Casares Rodicio, Emilio (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol.