

El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala y el ‘mundo del arte’ hacia mediados de los 60.

Angélica Adorni
Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Resumen

Este trabajo presenta un análisis general del disco *El hombre que canta al hombre* del compositor argentino Ramón Ayala (Misiones, 1927). Se trata de su primera grabación en larga duración como solista y fue editado en 1964 por El Grillo, sello discográfico independiente dirigido por Oscar Matus. La ponencia describe y analiza los diferentes elementos del disco (música, poesía, diseño gráfico y textos de tapa) así como fuentes documentales complementarias con el objetivo de lograr un análisis intertextual e integral de la obra. Contempla el contexto sociohistórico de producción (que corresponde a la primera mitad de la década de 1960) y los vínculos de cooperación que Ayala mantuvo con artistas pertenecientes al movimiento del Nuevo Cancionero (formado entre otros por Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Tito Francia). Se concluye que el disco de Ayala acompaña el ideario del Nuevo Cancionero, cuyos postulados se ven reflejados en las diferentes capas de significación, poniendo en cuestión el denominado “paradigma clásico” (Díaz, 2009) del folclore.

Conceptos clave: música popular, Argentina, Nuevo Cancionero, canción social, sello discográfico independiente.

El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala and the ‘art world’ of the mid-1960’s

Abstract

This paper offers a general analysis of the LP called *El hombre que canta al hombre*, by the Argentinian composer Ramón Ayala (Misiones, 1927). First ‘long play’ recorded as solo singer, it was launched in 1964 and edited by El Grillo, an independent recording company managed by Oscar Matus. The presentation describes and analyses some elements of the LP such as music, lyrics, design, back-cover text and other complementary sources, trying to show a comprehensive analysis. We consider the social and historical production context, concerning the first half of the 60’s. Also, we address the Ayala's connection with other artists grouped under the movement called Nuevo Cancionero that, among others, involved Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa and Tito Francia. We conclude that this Ayala’s LP shares the thinking of the Nuevo

Cancionero showed on different layers of significance, which calls into question the so called folk music “classical paradigm” (Díaz, 2009).

Keywords: popular music, Argentina, Nuevo Cancionero, testimonial song, independent recording company.

Introducción

Este trabajo se enmarca en una investigación de mayor alcance¹ que tiene por objetivo el análisis musical y sociohistórico de un corpus de canciones populares de raíz folclórica de la región mesopotámica de nuestro país denominadas canción del litoral o litoraleña, que tuvieron su aparición y auge entre fines de la década de 1950 y durante la de 1960, en coincidencia con el fenómeno denominado “boom del folklore”². Entre los diversos compositores abordados, cobra relevancia la figura del misionero Ramón Ayala (n. 1927) por distintos aspectos de interés que ofrece su obra, entre ellos la difusión de piezas de su autoría y su posicionamiento en el contexto de fuerte agitación político-ideológica de la década de 1960, evidenciado en su participación en movimientos vinculados a la canción social latinoamericana.

Esbozaré aquí algunos puntos de interés sobre los vínculos que Ayala estableció con los representantes del movimiento del Nuevo Cancionero a partir del análisis de un disco solista producido por el sello El grillo (la productora discográfica a cargo de Oscar Matus) titulado *El hombre que canta al hombre*. El disco, fechado en 1964, sintoniza con el universo estético e ideológico sostenido por el grupo, y su consideración en contexto permite postular la adhesión de Ayala al movimiento³.

El objeto-disco: la primera impresión

El objeto-disco como unidad de estudio es analíticamente rico ya que, al permitir ser abordado desde sus diferentes elementos constitutivos (la música, las letras, la gráfica, el texto de tapa), habilita mayores grados de intertextualidad en los análisis. Éstos, sumados a la consideración de los «procesos» observables de las canciones y los discursos

¹ Se trata de una investigación doctoral que cuenta con apoyo de una beca UBACyT en el marco del proyecto “Música ‘cultura’ y literatura en la Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”. Se desarrolla en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de la Dra. Silvina Mansilla. Véase Adorni, Angélica. “La canción popular litoraleña argentina en los años ’60. Una investigación en curso”, en Giusto, Víctor (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XVII*, Universidad Nacional de las Artes, Área Transdepartamental de Folklore, Buenos Aires, 2017, pp. 173-191.

² Este concepto refiere al amplio movimiento que en la primera mitad de la década de 1960 tendió a promover conjuntos de música popular argentina de raíz folclórica en festivales y peñas, y su difusión a través de medios de comunicación masiva como la radio y la televisión, la industria discográfica y editorial.

³ Con relación al Nuevo Cancionero y la actividad productora de Matus este trabajo se apoya en la bibliografía existente sobre el tema. Véase García, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2009; García, María Inés y otras. “Testimonial del nuevo cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”, *Resonancias*, 18, 34, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, 2014, pp. 89-110; García, María Inés y María Emilia Greco. “Coplera del viento. La presencia de Oscar Matus y del Nuevo Cancionero en el Encuentro de la Canción Protesta de 1967”, *Boletín Música*, 45, Casa de las Américas, La Habana, 2017, pp. 25-39.

que en torno se producen, son necesarios para ampliar desde el campo multidisciplinario los estudios de música popular⁴.

El primer acercamiento al objeto-disco se produce con la observación de su diseño gráfico. Su tapa presenta, abajo a la izquierda, el logo del sello de Ediciones El grillo (la productora de Oscar Matus) con el número 004. Los números 001 y 002 habían correspondido a *Canciones con fundamento* de Mercedes Sosa (versión EP y LP respectivamente). El número 003 de la serie El grillo corresponde, siguiendo la misma lógica discográfica, al título de Ayala en versión EP.



Figura 1: Logo El Grillo

Se advierte la intención de una gráfica sobria pero altamente comunicativa. La impresión toda está en blanco, negro y escala de grises. Se utiliza una tipografía *sans serif* (de palo seco, sin serifa), en letras mayúsculas de similar tamaño para el nombre del artista y su obra, colocándolos en pie de igualdad. En la portada del disco cobra especial relevancia la fotografía –autoría de Pedro Otero– que ocupa dos tercios de la superficie de tapa. La foto corresponde a un retrato de Ayala en primer plano. El efecto de luz y sombra sobre su figura –que descubre una parte del rostro e invisibiliza otra– genera un efecto altamente sugestivo por el contraste de opuestos luz/oscuridad. El retrato muestra

⁴ Véase González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2013.

no al artista sino a un hombre común en la plenitud de su vida (Ayala tiene allí 37 años). Se ubica levemente de perfil con pose natural, ropas de labor y peinado simples, con la mirada sostenida hacia un punto imaginario. Se trata de “un hombre pensante que mira la vida con curiosidad, no por coqueteo sino por conocimiento”⁵. Este trabajo con la imagen se observa en otras producciones del sello⁶, como el retrato de Mercedes Sosa en *Canciones con fundamento* o el de Carlos Vallejos (El Grillo 006).



Figura 2: Tapa disco

Varios autores coinciden en que es desde fines de la década del cincuenta que comienza a crecer la visibilidad de las tapas de los discos en el desarrollo de lo que suele denominarse «arte de tapa». Entre las distintas búsquedas estéticas se asienta el retrato como género predominante en la década de 1960 y se incorpora texto (críticas, comentarios, instrucciones) en la contratapa⁷. En la misma época se producen en la

⁵ Entrevista personal de la autora a Ramón Ayala, Buenos Aires, 11 de agosto de 2018.

⁶ Corresponde a un modo de hipervisualidad, en que la imagen se expande y es trabajada con claroscuros, estilizaciones, etc. Véase Fernández, José Luis y otros. “Momentos de visualidad en lo fonográfico”, *Revista LIS*, 2, 2008, p. 23-38.

⁷ Véase Fernández y otros. “Momentos de visualidad”; Lapuente, Mariano y Santiago Videla. “Construcciones gráficas de instituciones fonográficas”, *Revista LIS*, 1, 2008, pp. 115-128 y Videla,

industria discográfica avances tecnológicos que permiten abaratar costos de grabación, conllevando la posibilidad de descentralizar la producción de los grandes sellos (las *majors*) y favorecer el surgimiento de grabadoras más pequeñas (*indies*)⁸.

La introducción de este tipo de textos explicativos –a la manera de manifiestos de ideas– aparece en todos los reversos de las producciones discográficas de Matus. El LP analizado no es excepción:

Para mi tierra, para mi pueblo que es un pedazo de todos los pueblos del mundo, va este, mi primer canto de madera y río.
Todo lo que lo nutre viene del hombre, porque él es la síntesis de la naturaleza, la materia animada que construye, que realiza este destino maravilloso que se llama América.
Nació con el dolor del cosechero, Chaco adentro, en el surco árido de algodón y sueños blancos.
Tiene la alegría del grito –sapucay– enarbolado con la sangre del hachero, de pie sobre la tierra bermeja.
Creció con crujido del cachapé, llevando al gigante muerto por el túnel verde del monte en su viaje final.
Está hecho de angustia y esperanza, amasado en el silencio vegetal de la tierra o en tumulto sudoroso del obraje.
Quiere ser auténtico, para ser un digno puente que nos ayude a comprendernos a través de la distancia, sin mistificaciones, como somos, con las alpargatas desflecadas, pero el alma luminosa y respetando este vehículo extraordinario que es la canción popular.
Si este disco lograra despertar un poco de esa emoción que yo he visto latir en los ojos de un niño; si lograra representar lo hermoso de cualquier gesto del hombre común; si el público tomara para sí, alguna de las imágenes que viven en él, ha cumplido su cometido.

RAMÓN AYALA⁹

Varios puntos son interesantes de observar aquí, en especial: el ideario americanista priorizado sobre el nacionalista; la reivindicación de la figura humana sobre la representación del paisaje; la descripción de las condiciones materiales de los trabajos del hombre –campesino en particular–; la defensa de un relato que muestre la realidad sin deformaciones ni mistificaciones; la reivindicación de la canción popular como instrumento de concientización; la confianza en la acción del hombre y un mensaje esperanzador respecto del porvenir. Estos aspectos coinciden con el ideario general del manifiesto firmado por el movimiento del Nuevo Cancionero en Mendoza en 1963¹⁰. El

Santiago. “Un fragmento de vida no musical de la música. Publicidades de compañías discográficas a principios de la década del ‘60”, *Interscience Place*, 2004, p. 3.

⁸ Véase Garófalo, Reebee. “From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century”, *American Music*, 17, 3, 1999, pp. 318-354.

⁹ El EP recorta el texto completo al primero, segundo y último párrafo.

¹⁰ Ayala no figura entre sus firmantes. En términos generales el Nuevo Cancionero proponía: incorporar al cancionero diversidad de expresiones regionales que abarcaran las sensibilidades de todo el país para compensar la preeminencia cultural, política, social y económica de Buenos Aires; terminar con un folclorismo de tarjeta postal en una renovación de la música en forma y contenido; apoyar y estimular el espíritu crítico en peñas y organizaciones culturales; testimoniar y expresar por el arte nuestra realidad, sin

texto de contratapa hace estallar la complejidad de la obra: funciona a la vez como metatexto –proponiendo al lector un discurso sobre sí mismo– e intertexto –posibilitando relaciones con otros discursos–, enriqueciendo así las posibilidades de significación.

El contenido

El LP *El hombre que canta al hombre* contiene doce piezas: ocho canciones, dos instrumentales y dos poemas recitados con acompañamiento; en su mayoría composiciones de Ayala. Los recitados aparecen también en otras piezas, antes o en medio de los versos cantados. Acorde a su título, el disco pone al hombre como protagonista de las canciones. Sólo unas pocas piezas tematizan la naturaleza: las galopas instrumentales “La vertiente” y “Aracy (Madre del tiempo)”, y la “Canción del Iguazú”, si bien en ésta la presencia del hombre está sugerida. Las restantes describen oficios comunes en la Mesopotamia o desarrollan alguna temática social. No está presente la temática amorosa. Es significativa la inclusión de “Río de los pájaros” del uruguayo Aníbal Sampayo, canción que describe el río Uruguay a través de los habitantes de la costa. También llama la atención la inclusión de dos piezas muy populares en la época y en apariencia contrastantes con el estilo general del disco: el chamamé “El Moncho” y el rasguido doble “Juan Payé”¹¹. El contenido es el siguiente:

FAZ A

- 1) EL CACHAPECERO (Canción misionera).
- 2) CANCIÓN DEL IGUAZÚ (Galopa). Ramón Ayala/Vicente Cidade.
- 3) LA VERTIENTE (Galopa).
- 4) COPLAS DEL MONTE (Poema).
- 5) EL MONCHO (Chamamé). Ramón Ayala/Prudencio Giménez.
- 6) EL COSECHERO (Ragido doble)

FAZ B

- 1) EL MENSÚ (Galopa). Ramón Ayala/Vicente Cidade.
- 2) EL HOMBRE (Poema)
- 3) SOL DE LIBERTAD (Canción)
- 4) ARACY (Madre del tiempo) (Galopa). Oscar Rosati.
- 5) JUAN PAYÉ (Ragido doble). O. Sosa Cordero/Luis Ferreira.
- 6) RÍO DE LOS PÁJAROS (Canción). Aníbal Sampayo¹².

concesiones ni deformaciones a partir de una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente; acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, alegrías, luchas y esperanzas. AA.VV. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, 1963, snp. Recuperado de [<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>].

¹¹ Con un estilo musical tradicional y poesía costumbrista que utiliza lenguaje coloquial, estas piezas describen al paisano rural en su momento de ocio –el baile– luego de la jornada laboral. Se conjetura que, en la tematización de la danza y la diversión, la canción popular es concebida no sólo como un medio de denuncia: participa de la construcción de lazos sociales a través de la manifestación de momentos alegres de la vida.

¹² Ayala, Ramón. *El hombre que canta al hombre*, Ediciones El Grillo, Buenos Aires. [LP].

La música está interpretada por Ramón Ayala en guitarra y voz. Siendo éste un formato «común» en la música popular argentina de raíz folclórica, no lo es en cambio el repertorio elegido. Los ritmos representados provienen de la región litoral: chamamé, galopa, rasguido doble, o un «aire» de éstos. El disco pone así en cuestión el «paradigma clásico» del folclore al ubicarse por fuera del mapa musical determinado por el canon, donde predomina repertorio proveniente del Noroeste, Pampa y Cuyo¹³.

Aunque no es objeto aquí realizar un análisis musical exhaustivo, puede apreciarse (si se toma como punto de comparación el corpus del *boom*) una estética poco convencional en sus aspectos formales, melódicos y/o armónicos. Como ejemplo basta escuchar “El cachapecero”, que abre el disco. Definida como “canción misionera”, la introducción presenta en sus primeros compases un efecto de arrastre en las cuerdas que empieza en carácter rapsódico y misterioso, adquiriendo poco a poco la estabilidad rítmica que dará lugar al acompañamiento del canto. Luego sigue la parte A (lento) seguida de un verso¹⁴ que funciona como transición a la parte B, más rápida y con acompañamiento en ritmo de galopa. Luego se repite la melodía de A sobre el acompañamiento vivo de galopa y finaliza la canción, a manera de coda, el ya presentado verso de transición. Tanto esta forma (que no contiene la figura de estribillo), como la estructuración en frases (de diferente cantidad de compases) y los enlaces armónicos utilizados¹⁵ son poco convencionales en la música de raíz folclórica de la época. La canción toma particular ímpetu en B. Aquí, la elección de la galopa (de tempo rápido en compás de 6/8, movimiento constante y carácter vivo e incitante)¹⁶ adquiere una relevancia que excede la pieza, ya que se utiliza en la mitad de las composiciones del disco¹⁷. Lejos de la evocación literal, la poesía contiene un nivel metafórico considerable: sólo después de varios versos el oyente comprende que “el gigante muerto” refiere a un

¹³ Para aspectos relacionados a la construcción del canon véase Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folclore argentino*, Recoveco, Córdoba, 2009 y Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

¹⁴ El verso “¡Vamos... Tigre... Toro...Chispa... Guampa...!”. Ayala, Ramón. *El cachapecero*, Fermata, Buenos Aires, 1960, p.3.

¹⁵ La pieza está en modo menor. De manera escueta diremos que utiliza entre otros recursos el enlace I-III-VI-I en frase de seis compases, 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.

¹⁶ Véase Goyena, Héctor y Raúl Job de Llamas. “Galopa”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. V, SGAE, Madrid, 1999, pp. 354-355.

¹⁷ La proporción es mayor en el EP donde la galopa domina 3 de las 4 piezas: la popular canción “El mensú”, “Aracy” y “El cachapecero”. Completa el disco “El hombre”.

árbol, y que los sonidos primeros evocaban el andar del *cachapé* (carro que, conducido por el cachapecero, traslada los troncos talados hasta el río).

El cachapecero
(fragmento)

Algo se mueve en el fondo
del Chaco Boreal,
sombras de bueyes y carro
buscando el confín,
lenta mortaja de luna
sobre el cachapé,
muerto el gigante del monte
en su viaje final[...]¹⁸

Una pieza que resume el ideario del disco es “El hombre”. Este recitado con acompañamiento de guitarra presenta una métrica de carácter vivo, por momentos cambiante y difícil de definir, cuyo movimiento constante recuerda el arpegiado de la música de arpa paraguaya. El poema es un homenaje al hombre, sus trabajos y su rol fundamental como centro de la naturaleza y de la historia.

El hombre
(fragmento)

Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de luz y de tierra,
parado sobre los siglos
andando sobre el planeta.
Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de luz y de tierra.

El de manos como el árbol
con cicatrices de invierno,
y el que al calor de la fragua
va modelando el acero
y el que por el túnel verde
bajo el techo de la selva
anda en busca del misterio
de la savia y de la estrella.
Y el que manda y con su voz
hace un látigo invisible
al sumiso, acostumbrado
a una vida de imposibles.

Ignoran que el mundo gira
como los mares y el tiempo,
que desde el pozo de sombras
donde viven sumergidos
son un punto pequeñito
prendidos al universo [...] ¹⁹

¹⁸ Ayala, Ramón. *El cachapecero*, Fermata, Buenos Aires, 1960, p.3.

¹⁹ Ayala, Ramón. *Desde la selva y el río*, Roberto Vera Editor, Buenos Aires, 1986, p. 160.

El “mundo del arte”²⁰ en torno al disco

Desde un enfoque sociodiscursivo, el objeto-disco puede considerarse un «enunciado» (complejo por las distintas materialidades que articula), resultado de una práctica discursiva. Dicha práctica está investida de una configuración espaciotemporal de «sentido» que se relaciona con las condiciones de producción específicas, es decir, el sistema de relaciones sociales específico en que se encuentra inserto el agente social que produce el enunciado²¹.

Ramón Ayala relata haber conocido y entablado amistad con Armando Tejada Gómez –y a partir de él con Mercedes Sosa y Oscar Matus– a raíz de una visita a Mendoza realizada a comienzos de la década de 1960. Para entonces el misionero llevaba unos tres lustros de trabajo artístico, contando sus 10 años como integrante del Trío Sánchez, Monges, Ayala²². En 1960, luego de varios registros discográficos y a pesar de una carrera relativamente exitosa, Ayala deja esta agrupación e inicia su carrera solista:

Teníamos [con Monges y Sánchez] distintas ambiciones, otros objetivos. Yo tenía otra esperanza, otro horizonte: saber de la vida, saber de los destinos del hombre, saber cómo el hombre parado en este planeta tierra debe al menos interesarse y lograr cosas importantes para su tierra. Eso hacen los tipos que tienen algo más que caracú. Pero son pocos los que logran escapar a esa mecánica estúpida [...]. A mí me interesaba tratar de rascar esa corteza, y tratar de encontrar donde está la luz del hombre, el por qué existir [...]. Yo sentía que estaba destinado a hacer otro tipo de arte. Lo solía mirar mucho a Atahualpa Yupanqui²³.

Imaginamos que Ramón Ayala encontró en el grupo congregado alrededor de Tejada Gómez lo que podríamos llamar la «horma para su zapato», es decir, un ámbito propicio para compartir, discutir y desarrollar inquietudes artísticas que ya venía gestando en composiciones tan tempranas como “El mensú” (1956)²⁴. En 1964 la productora de

²⁰ Tomamos aquí prestado el concepto proveniente de la sociología del arte, que concibe la obra no como expresión individual de creatividad, sino como el producto de la interacción y cooperación de personas e instituciones, que conforman una red en torno al artista. Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2008. [*Arts Worlds*, University of California Press, Berkley, 1982].

²¹ Fue útil para estos abordajes el enfoque aplicado por Claudio Díaz en su análisis del disco *Taquetuyoj*. Véase Díaz, Claudio. “*Taquetuyoh*. Un enunciado en el campo del folklore”, en Corti, Berenice y Claudio Díaz (comps.) *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*, Eduvim, Villa María, 2017, p. 161-190.

²² Sobre sus aspectos biográficos véase Ayala, Ramón. *Confesiones a partir de una casa asombrada*, Serapis, Rosario/EDUNAM, Posadas, 2015.

²³ Entrevista personal de la autora a Ramón Ayala, Buenos Aires, 11 de agosto de 2018.

²⁴ Entre otras piezas tempranas con temática social podemos nombrar “El hachero” (1959), “El jangadero” (1959), “José Ramón Cantaliso” (1960), “Sol de libertad” (1960), “Hacha y chacho” (1960), “El pescador” (1960), “Coplas sureñas” (1962).

Matus edita *El hombre que canta al hombre*²⁵. La grabación no es un hecho aislado. Ayala participa de la grabación del disco fundante del movimiento del Nuevo Cancionero, *Canciones con fundamento*, donde participa como guitarrista acompañando la voz de Mercedes Sosa en tres composiciones propias: “El cachapecero”, “El jangadero”, y “El cosechero”, en una especie de trilogía del trabajador del Litoral. Poco después, Ayala lanza junto a Armando Tejada Gómez un disco doble titulado *Canciones y Poemas en dirección del Viento*²⁶. Finalmente, en julio de 1967 Ayala viaja a La Habana para participar del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta, como parte de la delegación argentina invitada, conformada por Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos y la cantante paraguaya Amanda Caballero “Resedá”, entonces esposa de Ayala²⁷. Como resultado del encuentro se edita posteriormente un disco colectivo en el que queda registrado “El Mensú” (Ayala) y “Copletera del viento” (Matus-Tejada Gómez). Éste parece ser el corolario de una amistad –o al menos un vínculo de afinidad y colaboración artística– al que le siguieron la ausencia de Ayala del país por 10 años y la disolución del Nuevo Cancionero como colectivo.

Consideraciones finales

El estudio del disco habilitó el abordaje de sus diferentes elementos constitutivos (la música, las letras, la gráfica y el texto de contratapa) permitiendo una interpretación del mismo como obra integral. Se atendió también a las condiciones de producción específicas del disco como enunciado y se intentó reconstruir el sistema de relaciones sociales en que participaba Ayala, en virtud de un análisis contextual más completo.

Se concluyó que *El hombre que canta al hombre*, con sus particularidades, acompaña la unidad estética e ideológica que caracteriza las producciones discográficas de Matus y es coherente con los discursos y postulados del Nuevo Cancionero. Los mismos se ven reflejados en sus diferentes niveles de significación, poniendo en cuestión

²⁵ La fecha no está impresa en el disco. Fue estimada por una dedicatoria encontrada en un ejemplar firmado donde se lee el año; y por el disco de Carlos Vallejo con numeración El grillo 006 que especifica el año (1964) en la contratapa. Agradezco a Darío Raris su colaboración desinteresada al facilitarme ambos materiales. Por otra parte, conjeturamos que al candor del manifiesto firmado en 1963 y con el posterior traslado de varios de sus miembros a Buenos Aires, el intento de concretar sus ideas en términos materiales (grabaciones) tuvo que ser inmediato. Si estamos en lo cierto, esto obliga a revisar buena parte de la bibliografía del período que fecha el disco de Mercedes Sosa, *Canciones con fundamento*, como de 1965.

²⁶ Disco estimado en 1965, editado por Espectáculos audio. Contiene: “Muchacho de septiembre” y “Manifiesto del horizonte” (poemas de Tejada Gómez) y por Ramón Ayala, “José Ramón Cantaliso” (sobre poema de Nicolás Guillén) y “Coplas sureñas”.

²⁷ Casa de las Américas convocó también a Mercedes Sosa y Tejada Gómez, quienes desestimaron la invitación. Véase García y otras. “Testimonial del nuevo cancionero”.

lo que Claudio Díaz llama el “paradigma clásico” del folclore. Ayala en sus composiciones pone al hombre como protagonista y sujeto histórico, en virtud de revisar un discurso atemporal, paisajístico, vacío de sujeto y de conflicto. Produce entonces una tensión con la tradición y una renovación del cancionero popular en forma y contenido. Creemos que éstas son las “hipótesis comunes básicas” que otorgan cohesión a este conjunto de artistas que conforman un “grupo creativo”²⁸, lo que hace pertinente considerar la pertenencia de Ayala al Nuevo Cancionero.

Esta ponencia pretendió atender a una vacancia historiográfica y constituyó un primer acercamiento a esta temática, que por supuesto será profundizada en futuros trabajos.

²⁸ La noción de grupo creativo es planteada por Mancuso para referir a un tipo de formación cultural en la que hay ante todo una pertinencia común –a partir de la postulación de algunas hipótesis básicas comunes– de la que se derivará la pertinencia y la consecuente práctica, y no al revés. Véase Mancuso, Hugo. “Grupos creativos y tradición cultural”, *AdVersus*, XII, 28, 2015, pp. 1-13.

Angélica Adorni: Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (orientación Música) egresada en 2011 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) y becaria doctoral UBACyT. Su proyecto tematiza el análisis musical y socio-histórico de la canción popular litoraleña argentina en torno a la década de 1960. Es profesora de *Historia de la música popular argentina y latinoamericana* y de *Etnomusicología latinoamericana* en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de Buenos Aires. Ha sido docente en distintos niveles educativos e investigadora auxiliar del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En los últimos años sus tareas han estado abocadas al estudio y la enseñanza de la música argentina. Posee ponencias, artículos y reseñas en ámbitos especializados con temáticas vinculadas al tango y la música popular de raíz folclórica.