



# **EL FOLKLORE POR DELANTE**

## **Testimonios de la música popular argentina del siglo XXI**

**Patricio Féminis**

*Periodismo y Comunicación Social - UNLP*

# TESIS DE PRODUCCIÓN

## Título: **EL FOLKLORE POR DELANTE** **Testimonios de la música popular argentina del siglo XXI**

**Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Sede La Plata**

**Nombre y Apellido:** Patricio Féminis

**Legajo N°:** 8848/3

**D.N.I.:** 27.099.808

**Dirección:** Talcahuano 859 P.B. "F" - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

**Teléfonos:** (011) 4815-3585 / (011) 15-32442946

**Correo electrónico:** patfem@hotmail.com

**Expediente N°:** 1223

**Programa de investigación:** Comunicación y Arte

**Director:** Prof. Sergio Pujol

**Fecha de aprobación del Plan de Tesis:** 22 de diciembre de 2011

**Fecha de entrega de la Tesis:** Abril de 2013

### **Resumen:**

Esta Tesis de Producción reconstruye, a través de la historia oral, de la labor periodística, del trabajo sistemático de entrevistas, junto a la puesta en discusión de conceptos comunicacionales específicos, la emergencia y desarrollo de la música popular de raíz folklórica de los últimos 15 años. Mediante distintas técnicas de la historia oral y del periodismo, como las entrevistas y la entrevista en profundidad, realizadas a diversos artistas del campo del folklore actual (autores, compositores e intérpretes), se indagará en la historia, rasgos, particularidades y formas estilísticas de la llamada música popular de raíz folklórica de esta generación y su relación con el presente cultural y social de la Argentina.

¿Qué elementos de género y estilo definen al campo de la música de raíz folklórica contemporánea? ¿De qué manera el folklore actual fue atravesado por la caída del ciclo neoliberal y la crisis política de 2001-2002? ¿En qué se distingue del otrora conocido, en plenos años 90, como "folklore joven"? A través de temas e indagaciones comunes en las entrevistas con los artistas (reconocidos y consagrados dentro del amplio espectro de sonidos, ritmos y músicas dentro del folklore contemporáneo) y del relato acerca del folklore de los últimos 15 años, se expondrán y analizarán miradas, factores e incluso desafíos inherentes a este campo artístico, cultural e histórico, a la vez que sus diferencias, sus puentes y lazos con el folklore pretendidamente "tradicional". En definitiva, lo que se propone aquí es un relato interpretativo acerca de la música popular de raíz folklórica del siglo XXI.

**Palabras clave:** Comunicación / Cultura - Música Popular - Folklore - Historia Oral - Tradición / proyección - Raíz folklórica - Generación - Campo de poder

## **Agradecimientos:**

A todos los artistas y músicos entrevistados: sin ellos esta Tesis no existiría.

Al Profesor Sergio Pujol, por haberme brindado su seguimiento, coordinación, confianza y paciencia como Director de esta Tesis.

A incontables colegas y referentes en este camino, tan numerosos, tan motivantes cada uno en su trabajo, amor y compromiso dentro de esta maravillosa profesión.

A mis amigos, amigas y compañeros. Fundamentalmente, a Inés Hayes, Verónica Vidarte Asorey y Sandra Santilli, por alentarme constantemente en este proceso.

A mis padres, Carlos Alberto Féminis y Luisa Valentina Simeoni; a mi abuela Rosetina Troian y a mi tía Gabriela Simeoni.

Al Doctor en Historia y Profesor Guillermo Quinteros, por instarme a que terminara la Tesis.

A las autoridades y docentes de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social.

## ÍNDICE:

<b>Introducción:</b>	<b>Pág. 4</b>
<b>Marco teórico</b>	<b>Pág. 9</b>
<b>Marco metodológico</b>	<b>Pág. 18</b>
<b>Memoria descriptiva</b>	<b>Pág. 25</b>
<b>Capítulo 1: Alternativas musicales argentinas</b>	<b>Pág. 29</b>
<b>Capítulo 2: El tiempo recuperado: MPA y Jacinto Piedra</b>	<b>Pág. 53</b>
<b>Capítulo 3: Huellas de regresión: los años 90</b>	<b>Pág. 70</b>
<b>Capítulo 4: Algo está pasando hoy: folklore del nuevo siglo</b>	<b>Pág. 91</b>
<b>Capítulo 5: Las raíces nuevas: voces de esta década</b>	<b>Pág. 131</b>
<b>Capítulo 6: Paradigmas de la voz: generación de mujeres</b>	<b>Pág. 192</b>
<b>Capítulo 7: Otras tradiciones: el rock folklórico</b>	<b>Pág. 238</b>
<b>Capítulo 8: Leda Valladares y las seguidoras del canto con caja</b>	<b>Pág. 264</b>
<b>Capítulo 9: El Litoral: sutilezas sonoras marginadas</b>	<b>Pág. 288</b>
<b>Capítulo 10: Un balance: todo por delante</b>	<b>Pág. 306</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>Pág. 318</b>

## **INTRODUCCIÓN:**

Suele decirse que es tradición todo aquello que una generación hereda de las anteriores y, al considerarlo valioso, lega a las próximas. Esta idea de tradición, equiparable al concepto clásico de folklore<sup>1</sup> (según el original del inglés), comprende los valores, creencias, costumbres, artesanías, leyendas, relatos orales, y las formas de expresión artística característicos de una comunidad o grupo social. No sólo aquellas expresiones transmitidas en forma oral sino a través de los distintos dispositivos (sociales y mediáticos) que aseguran la permanencia y perdurabilidad de dichas manifestaciones populares. Aquí, entonces, las ideas de tradición y de folklore dialogan y se equiparan. Si para los “tradicionalistas”, o para una mirada más conservadora, estas prácticas sociales y artísticas deben ser preservadas, mantenidas y respetadas -en forma acrítica- de la manera en que devinieron “tradición” y cultura establecida, otros entienden que el poder de lo tradicional reside, dialécticamente, en su capacidad para renovarse y cambiar: para, sin cortar relación con el origen, reactualizarse como tradición a través de las épocas.

Dice la cantante y Licenciada en Filosofía Liliana Herrero, referente de la actual generación de artistas de la música de raíz folklórica argentina: “El arte popular supone una interrogación por lo universal. Cuando el folklore, por ejemplo, se encuentra con su máxima aldeanidad, es cuando deviene más universal. Pero a esos modos que tiene el arte popular en sus diversas expresiones regionales hay que revisarlos para ver en qué estado se hallan los legados y ver allí las sucesivas transformaciones de los estilos musicales. Esa revisión es un acontecimiento público y cultural. Quiero decir que el arte popular como interrogación de lo universal y el arte regional forman parte de un mismo pensamiento cultural ya que surgen de experiencias de legado, interrelación y préstamos, pero hay que agregar que esas realidades no son solamente mezclas complacientes, sino nuevas obras donde es posible percibir la fuerza a veces intocada de un estilo fuerte o dominante. Y esos estilos hay que buscarlos en los territorios regionales. Mi idea es la de resguardar las tensiones que toda cultura tiene”<sup>2</sup>.

Herrero piensa al arte popular desde una idea de cultura en cruces constantes, de hibridación y encuentro de identidades: son “las tensiones que toda cultura tiene” y cómo anidan en las músicas de las distintas regiones culturales de la Argentina. Tomando estas palabras de Liliana Herrero como interrogación inicial, propongo una Tesis de Producción periodística en la que se desplegarán técnicas y herramientas la historia oral como la entrevista y la entrevista en profundidad, vitales para desarrollar un relato interpretativo acerca del campo de la música popular y de raíz folklórica de los últimos 15 años. Aquella que, en diálogo con distintas estéticas e incluso géneros, desarrolla originales miradas sonoras y poéticas para concebir desde hoy los sonidos de tradición y su relación con una posible música popular argentina que mire hacia adelante.

---

<sup>1</sup> El término folclor, folklore o folclor (del inglés folklore, y éste de folk, ‘pueblo’ y lore, ‘conocimiento’) es el cuerpo de expresión de una cultura, compuesto por cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social. También recibe este nombre el estudio de estas materias. El término inglés “folklore” fue acuñado el 22 de agosto de 1846 por el arqueólogo británico William Thoms.

<sup>2</sup> Diego Tatián, entrevista a Liliana Herrero, Revista Ñ, Grupo Clarín, Buenos Aires, 11 de noviembre de 2006.

Las fuentes centrales para este estudio serán, como dijimos, diversas entrevistas y entrevistas en profundidad con numerosos referentes y exponentes de la música de raíz folklórica de los últimos 10-15 años. Tanto para los Estudios de Comunicación, para los estudios históricos recientes y para la actividad periodística, la entrevista es la herramienta primordial a la hora de reconstruir y relatar un fenómeno social, cultural y artístico. Mediante la entrevista, y específicamente la entrevista en profundidad, se logra acceder a las voces de los actores (no siempre tomadas en cuenta por los estudios históricos canónicos) y transformarlos en testimonios para el estudio histórico-periodístico y el análisis del fenómeno elegido.

Junto con esta mirada acerca de la historia oral, aquí orientada a la música folklórica -una manifestación artística a la vez que cultural y social-, al pensar, leer y relacionar dichos testimonios se van a aplicar los parámetros teóricos y metodológicos de las ciencias de la comunicación: específicamente, el paradigma de la comunicación / cultura<sup>3</sup> (la imposibilidad de tratar por separado ambas dimensiones) y sus implicancias para el estudio del folklore como fenómeno comunicacional. Junto a ello, los métodos y técnicas de la historia oral y el análisis crítico del discurso llevarán a establecer tópicos e ideas comunes a las voces de los diversos artistas y demás entrevistados (periodistas, especialistas, críticos) en torno al campo del folklore del siglo XXI.

“Es acertado hacer un recorte temporal para pensar a la música popular argentina reciente”, sostiene el periodista y musicólogo Santiago Giordano<sup>4</sup>. En primer lugar, es necesario distinguir qué se entiende, en el marco de esta investigación, por música popular y de raíz folklórica, y desde qué mirada -cultural, ideológica, estética- se hará el recorte del campo de estudio y se realizarán las entrevistas pertinentes. En definitiva, el objetivo es plantear una mirada sobre la cultura, con el folklore como un campo artístico y cultural emergente de aquélla, y qué aporta una mirada comunicacional a dicha concepción de la cultura.

Desandar el camino es ir hacia adelante. Luego de la crisis de 2001 y de la salida de la convertibilidad, distintos grupos y solistas comenzaron a recorrer los caminos del folklore argentino bajo nuevos parámetros de vinculación con la tradición y con la música asumida -canónicamente- como folklórica. Pasada la década de los 90, en que tuvieron auge y lograron repercusión y aceptación el folklore romántico y pop, con una estética muchas veces conservadora pero aggiornada para lograr una amplia llegada de masas (el boom de la joven Soledad Pastorutti fue una de sus expresiones más claras), una nueva generación de músicos desarrolla búsquedas y sonidos dentro del folklore pero bajo nuevas miradas, procedencias, concepciones, ideas y proyecciones acerca del género.

Así, desde hace más de 15 años, y más visiblemente a partir de la decadencia del paradigma neoliberal a fines de 2001, un nuevo entramado de artistas y músicos populares de todo el territorio se afirma y reconoce dentro del campo del folklore argentino, sus tradiciones, ritmos y símbolos, pero bajo una mirada distintiva: una forma de trabajo creativo y compositivo que no desdeña ni desconoce las claves interpretativas de los ritmos autóctonos, la relación con el paisaje, las músicas y expresiones incluso ancestrales, pero sin acotarse a una idea de tradición congelada en el tiempo.

---

<sup>3</sup> Héctor Schmucler, “Un proyecto de comunicación / cultura”, Revista *Comunicación y cultura*, núm. 12, p. 149.

<sup>4</sup> Entrevista con el autor. De aquí en adelante, todos los testimonios sin referencia de cita corresponden a todos los entrevistados para esta Tesis.

Sin prejuicios, muchos de los artistas de la actual generación (y en la que confluyen varios con más de tres décadas de actividad, como Raúl Carnota, Silvia Iriondo o Liliana Herrero, junto a otros más recientes) buscan una manera contemporánea de vivir y entender las músicas folklóricas. No dejan de lado la concepción identitaria del género, pero desde una lectura crítica, atravesada por esa tensión cultural de la que habla Herrero, van en busca de sonidos, arreglos y poéticas que puedan expresar este tiempo.

Con un pie en la tradición instalada y otro en su propia capacidad de asimilar estéticas, estilos y miradas sonoras (y por lo tanto culturales), los artistas seleccionados logran reunir el pasado (ese relato que atraviesa al folklore), la modernidad y la proyección (otro relato en el folklore como campo artístico e incluso comercial<sup>5</sup>) para concebir a la música popular en forma dialéctica: de raíz, de este tiempo y a la vez de proyección: de vanguardia.

Sin rechazar las manifestaciones consensuadas como “tradicionales” (no existe proyección sin un amplio conocimiento de lo establecido y lo ancestral), pero con un sonido propio de esta época y con miradas muchas veces urbanas en arreglos, letras y poesías. Y con canciones que no hablan sólo del paisaje, de la nostalgia del “pago” provinciano y del desarraigo, sino también del hombre inserto en ese medio, de los conflictos sociales y políticos, la historia, las relaciones humanas, los olvidos, la memoria, etc.

De esta manera, los artistas en este campo reciente (de más de una década, ya) buscan dejar su huella dentro del amplio mapa de la música popular argentina de hoy. Para la joven cantante Luna Monti, que integra un reconocido dúo junto al músico tucumano Juan Quintero: “Muchos chicos están tocando temas nuevos con otros súper viejos, reversionados. En este nuevo folklore hay un respeto al pasado pero a veces se desconoce la esencia de un estilo, de una canción. Nuestra suerte es venir de familias folklóricas. El que no, tiene algo de desventaja: hay cosas que no se pueden estudiar en los Cd’s”.

Dentro del extenso panorama de músicos actuales, los ritmos y canciones folklóricas aparecen abordadas con un cuidado y riesgo interpretativo, junto a una dinámica distinta, musical e ideológicamente hablando, de las propuestas de los cultores de un folklore para los grandes festivales folklóricos, los espectáculos más masivos, en donde la estridencia y la arenga patriótica y tradicionalista -o la euforia pop- postergan propuestas más cuidadas o arriesgadas, con un sonido más pequeño -pensado para espacios reducidos- e incluso con canciones abordadas no sólo para ser bailadas sino escuchadas.

La nueva época expande y afianza lo que ya estaba latente: una forma de encarnar -y encarar- el folklore argentino significativamente distinta a la de aquellos artistas masivos surgidos en la década del 90, como Soledad, Los Nocheros, Los Alonsitos, Luciano Pereyra, Los Tekis, Amboé, Facundo Toro, Abel Pintos, etc., todos identificados bajo el leitmotiv, hoy en crisis, de “folklore joven”.

Lejos de aquella corriente que asociaba folklore con euforia, estética pop, revoleo del poncho, baladismo romántico y mensaje conservador, y que logró furor y ventas exponenciales durante el ciclo neoliberal, diez años después se empezó a proyectar en nuevos públicos el desarrollo de artistas que trabajaban hacia años, tanto en las provincias como en la Ciudad de Buenos Aires. Desde entonces, nuevas generaciones descubren -y se descubren- en el folklore del siglo XXI y ven que estos sonidos pueden representarlos.

Ese redescubrimiento de los sonidos y ritmos de las distintas provincias, incluso dentro de ellas, de los fenómenos culturales y sociales de cada región, ha sido un proceso normal del desarrollo histórico, sin impostación ni extrañamiento acerca de lo argentino. Es la forma en

---

<sup>5</sup> Ver Marco teórico.

que un segmento de “la cultura joven”, antes ligada exclusivamente al rock nacional, se vuelca al folklore, hoy, como un espejo del nuevo momento histórico, político y cultural en el post-menemismo.

Es necesario, entonces, rastrear qué visiones y representaciones acerca de la música popular como fenómeno social, colectivo y comunicativo poseen varios de los artistas y de las voces protagónicas de la música folklórica contemporánea. Además del necesario cruce de datos, documentos, material de archivo, notas periodísticas, etc., para trazar un marco histórico, cultural y comunicacional, las fuentes centrales de esta Tesis serán las distintas entrevistas con artistas dentro de la música popular y de raíz folklórica: específicamente, aquellos que desde la conjunción de raíz y vanguardia buscan hacer pie y dejar su huella en el mapa musical del país<sup>6</sup>. Y se procederá a reflexionar acerca del campo, la creación, las búsquedas comunes, la relación de lo dado y el devenir, la poesía, la nostalgia provinciana, la supuesta influencia del “pago” en oposición a la mirada urbana, la relación con el mercado, lo popular y lo masivo, etc.

### **Destinatarios:**

Esta Tesis de Producción está destinada a periodistas, historiadores, escritores e investigadores dentro del campo de la comunicación social y de las distintas áreas de la investigación cultural y social. A su vez, dado el tema elegido, otros destinatarios directos de este libro serán los músicos, compositores, intérpretes y autores dentro del campo de la música popular argentina del presente en sus diversas corrientes y líneas estéticas.

Y además, en función de los parámetros de claridad narrativa y estética con que estará escrito este trabajo, pensado ante todo como un largo relato acerca de un fenómeno cultural y social, se piensa como destinatario directo al público argentino en general, más allá de su conocimiento y sus implicancias con la historia de la música folklórica argentina y su presente. Como destinatarios indirectos puede pensarse en lectores de otros países de Latinoamérica; cada uno, con diversas tradiciones culturales y maneras de concebir -aunque con lazos directos con la cultura argentina- su relación con el campo -y el relato- de la música folklórica.

### **Programa de Investigación:**

De acuerdo a la temática y las fuentes elegidas -los testimonios de los artistas, sus voces, sus subjetividades-, es adecuado enmarcar esta Tesis de Producción periodística dentro del Programa “Comunicación y Arte”, el cual concibe al arte (y al artista, desde ya) no sólo como modalidad expresiva en sí misma sino sobre todo comunicacional. Toda obra de arte es entendida, aquí, como práctica social a la vez que individual: responde a un proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido, y a través del análisis histórico y cultural se pueden dilucidar las condiciones sociales y epocales en que fue creada y el imaginario cultural y humano al que remite. La música, como expresión artística individual al mismo tiempo que colectiva, es tanto un objeto de consumo como un objeto comunicacional, y, por

---

<sup>6</sup> Ver Marco metodológico.



ello, una manifestación indispensable para la comprensión de la cultura de la que emerge y de sus determinaciones económicas, políticas y sociales.

### **Justificación:**

Hace casi nueve años -desde 2004- que me desempeño como periodista gráfico y redactor en diversas publicaciones de divulgación masiva (diarios y revistas), proceso durante el cual, por razones laborales y temporales, debí dejar interrumpida la realización de la Tesis de Grado. Durante todo ese tiempo, una de mis incumbencias fue escribir e investigar acerca de la música popular y de raíz folklórica de la Argentina. Con el avance del proceso de escritura de notas, y luego de haber entrevistado y conocido a numerosos artistas del folklore, tanto los más cercanos a la tradición (entendida como relato inamovible sobre la identidad argentina) como a aquellos de rasgos más innovadores y dados a la experimentación con diversos sonidos, técnicas y códigos musicales, he podido desarrollar una mirada abarcadora y crítica sobre el fenómeno de la música de raíz folklórica de los últimos años.

Habermé decidido a indagar sobre el presente del género para esta Tesis de Producción responde a la vez a haber escuchado un gran caudal de discos del género y a haber entrevistado y consultado a numerosos autores, compositores e intérpretes, muchos de los cuales pueden ser considerados como nuevos referentes en una forma actual de captar los sonidos y ritmos del país. Y de concebir, incluso, los discursos y saberes de lo folklórico, sin oponer la idea de tradición a la necesidad de otras texturas, ensambles y estéticas sonoras. Es claro que esta mirada acerca de la música popular argentina avanza en tensión -permanente- con la que se establece canónica y oficialmente como “tradicional”.

En relación con esta Tesis de Producción, la entrevista permitió rescatar y recuperar en forma directa las voces de los artistas, en tanto material a historizar, interpretar, analizar y finalmente compaginar. Además del peso que tienen, aquí, los parámetros de la historia oral y el valor de las fuentes protagónicas (como se detallará más adelante), existe otra razón inherente al campo del folklore: significativamente, no se han escrito, bajo una mirada comunicacional e histórica, estudios sistemáticos acerca de la música popular de raíz folklórica de los últimos años. Si bien existen tesis musicológicas, sociolingüísticas, diccionarios especializados y papers universitarios que analizan discursos, prácticas, canciones y obras determinadas del folklore, dentro del campo de estudios de la comunicación y el periodismo no abundan tesis/ libros abocados a reflejar, con cuidado narrativo y estético - y con la entrevista como hilo conductor- el devenir histórico de la música popular-folklórica de los últimos años.

La fuente inicial de este trabajo fueron las entrevistas que fui recabando en todos estos años como periodista: al ver todo el material que se generaba en torno a la indagación específica de estas temáticas, y el gran caudal de información y contenidos que por cuestiones lógicas de espacio quedaba inédito y sin ser trabajado en forma más amplia más allá de una nota puntual, entendí que debía y podía utilizarlo, ahora en forma exhaustiva y sistemática, para la Tesis de Grado. Luego fui sumando otras entrevistas en profundidad específicamente realizadas para esta Tesis, y habiendo trabajado tanto con el material en bruto de aquellas primeras entrevistas, más otras, y un corpus de nuevas entrevistas realizadas a través de correo electrónico (muchas veces, por razones de lejanía de los músicos), fui compaginando y acopiando el material necesario para esta producción. Si bien durante el transcurso de la Tesis se citarán algunos textos, en general periodísticos, que ayudan a esclarecer ciertos temas,

conceptos y momentos de la música de raíz folklórica de esta generación, se lo hará en un porcentaje mínimo con relación al enorme material original recabado y producido por mí durante todos estos años.

Aquí, el trabajo exhaustivo, y arduo, fue aquí dar lógica a esa información, combinar los testimonios y generar miradas y conceptualizaciones, a la vez que sobre hechos particulares, sobre cuestiones atemporales, temas y sub-temas que, de acuerdo a mi observación y análisis, definen y exponen el período estudiado. Además, y lógicamente, al ir conociendo en forma progresiva distintos músicos y exponentes artísticos, muchas indagaciones y preguntas que en principio parecían tentativas e incipientes, al ser profundizadas en otras entrevistas y voces fueron conformando en forma casi natural la relación de conceptos, problemáticas y tópicos pertinentes.

El proceso de realización de entrevistas fue complementándose, potenciándose y realimentándose con el transcurso del tiempo: la Tesis es la plasmación y confirmación de ese largo trabajo. Sin haber realizado todo aquel trabajo previo como entrevistador de voces clave de la música de raíz folklórica, y sin haber ampliado la mirada sobre el tema estudiado, con el propio paso del tiempo, y comprobado la evolución y afianzamiento de este campo, la Tesis no habría podido ser realizada de esta manera. Para ello, los conocimientos acerca de la entrevista, la escritura, y el trabajo investigativo, provistos por esta Casa de Estudios, fueron determinantes para que pudiera encarar mi trabajo como periodista y generar el material necesario para realizar, como corolario posterior, la Tesis de Grado que aquí se presenta.

## **Marco teórico**

### **La música de raíz folklórica y la comunicación social**

Para estudiar y relatar, a través de la historia oral, la música popular de raíz folklórica de los últimos 15 años, fue necesario poder desarrollar acerca de ella una mirada desde la cultura, y, por lo tanto, desde la comunicación. Para analizar y poner en cruce las distintas voces sobre la música popular de los últimos años es necesario establecer los siguiente: esta Tesis se enmarca dentro de los fundamentos teórico-conceptuales ligados a la visión comunicacional de los Estudios Culturales, y, específicamente, a la línea latinoamericana de aquéllos: esta corriente piensa la relación entre Comunicación y Cultura retomando a Héctor Schmucler, quien dice que sólo desde la cultura la comunicación “tendrá sentido transferible a la vida cotidiana”<sup>7</sup>.

Antes de los años 60, la comunicación y la cultura eran entendidos y estudiados como campos separados, distintos el uno del otro. Las investigaciones que se realizaban en el campo comunicacional se enfocaban al análisis de los medios masivos de comunicación y sus efectos. Al mismo tiempo, se veía a la cultura como un producto de lo alto y lo bajo: bajo una concepción positivista y jerárquica, la cultura popular aparecía entonces subordinada a otra superior.

Recién en la década del 60, con los Estudios Culturales Británicos, la cultura apareció entendida como objeto de análisis específico. De extracción marxista, los Estudios Culturales perfeccionaron el esquema comunicacional y comenzaron a concebir lo social como una

---

<sup>7</sup> Héctor Schmucler, Op. Cit, p. 146.

compleja red de valores, lazos, relaciones sociales y sentidos construidos por los distintos grupos sociales. Un antecedente de esta corriente crítica fue la Escuela de Birmingham: uno de sus autores más encumbrados, Raymond Williams, entendía a la cultura como a un proceso social a través del cual las comunidades le dan valor a ciertos significados, devenidos principios activos del ordenamiento de lo social. Además, revelaba que las prácticas sociales se despliegan no sólo a partir de una necesidad estética concreta (literaria, musical, artística) pero sí desde la necesidad de comunicarse.

Como una derivación de esta escuela surgió una segunda generación de intelectuales, la *New Left*, con un vínculo mayor con el pensamiento del pensador y político marxista Antonio Gramsci y con el de los intelectuales de la Escuela de Frankfurt, junto a su teoría crítica de la comunicación. Uno de ellos, Edward T. Hall, estableció que la cultura es comunicación y viceversa, a la vez que era pertinente ampliar el campo de estudios de lo cultural en relación con lo simbólico y comunicacional.

En las décadas previas a los años 80, la propuesta comunicacional en Estados Unidos concibe a los medios como herramientas para combatir el subdesarrollo. Por el contrario, en América Latina, se comienza a elaborar una visión comunicacional que habla de los medios como herramienta de dominación. El concepto de comunicación fue interpretado desde una visión más amplia y abarcativa, separándola de los medios y dejando de lado la idea lineal y pasiva del modelo emisor-receptor. Ya en la década del 80 se conforma entonces una teoría original y acorde a la región.

Previamente, en los 70, en Latinoamérica habían surgido distintas teorías sobre la comunicación. La Escuela Latinoamericana de Comunicación “comenzó con un trabajo crítico frente a los pioneros de la investigación en comunicación y con ello se avizora lo que serían los aportes latinoamericanos a la investigación y (...) al propio concepto de comunicación, en un sentido en que horizontalizándola es más comunicación que información, que era el modelo descrito por los gringos”<sup>8</sup>. En ese contexto, el campo comunicacional empieza a ser pensado desde la cultura.

Así se insertan los estudios de recepción y el análisis de las mediaciones de Jesús Martín Barbero<sup>9</sup>, quien sostiene que debe reconocerse a la comunicación como práctica constitutiva de la cultura y, desde ya, como un intercambio permanente de sentidos. La comunicación es un hecho cultural, y la naturaleza comunicativa de la cultura reside en su carácter de proceso productor de significados: en la cultura se genera y circula el sentido merced a las prácticas sociales.

A partir de la influencia de los Estudios Culturales, se comienza a ver que ambos universos son indisolubles para el análisis científico y social. Así, la “y” de comunicación y cultura va a quedar reemplazada desde entonces por la barra: comunicación / cultura. Pero si ambos conceptos están ligados y no existen separadamente, ¿qué se entiende por cultura? Según Néstor García Canclini: “La cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o para decirlo de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación de la vida social”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Miralles, Ana María. “El debate latinoamericano sobre la comunicación”. Revista *Documentos*, volumen 3, No. 1, UPB, Medellín, 2001.

<sup>9</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gilli, México, 1987.

<sup>10</sup> Néstor García Canclini, *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, 1997.

La comunicación se integra a la cultura como un entramado de valores, saberes y sentidos compartidos por una sociedad, producto de las relaciones sociales: una producción social de sentidos. Y por ello es clave pensar a la cultura popular no en forma estática, unidireccional o cerrada, sino dentro de ese proceso social de disputas por el sentido: en conflicto. Con el devenir histórico y los cambios sociales, lo popular se reformuló en base al conflicto y la impureza, y no se puede pensar ya la cultura popular como propia de “lo bajo”, frente a una cultura “cultura” o “elevada”: en forma dialéctica y recíproca, el pasado es necesario para afrontar el presente de una sociedad, y lo nuevo convoca a una reinención del pasado.

Jesús Martín Barbero define a la “cultura popular” como a un proceso de entrelazamientos y superposiciones entre lo popular y lo masivo; Néstor García Canclini la concibe como una hibridación de prácticas y valoraciones emergentes o migrantes. Ambos autores coinciden en que esta cultura se mantiene en los márgenes de lo oficial o estatal; una cultura basada en la oralidad, la polisemia, la comunicación cara a cara, el cambio constante: la pluriculturalidad.

Atinadamente, reconociendo las limitaciones de una mirada reduccionista de lo popular, García Canclini propone no pensar a la cultura popular como exterior a la “cultura” y formal. El investigador sostiene que en los años 70 los pensadores de la comunicación insistían en separar tajantemente a la cultura hegemónica y la cultura popular. “Con el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y la de la cultura subalterna es resistir, muchas investigaciones no parecen tener otra cosa que averiguar fuera de los modos en que una y otra cultura desempeñan sus papeles en ese libreto”<sup>11</sup>.

Lo popular está en movimiento, ve García Canclini, y en sus análisis reformula conceptos que, unidos entre sí, abrirán, en los primeros años de la década del ’80, la discusión acerca de lo popular. El primero, el de la hegemonía, históricamente pensada como un proceso de dirección política e ideológica por el cual una clase teje alianzas con otra para mantener el poder. Frente a ello, Canclini asegura que la idea de hegemonía admite “espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para la reproducción del sistema”<sup>12</sup>.

El segundo concepto adecuado para comprender el funcionamiento de la Cultura Popular es el de consumo: para Canclini, se trata de “el lugar en el que los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución de los bienes y la satisfacción de necesidades”<sup>13</sup>. Canclini describe las formas de organización de los sectores populares y de resolución de sus necesidades: aquí, la hegemonía admite que las clases subalternas produzcan y reproduzcan sus propias instituciones y redes sociales: “Dado que la clase hegemónica y el Estado no pueden incorporar a todos los sectores a la producción capitalista ni proporcionar bienes y servicios suficientes para su reproducción material y simbólica deben aceptar que parte del pueblo establezca formas propias de satisfacer sus necesidades”<sup>14</sup>.

Para analizar los procesos sociales es vital analizar la complejidad de la trama cultural, señala Barbero. Trabajar la comunicación desde la cultura implica “romper con la seguridad que proporcionaba la reducción de la problemática de comunicación a la de tecnología”. Lejos de visiones instrumentalistas o funcionalistas, al inscribirse en el campo cultural, la

---

<sup>11</sup> Néstor García Canclini, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, México, agosto de 1983.

<sup>12</sup> Néstor García Canclini, Op. Cit.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Néstor García Canclini, Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local, Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, 1997.

comunicación es vista -dijimos- como una red de significaciones: un proceso de producción y apropiación de sentidos. La cultura no es sino la totalidad de prácticas sociales en las que se comparten significados comunes, actividades, intereses, disputas y sentidos. Por lo tanto, las prácticas comunicacionales y los procesos culturales son indivisibles. “Entendemos la comunicación -sostiene Uranga- como todo proceso social de problematización de formas simbólicas, considerando tales procesos como base constitutiva del ser práctico del hombre y del conocimiento práctico que supone este modo de ser”<sup>15</sup>. Este marco teórico fundamenta y da sentido a esta Tesis de Producción: un relato acerca de la música popular y de raíz folklórica del siglo XXI.

### **Hacia una definición de comunicación / cultura y el folklore**

A la luz de los tiempos actuales es vital preguntarse: ¿qué es folklore? ¿A dónde se encamina? La razón de estas indagaciones es que la categoría clásica de folklore como aquello nacido en forma anónima desde el pueblo está hoy, en plena globalización, en indudable redefinición. ¿Cuál fue el origen del término “folklore”? La palabra fue creada por el arqueólogo inglés William John Thoms, el 22 de Agosto de 1846. Etimológicamente deriva de “folk” (pueblo, gente, raza) y de “lore” (saber, ciencia, acervo) y se designa con ella el “saber popular”, o “saber del pueblo”. Así, se define como folklore a la expresión de la cultura de un pueblo: cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social. También recibe este nombre el estudio de estas materias.

William John Thoms deseaba crear una palabra para denominar lo que entonces se llamaba “antigüedades populares”. La definición más ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad es “la comunicación artística en grupos pequeños”, que propuso Dan Ben-Amos, investigador de la Universidad de Pensilvania. El concepto folklore fue utilizado por primera vez en la revista *Athenaeum*, cuando Thoms tomó conocimiento de los cuentos populares que recogieron y compararon los hermanos Grimm. Significativamente, la fecha coincide en Argentina con el nacimiento de Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917), reconocido como el padre de la ciencia folklórica.

Según Thoms, el folklore debe estudiar “los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etcétera, de los tiempos antiguos”. En el siglo XIX, dado que el romanticismo buscaba reaccionar contra el intelectualismo de épocas anteriores, promovió el estudio sistemático y metódico de las manifestaciones culturales del pueblo: el folklore. Los científicos que fundarían en Londres la *Folklore Society* vieron en el folklore a un objeto de estudio científico y elaboraron su programa respectivo, en 1878. Hacia 1887, el inglés Houme, uno de los fundadores de la *Folklore Society*, definió al folklore como “ciencia que se ocupa de la supervivencia de las creencias y de las costumbres arcaicas en los tiempos modernos”. La primera revista científica dedicada al folklore fue *Folklore Record*, publicada entre 1878 y 1882 por la *Folklore Society*.

---

<sup>15</sup> Washington Uranga, “Maestría PLANGESCO, una propuesta con la mirada en las prácticas sociales”, En: “Documentos de lineamientos pedagógicos de la maestría PLANGESCO”, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), Centro comunicación educativa La Crujía, La Plata, 1997.

En Argentina, el Primer Congreso Internacional de Folklore se realizó en la Ciudad de Buenos Aires en 1960. A dicho evento, presidido por el argentino Augusto Raúl Cortazar, asistieron representantes de 30 países, que instauraron el 22 de agosto como Día del Folklore. El emblema que representa a los folkloristas argentinos, elegido por el Primer Congreso Nacional del Folklore en 1948, es el árbol, ya que el folklore también hunde sus raíces en la tradición; sus ramas representan el pensamiento, el sentido, la imaginación, y además la obra manual: la creatividad artesanal. Las escasas hojas representan la juventud primaveral de la ciencia. Las palomas, la unión de lo material con lo espiritual en la amplitud del folklore. El tronco y ramas están envueltas con una banda que dice: Qué y cómo el pueblo piensa, siente, imagina y obra. Este emblema fue ideado por Rafael Jijena Sánchez<sup>16</sup>.

### **Qué dice la Real Academia Española (RAE)**

En el Diccionario Panhispánico de Dudas de la Real Academia Española se define folklore como: “Adaptación gráfica de la voz inglesa *folklore*, ‘conjunto de costumbres, tradiciones y manifestaciones artísticas de un pueblo’: «La música de Pablo Guerrero [...] está enraizada en el folclore extremeño» (Vanguardia [Esp.] 16.6.95). Existe también la variante *folclor*, más usada en América que en España: «Es [...] un experto en folclor antioqueño» (Semana [Col.] 15-22.10.96). Esta voz ha dado derivados como folclórico y folclorista. Son también válidas las formas que conservan la -k- etimológica: folklor (e), folklórico y folklorista”<sup>17</sup>.

Existen distintas manifestaciones folklóricas de acuerdo a las regiones culturales y sonoras del país: existe un folklore cuyano que se cultiva en San Juan, Mendoza, San Luis y parte de La Rioja; el folklore pampeano se despliega en Buenos Aires, La Pampa y sur de Córdoba y Santa Fe; el folklore norteco agrupa cantos y danzas originarios de Santiago del Estero, norte de Córdoba y Santa Fe y parte de Tucumán; el folklore andino o salteño involucra a Salta, Jujuy, La Rioja, norte de Tucumán y Catamarca -donde también existe el llamado folklore calchaquí- y el folklore correntino o guaraní es propio de Corrientes, norte de Entre Ríos, litoral del Chaco, Formosa y Misiones. Ciertamente, este es apenas un punto de partida para visibilizar la diversidad de ritmos y manifestaciones culturales en un país tan vasto como la Argentina.

### **Proyección folklórica**

Según la mirada canónica, los hechos o fenómenos folklóricos, para ser considerados como tales, “deben reunir una serie de condiciones: anonimato, tradicionalidad, haberse transmitido en forma oral, funcionalidad, vigencia colectiva en la comunidad folklórica, etc. Por lo tanto, no serían folklóricas ciertas manifestaciones culturales, literarias, coreográficas, musicales, poéticas, pictóricas y otras que frecuentemente son confundidas con aquéllos”<sup>18</sup>. Pero “se apoyan y nutren de los fenómenos que sí lo son, recreándolos. Es decir, se trata de hechos culturales basados en la modificación del fenómeno folklórico, a los que se les da el

---

<sup>16</sup> El Folclore en la Educación, de Rosita Barrera. Edic. Colihue, Bs. As., 1988.

<sup>17</sup> <<http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=folclore>>

<sup>18</sup> Proyección folklórica, En: El folklore argentino <<http://www.elfolkloreargentino.com/ciencia/proyecc.htm>>

nombre de ‘proyecciones folklóricas’, las cuales surgen como consecuencia de la evolución de los pueblos y se registran con más frecuencia en las grandes ciudades”<sup>19</sup>.

Tanto los hechos folklóricos como las proyecciones folklóricas no establecen un orden de jerarquía en cuanto a su importancia, pues son “dos fenómenos claramente diferenciados, no comparables. Pero sí puede afirmarse que la proyección folklórica es tanto más trascendente cuanto más se afirme en el hecho folklórico, respetando su plataforma de sustentación, pues, tratándose de una recreación, compromete al artista, al coreógrafo, al músico, al poeta, a no deformar inescrupulosamente el hecho que toma”<sup>20</sup>.

De acuerdo a ello, la proyección folklórica es definida como “la expresión de fenómenos folklóricos producida fuera de su ambiente natural y cultural por obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, tipos o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras, destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios técnicos, mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización en vigencia, manifestándose ya en el plano de la creación artística (literatura, música, danza, artes plásticas, teatro, cine, televisión, etc.) ya en el campo de la industria (tejeduría, cestería, platería, etc.) ya de la moda, la enseñanza, etc.”<sup>21</sup>

### **El campo del folklore**

Para poder establecer las relaciones, conceptos y rasgos que definen al nuevo panorama de la música de raíz folklórica de esta generación, hubo que trazar (e ir en busca de) una definición -en proceso- de la categoría de folklore a la luz de las nuevas manifestaciones artísticas y de la proyección folklórica -y su relación con la época actual-; de la cultura y las relaciones sociales que se trasladan, de la acción y la práctica, al campo discursivo: las relaciones, negociaciones y luchas simbólicas que se despliegan dentro de él.

En este sentido, para problematizar un fenómeno artístico, comunicacional y social como la música de raíz folklórica, un concepto clave será el de campo de poder, de Pierre Bourdieu. “En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) -cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera)”<sup>22</sup>.

Según esta noción, lo que determina la especificidad del campo es el tipo de recursos o capitales -o poderes- en juego dentro de él. La posición de un agente se define en relación con la de otros y, todos ellos, con su ubicación respectiva al interior del campo. Es una disputa permanente por el sentido: esas relaciones entre los agentes dentro del campo son relaciones en conflicto, en lucha: “El campo es igualmente campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de dichas fuerzas. (...) Las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, es decir, de la distribución del capital específico, así

---

<sup>19</sup> Proyección folklórica, Op. Cit.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, en: Claudio Díaz, Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2009. p. 23-24.

como de la percepción que tienen del campo, esto es, de su punto de vista sobre el campo como vista tomada a partir de un punto dentro del campo”<sup>23</sup>.

Dentro del campo de poder -en tanto sistema de relaciones sociales en disputa-, los agentes sociales actúan condicionados por la posición que ocupan en él. Eso es aplicable al folklore, considerado aquí como campo: en él intervienen y se reproducen distintas disputas por el sentido desde las producciones discursivas y artísticas de sus actores. Se propone verlo como campo ya que en él los artistas buscan asentar su visión y sus prácticas contemporáneas a la vez que legitimarse, conscientemente o no, en el gran relato convenido como “tradición” del folklore.

En otros casos, discutir esa idea de tradición es ampliar lo asumido como canónico y redefinir y problematizar la idea misma de folklore como categoría histórica, cultural y musical. En este contexto, las prácticas discursivas son, desde ya, las creaciones artísticas, pero también las declaraciones, las visiones de los artistas sobre el lugar que ocupan dentro del campo, con los otros en él, en relación con el pasado y la tradición (un término central para comprender las disputas y luchas simbólicas al seno del campo), como con el presente del género: su proyección, sus límites y su relación con otros géneros.

Como bien reconoce el investigador Claudio Díaz, el estudio del folklore como campo discursivo no se refiere a los fenómenos de la folklorología en tanto disciplina científica, cuyos rasgos son las manifestaciones tradicionales (rituales, vestimentas, relatos, prácticas medicinales, música, danzas, etc.), su relación con comunidades específicas, su carácter grupal y anónimo, etc. Retomando la definición de folklore consignada arriba, decimos con Díaz que en relación con dichos rasgos “durante mucho tiempo se ha identificado lo folklórico con ‘lo primitivo’, ‘lo arcaico’, ‘lo subalterno’, y más en general con ‘supervivencias’ del pasado. Ahora bien, tal como ha observado García Canclini, “la modernización, principalmente la irrupción de los medios electrónicos de comunicación, replantea toda la conceptualización sobre lo popular y lo folklórico”<sup>24</sup>.

Es al contacto con la cultura de masas (o la Industria Cultural, siguiendo a Adorno y Horkheimer y su *Dialéctica del Iluminismo*) donde se producen “diversos fenómenos de hibridación, de manera tal que fragmentos de las culturas tradicionales, como las canciones y las artesanías, llegan a expandirse mucho más allá de sus contextos sociales originales, dando lugar a fenómenos nuevos”<sup>25</sup>. A partir de los años 30, debido a la industrialización creciente y a las migraciones internas hacia las ciudades, desde las provincias llegaron a Buenos Aires y se conocieron distintos géneros musicales, y se difundieron a través de los medios masivos y la industria discográfica: así se desarrolló el folklore como actividad musical y artística. Citando a Claudio Díaz: “La incorporación a los modos de producción, circulación y consumo propios de la cultura de masas produjo una ampliación de los mercados, y, finalmente, creó las condiciones para la emergencia de un campo de producción específico, que se construyó por diferenciación con otros campos relacionados con la industria cultural, como el tango, y que adoptó para sí el nombre de ‘folklore’”<sup>26</sup>.

### **La invención de la tradición y el folklore:**

---

<sup>23</sup> Pierre Bourdieu, Op. Cit., p. 23-24.

<sup>24</sup> Ibid., p. 40.

<sup>25</sup> Id.

<sup>26</sup> Op. Cit., p. 41.



En el Capítulo 6, Liliana Herrero conceptualizará una idea en disputa acerca del campo del folklore: la música de raíz asumida como marca de identidad y como tradición a la cual hay que adscribirse para seguir siendo visto como un “folklorista”. Un disparador para pensar y asumir que folklore no tiene que ser sólo algo identificable con el pasado, lo arcaico, lo subalterno, y que el relato sobre el folklore es una operación tan moderna, en el sentido de un proceso emergido del propio seno de la Modernidad, como las posteriores indagaciones en torno a la proyección folklórica: ¿Existen verdaderos detentadores del folklore, con espesor de argentinidad y de identidad nacional, en oposición a otros menos folkloristas que aquellos? ¿Qué es lo que decide quién es folklorista y quién no? Finalmente, ¿puede algunos arrogarse para sí el ser considerados parte del folklore, el auténtico, cuando toda actividad artística dentro de la música popular argentina, proveniente de las raíces provincianas, es una reelaboración fuera de aquel contexto natural en que surgen aquellas prácticas, usos, saberes y costumbres de las que hablaba William John Thoms?

Dice Liliana Herrero, en relación con “el folklore”: “Yo no quiero ceder esa palabra, tampoco. Yo soy una folklorista en el sentido de que la tradición en la que me inscribo es la del folklore. Es un género que conozco bien, pero como yo creo que los géneros no son nada si no dialogan entre sí y con las músicas universales y latinoamericanas, no me molesta para nada. ¿Por qué voy a ceder yo la palabra folklore? ¿Por qué se la voy a ceder al Chaqueño Palavecino? Para mí el folklore es la apertura: la extraordinaria capacidad de sensibilidad de sus melodías, sus textos y de sus ritmos. Y a partir de ahí es un disparador fundamental para la belleza. Pero la belleza no tiene límites. No me hace volver necesariamente a aquello de lo cual parto, y tampoco me hace pensar que lo que yo genero sea mejor que lo original. Es otra mirada. Nada más”.

Esta mirada tiene relación con un concepto que estudió y presentó el historiador Eric Hobsbawm, como compilador del libro *La invención de la tradición*<sup>27</sup>, en cuya Introducción sostiene: “Las ‘tradiciones’ que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas”<sup>28</sup>. El libro estudia, justamente, el carácter de invención de supuestas tradiciones históricas, culturales y rituales en Europa, y su relación con la hegemonía del Imperio Británico en las colonias en el Siglo XIX, temas a cargo del propio Hobsbawm y de otros historiadores. Pero el término “tradición inventada”, analizado en profundidad en la Introducción que hace el autor, es extrapolable y aplicable para entender y problematizar el devenir y asentamiento de la noción de tradición en el relato sobre el folklore argentino desde sus orígenes como ciencia, y luego como actividad artística, y complementa y dialoga con las ideas de Claudio Díaz y de Néstor García Canclini: el folklore es en sí mismo un producto de la modernidad, indisociable del peso ejercido por los medios de comunicación, y lo popular y las ideas sobre el carácter identitario, o no, de las músicas populares desde entonces en la Argentina, tienen relación con el origen cultural e histórico de dicha noción de tradición.

Y además señala Hobsbawm: “La ‘tradición inventada’ implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds.), *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1983.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 9.

Establecido esto, la pregunta central, aquí, no será ya a dónde ir a buscar las tradiciones del folklore argentino, sino, proyectándolas al presente, determinado siempre por un pasado tangible, pero no inamovible (en permanente disputa simbólica): ¿En qué medida no son también un diálogo con la tradición las exploraciones sonoras contemporáneas que realizan, sin apearse estrictamente al relato sobre lo tradicional, los músicos de hoy? O más simplemente: ¿Hace falta evocar constantemente al pago perdido, a los tópicos y símbolos gauchescos y al sentir patrio, para estar dialogando con la tradición, y hacer -y detentar- folklore?

La categoría que propone Hobsbawm ofrece respuestas adicionales. Él sostiene, metodológicamente, y de ahí la posibilidad de su aplicación aquí: “El término ‘tradición inventada’ se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez”<sup>30</sup>. Así sucedió con el folklore a partir de la reproducción y consolidación del “boom folklórico” de los años 50 y 60: la música argentina con visos de autenticidad fue llamada “folklore”, en su lazo con esa apelación recurrente a las tradiciones patrias.

Esa “invención” se reconfigura a la luz de los tiempos actuales, “cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las ‘viejas’ tradiciones, produciendo otros nuevos en los que esas tradiciones no puedan aplicarse, o cuando esas viejas tradiciones y sus portadores y promulgadores institucionales se convierten en insuficientemente adaptables y flexibles, o son de algún modo eliminados: en resumen, cuando se producen cambios lo bastante amplios y rápidos en la oferta y en la demanda”<sup>31</sup>.

Por lo expuesto, y habrá de comprobarse en el desarrollo de esta Tesis, el propio término folklore puede ser visto de una manera menos inmanente para contemplar la complejidad y diversidad de influencias y factores que definen al campo, a la misma práctica artística, y por lo tanto a un género que involucra a gran parte de la música popular argentina. Señala Claudio Díaz: “En rigor, sólo se puede considerar constituido un campo del ‘folklore’, como fenómeno de la música popular, en la medida en que géneros musicales provenientes de diferentes regiones entraron en relación entre sí formando un sistema, y se desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo ‘nacional’, generando así un principio de diferenciación”<sup>32</sup>.

No casualmente, la categoría de *música popular argentina* no existe como tal en las bateas discográficas argentinas. En el contexto de hibridación genérica y estilística que se ve claramente en los últimos 15 años, la denominación “folklore” -para el caso argentino- engloba o reúne distintas manifestaciones dentro del mismo relato del folklore pero que a la vez entra en relación con otros géneros e influencias, como el jazz, el rock, la música latinoamericana, la música electrónica y hasta experimental, etc. Como el folklore, en estos tiempos, incorpora distintas líneas y cruces estilísticos, podría pensarse que la denominación *música popular argentina*, o música popular de transición, es más abarcadora y exacta para comprender este entramado de sonidos y voces.

---

<sup>30</sup> Hobsbawm, Op.Cit., p. 7.

<sup>31</sup> Ibid. p. 11.

<sup>32</sup> Claudio Díaz, Op. Cit., p. 41.

La propia configuración del campo folklórico en tanto fenómeno artístico y cultural se reactualiza en los últimos años, tanto por las variaciones en el consumo del folklore por parte de cierta porción de la sociedad, como por su acotación a un folklore primero asociado con “lo joven”, en los años 90, como su derivación a una música, también de proyección, en años posteriores al ciclo neoliberal. El fin de esta Tesis de Producción, al mismo tiempo que reconstruir momentos de la historia de esta música en el presente, es identificar y estudiar los rasgos, sentidos y prácticas que la diferencian del folklore canónico y el -aún- consagrado como “tradicional”.

## **Marco metodológico**

### **El método cualitativo**

En esta Tesis se historiza y analiza el folklore argentino de los últimos años a través de las voces de varios de sus actores protagónicos. Por eso fue primordial establecer una metodología y un marco teórico con los que esta producción periodística dialogara e interactuara. En su libro *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Taylor y Bogdan exponen: “El término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología”<sup>33</sup>.

Por su propia definición y objetivo, estudiar la música de raíz folklórica argentina en la actual generación implica concebirla como una manifestación estética a la vez que cultural e histórica, inserta en un entramado social. Justamente, el método cualitativo toma en cuenta ese espacio de interacción social en el que los actores producen discursos y prácticas con sentidos múltiples dentro de un campo determinado. Identificarlos, reconstruirlos y ponerlos en cruce para el estudio histórico y comunicacional permite recobrar no sólo opiniones individuales sobre un fenómeno social sino la red de ideas, concepciones, valoraciones y acciones que estructuran, modifican y reaseguran esa misma práctica dentro del campo, expresando un imaginario social. A través de los discursos se reconstruye la red social en la que cada voz particular se inscribe -dentro del campo-, y su relación con él: las creencias, pensamientos e ideas adquieren significación e importancia en lo colectivo.

### **La entrevista. Voces, sonido y testimonio:**

Esta Tesis de Producción trabaja a partir de una de las herramientas fundamentales del método cualitativo: la entrevista en profundidad. Y a la vez, uno de los principales instrumentos tanto para la historia oral y como para la práctica periodística. Sostiene el periodista Jorge Halperín: “la entrevista es la más pública de las conversaciones privadas. Funciona con las reglas del diálogo privado, pero está construida para el ámbito de lo público”<sup>34</sup>. Dentro del periodismo, la entrevista es una de las técnicas clave a la hora de recoger datos o de realizar una producción de citas textuales: posee un objeto, la información, a la cual se accede a través de una relación e interacción entre entrevistador y entrevistado.

---

<sup>33</sup> S.J., Taylor, y R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Reimpresión 1990.

<sup>34</sup> Jorge Halperín, *La Entrevista Periodística*, Paidós, Buenos Aires, 1995.

Según Juan Cantavella, la entrevista “es el resultado de una relación dialéctica entre entrevistador y entrevistado, que genera nuevas respuestas interrogantes a propósito de algo, es decir, que genera conocimiento”<sup>35</sup>.

Por medio de las entrevistas se establecerán las ideas, conceptos y tópicos que definen este proceso artístico y cultural: el campo del folklore de los últimos 15 años, con un pie central luego de 2001. De las entrevistas con artistas y demás referentes y protagonistas de la música de raíz folklórica se extraerán y relacionarán miradas y representaciones comunes o enfrentadas, pero siempre subjetivas, acerca de este fenómeno cultural, artístico y social: como se indicó, esas visiones y concepciones dan cuenta del imaginario social en el que se inserta cada uno de los actores y exponen la disputa por el sentido dentro de ese espacio o campo simbólico. Aquí, las entrevistas en profundidad serán las que permitan una interacción exhaustiva con los actores del campo y un acceso profundo a sus opiniones, actitudes y miradas acerca del fenómeno estudiado.

### **La historia oral y la música folklórica**

Esta Tesis emplea como recurso metodológico las técnicas de la historia oral. De acuerdo a su mirada disciplinar, la historia oral toma en cuenta a las voces directas y la experiencia de distintos protagonistas de un proceso social y cultural: un entramado colectivo sujeto a múltiples visiones acerca de las prácticas, también sociales, insertas en dicho contexto espacial y temporal. Aparecido en relación con la historia social contemporánea, el concepto de historia oral remite a la producción y uso de fuentes no documentales -principalmente orales y gráficas- para la reconstrucción histórica, cultural y social.

De este modo, ya no hay una supremacía absoluta del documento escrito y se logra dar voz a sectores y grupos sociales muchas veces no tenidos en cuenta por el enfoque tradicional de la historia. Según Víctor Hugo Acuña Ortega, en su libro *Historia oral e historia de vida*, los historiadores contemporáneos “han redescubierto la fuente oral como un medio que les permite rescatar recuerdos y testimonios de actores conspicuos, de aspectos invisibles de los procesos sociales y de las relaciones institucionales y que posibilitan dar palabra a gente común o descorrer el velo del mundo material y metal de las clases subalternas”<sup>36</sup>.

En el caso de los artistas entrevistados esto es clave. Al poner en cruce sus vivencias y testimonios no sólo personales sino sobre un fenómeno estético colectivo, se da pie al análisis de la música folklórica dentro un entramado social y cultural: un campo de poder en permanente disputa y redefinición, como consigna Pierre Bourdieu. Se trata de revisar el pasado reciente a la luz de la mirada subjetiva pero también colectiva -y epocal- de cada sujeto acerca de su propio rol y su ubicación al interior de este campo artístico y cultural, y de las relaciones y visiones en disputa dentro de él. No sólo los recuerdos, opiniones y experiencias de cada artista sino su mirada histórica, analítica y crítica acerca de su ubicación dentro del campo y de otros actores en él.

El disparador, se dijo, es una serie de entrevistas a artistas (compositores, autores, intérpretes) dentro de la música popular de raíz folklórica de los últimos 15 años. Especialmente, aquellos artistas que, con conocimiento de los sonidos del pasado -

---

<sup>35</sup> <http://www.freelibros.com/2010/06/manual-de-la-entrevista-periodistica-juan-cantavella.html>

<sup>36</sup> Víctor Hugo Acuña Ortega, *Historia oral e historia de vida*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Buenos Aires, 1988.

identificados, por convención, como tradicionales- y de los nuevos aires y búsquedas, desarrollan sus propuestas, canciones y discos, y buscan dejar su huella en el mapa musical del país. Un panorama de artistas que hacen confluir raíz y vanguardia sin ejercer una defensa unilateral o tradicionalista del folklore e incluso de la identidad argentina.

Es importante especificar el espectro de artistas que se tomará en cuenta dentro del amplio arco de la música popular y de raíz folklórica contemporáneas. Al hablar de generación no sólo se piensa en músicos jóvenes o con edades similares, sino en todos aquellos que, por su actividad en vivo, su producción compositiva, interpretativa y/o discográfica, protagonizan este presente de la música popular; se reconocen a sí mismos y frente a otros colegas como parte de una misma época pero también de un proceso afín de búsqueda artística, cultural e identitaria. No reniegan de la tradición, pero la observan desde este tiempo y con las herramientas e influencias actuales en busca del folklore contemporáneo y venidero.

Aquí es de nuevo útil la historia oral. Esta disciplina recupera los testimonios de testigos presenciales y, en este caso, de los protagonistas de un tiempo y un espacio geográficos dentro de un género: el folklore argentino de los últimos años, un campo simbólico en disputa y permanente redefinición, confirmación y desarrollo. La historia oral, al considerar las formas de vida y las experiencias -individuales y grupales- no registradas por las fuentes tradicionales, permite que lo subjetivo se transforme en un puente testimonial a la sociedad y a lo colectivo, allí donde se inserta la práctica artística de acuerdo al lugar que ocupa en el campo -cultural y social-.

En su texto *La Historia Oral como historia desde abajo*, Ronald Fraser sostiene que aquélla, a través de la entrevista, permite “generar nuevos saberes gracias a la creación de nuevas fuentes históricas. (...) creadas entre grupos sociales que han sido privados -o que no han tenido acceso a la posibilidad- de crear sus propias fuentes: en general las clases o grupos no-hegemónicos. Ahora bien, estas nuevas fuentes se diferencian de las fuentes tradicionales que los historiadores se han acostumbrado a utilizar en tres aspectos fundamentales. Por una parte, son la creación conjunta del testigo y del historiador. Por otra, están basadas en los recuerdos de aquél en forma de narración, y finalmente tratan de la vivencia de una persona singular”<sup>37</sup>. Pero en esto último Fraser hace una salvedad: siguiendo a Ron Grele, Director de Investigaciones de Historia Oral en la Universidad de Columbia, sostiene que “la finalidad consiste en hacer que ‘la problemática ideológica del entrevistado se articule de forma consciente y así revele su contexto cultural para transformar una historia particular en una *narración cultural*’”<sup>38</sup>.

Lo importante, entonces, es recuperar hechos, vivencias y experiencias en función de su relevancia simbólica y cultural, y para ello es clave la interpretación de los testimonios y las voces: ponerlas en diálogo, entrecruzarlas, extraer regularidades, ideas comunes, acuerdos y distancias entre una narración cultural y otra, acerca de los rasgos y problemáticas de la música de raíz folklórica de los últimos años. Todas las voces se integran al contexto cultural, a lo colectivo, porque aluden no sólo a su experiencia profesional como músicos e intérpretes, sino a la valoración de un campo en permanente consolidación, proyección y disputa. A una práctica cultural y estética inherente a un momento histórico: a una memoria común.

---

<sup>37</sup> Ronald Fraser, *La Historia Oral como historia desde abajo*

<[http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer12\\_05.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer12_05.pdf)>

<sup>38</sup> Ibid.

## **Temas y tópicos de análisis**

Para el estudio del período seleccionado a través de la historia oral, junto a la lectura y el análisis de las entrevistas mencionadas, en esta Tesis se rastrean y se trazan, para su puesta en relación, distintos tópicos e ideas comunes en los testimonios seleccionados. Estos tópicos responden tanto a temas y problemáticas constitutivas de los relatos acerca del campo folklórico argentino como a la actividad artística y creativa, a las miradas subjetivas sobre esta época, y a la relación de las canciones y del propio campo con el pasado, el presente y el devenir de la cultura argentina. Una de las preguntas motrices, en ello, será: ¿qué razones históricas, políticas, culturales y sociales influyeron para que la nueva música popular argentina se desarrollara?

Para el estudio de la música popular y de raíz folklórica del presente, los ejes y tópicos iniciales que se tomaron en cuenta fueron:

- relación con la tradición.
- relación con el origen de crianza.
- desafíos de la actual generación.
- la búsqueda de un sonido argentino.
- vínculos entre los artistas y las generaciones anteriores.
- la relación con el público.
- el peso de la formación académica.
- la autogestión y la independencia: nuevo marco de condiciones de producción.
- el paradigma de la voz femenina y el rol de las mujeres dentro del folklore.
- el rock y su relación con el folklore.
- la voz occidental y el canto originario.

## **Entrevistas:**

Los artistas, compositores y actores relacionados con la música de raíz folklórica entrevistados en esta Tesis son:

Carlos Aguirre (pianista, compositor y cantante entrerriano)  
Cristian Aldana (cantante, guitarrista y compositor. Líder de la banda El Otro Yo y presidente de la Unión de Músicos Independientes -UMI-)  
Isaías Algañaraz (manager y productor bonaerense)  
Gustavo Ameri (productor y gestor cultural; organizador de La Peña Eléctrica)  
Belén Aragón (organizadora de la peña Los Cardones, de Buenos Aires)  
Arbolito (banda de Buenos Aires)  
Bruno Arias (cantautor jujeño)  
Lorena Astudillo (cantante porteña)  
Aymama (trío: Mora Martínez, cantante y percussionista; Florencia Giammarche, cantante y guitarrista; Paula Suárez, cantante y pianista)  
Horacio Banegas (cantante, guitarrista y compositor santiagueño)  
Mariana Baraj (cantante y multiinstrumentista porteña)  
Raly Barrionuevo (cantante, guitarrista y compositor santiagueño)  
Mario Bofill (cantante, narrador, guitarrista y compositor correntino)

Franco Bongioanni (Dúo Barro, de Santa Fe)  
Diego Boris (cantante, guitarrista y presidente de la Federación Argentina de Músicos Independientes -FA-MI-)  
Peteco Carabajal (cantante, multiinstrumentista y compositor santiagueño)  
Edgardo Cardozo (cantante, guitarrista y compositor porteño)  
Raúl Carnota (cantante, guitarrista y compositor porteño)  
Verónica Condomí (cantante porteña)  
Mariana Carrizo (cantante salteña)  
Raúl Collado (organizador de la peña La de San Telmo)  
Mavi Díaz y las Folkies (Mavi Díaz, cantante porteña; Silvana Albano, cantante y pianista porteña; Pampí Torre, guitarrista y cantante pampeana; Martina Ulrich, percusionista y cantante nacida en Santiago del Estero)  
Dúo Orozco-Barrientos (Fernando Barrientos, cantautor mendocino; Raúl “Tilín” Orozco, guitarrista, compositor y arreglador mendocino)  
Jorge Fandermole (cantautor santafesino)  
Miriam García (cantante e investigadora bonaerense)  
Santiago Giordano (periodista, escritor y musicólogo cordobés)  
Juan Falú (guitarrista, compositor, arreglador, docente y gestor cultural tucumano)  
Chango Farías Gómez (compositor, cantante, multiinstrumentista y arreglador de Buenos Aires)  
Silvia Gómez (cantante platense)  
Willy González (bajista y compositor porteño)  
Jorge Gordillo (violinista y organizador de la peña El rincón de los amigos, de Parque Patricios, Buenos Aires)  
Víctor Heredia (cantante, guitarrista, compositor y escritor bonaerense)  
Liliana Herrero (cantante y arregladora entrerriana)  
Seba Ibarra (cantautor chaqueño)  
Juan Iñaki (cantante cordobés)  
Silvia Iriondo (cantante y compositora porteña)  
Alejandra Lamberti (organizadora de peñas folklóricas)  
María de los Ángeles Ledesma (grupo María y Cosecha)  
Lidia Llorca (miembro de la peña La Baguala, de San Telmo)  
Franco Luciani (armoniquista y arreglador rosarino)  
Ana Lusniak (organizadora de la peña La Bandiada)  
Blas Martínez Riera (guitarrista y compositor bonaerense)  
Damián Martínez (organizador de peñas folklóricas)  
Teresita Mirarchi (organizadora de peñas folklóricas)  
Marcelo Mitre (cantante y compositor santiagueño)  
Soema Montenegro (cantautora bonaerense)  
Luna Monti (cantante bonaerense)  
Marily Morales Segovia (poeta y compositora correntina)  
Gastón Nakazato (cantautor misionero)  
Los Núñez y Chacho Ruiz Guiñazú (grupo: Marcos y Juan Núñez, guitarrista y bandoneonista misioneros; Chacho Ruiz Guiñazú, percusionista mendocino)  
Coqui Ortiz (cantautor chaqueño)  
Bárbara Palacios (cantautora porteña)  
Teresa Parodi (cantautora correntina)

Paula Paz (cantante porteña)  
Laura Peralta (cantante y docente porteña)  
Melania Pérez (cantante salteña)  
Juan Quintero (cantante, compositor, guitarrista y arreglador tucumano)  
Marcos Ramírez (grupo Nde Ramírez, Formosa)  
Gabriel Redín (bandoneonista, organizador de las peñas La Resentida y de La Ribera)  
Laura Ros (cantante, compositora y guitarrista de Buenos Aires)  
Lilián Saba (pianista y arregladora bonaerense)  
Chango Spasiuk (acordeonista y arreglador misionero)  
Daniel Spinelli (organizador de peñas folklóricas y gestor cultural)  
Chany Suárez (cantante porteña)  
Octavio Taján (cantante, guitarrista y compositor rionegrino)  
Tonolec (Charo Bogarín, cantante e instrumentista formoseña; Diego Pérez, multiinstrumentista y compositor chaqueño)  
Sofía Viola (cantautora bonaerense)  
Vilma Wagner (cantante y pianista azuleña)

#### **Antecedentes de referencia en la FPyCS - UNLP:**

Para esta Tesis de Producción se tomarán una serie de antecedentes y tesis previas realizadas en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP que dialogan y tienen relación con la música popular de raíz folklórica por el tema, el género, y por el objetivo planteado: reconstruir y exponer distintos aspectos, en este caso, de la música de raíz folklórica del siglo XXI.

**1. María Cuesta. Tesis de grado: *El resurgimiento mediático del folklore nacional argentino en los 90. Caso Soledad Pastorutti. Transformaciones, representaciones, construcción e imaginario de un fenómeno ¿Masivo, Folklórico o Popular?* Director: Lic. Luis Barreras. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, Octubre 2005.**

La tesista María Cuesta conoció el fenómeno Soledad desde adentro: a mediados de los años 90, en que Soledad Pastorutti surgiera revoleando el poncho y generando un nuevo furor por el folklore (o por una forma de identificación con él) entre miles de jóvenes y adolescentes, ella devino presidenta del Primer Fans Club Oficial “Poncho al viento”, fundado el 13 de octubre de 1996, el mismo día de la primera actuación de Soledad en Carlos Casares, del que es oriunda la tesista. Esta tesis es un pormenorizado estudio y análisis acerca de los parámetros y razones que explican el reverdecimiento del folklore durante los años del menemismo, y específicamente de lo que sucedió en torno a Soledad. Dada su cercanía con la artista como fanática, como presidenta de uno de los principales clubes de fans de la época, y por su formación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, Cuesta abarca distintas temáticas y conceptos relacionados con el tema y los pone en el foco de aquellos años: la compleja relación entre el folklore y lo popular, lo masivo, la repercusión de Soledad y de otros artistas dentro de la corriente hoy identificada como “folklore joven”, e indisoluble del trabajo de marketing de las discográficas.



Con una concepción acerca del folklore más afín con la definición clásica (canónica) del concepto, María Cuesta ve en Soledad la reafirmación de la idea de lo popular, en este caso cercana y acompañada a la de tradición, y, si bien reconoce el rol comercial jugado por las empresas que promocionaron a los artistas del “folklore joven” en los años del neoliberalismo, no establece un análisis crítico acerca del trasfondo ideológico que exponen el discurso, las prácticas, la estética y la relación con la tradición, aggiornada sin mirada crítica, que pueden haber encarnado, en sintonía con el discurso oficial y empresarial de los años 90, los artistas expuestos. Tampoco estudia la relación -indisociable- entre lo popular y la idea de cultura argentina, ni el rol jugado por la hegemonía neoliberal, junto con el relato mediático de entonces, para que se impusieran como exponentes de “lo nuevo”, dentro del folklore, determinados artistas, con claras miradas acerca de lo popular en un sentido de masividad y de explosión de ventas, y no otros, que hacía años trabajaban y desarrollaban su arte con miradas muy distintas acerca de lo que representan la identidad argentina, el rol del artista, la búsqueda creativa, el público posible, el lugar del folklore dentro de la cultura argentina, el contenido letrístico, etc.

De todas maneras, la exhaustividad teórica del trabajo de Cuesta, y la unidad que logra en el análisis (con distintas fuentes) del “folklore joven”, mirado desde adentro y exponiendo su lógica interna, permite entender diversas variables sobre el folklore de los años 90 y sobre sus diferencias frente a la primera generación de la música de raíz folklórica del siglo XXI, estudiada en esta Tesis de Producción, *El folklore por delante*.

**2. Cecilia Guerrero Dewey. Tesis de Grado. *Que lo recuerden brillando. Producción gráfica sobre Jacinto Piedra*. Director: Profesor Sergio Pujol. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, Noviembre 2011.**

Concedora de los ambientes folklóricos de Salta, de Santiago del Estero y de La Plata, la tesista Cecilia Guerrero Dewey decidió encarar en su Tesis de Grado titulada *Que lo recuerden brillando* una biografía narrada, o mejor dicho a modo de crónica, acerca de la vida, el mito, el desarrollo artístico y la repercusión en sus pares de la figura de Ricardo Gómez Oroná, músico y cantante santiagueño más conocido como Jacinto Piedra. El artista, quien forjara desde su infancia una intensa amistad con Peteco Carabajal, y quien luego, en las décadas del 80 y del 90, integró formaciones clave para el desarrollo y ampliación del folklore como Músicos Populares Argentinos (MPA) y Santiagueños, se destacó sobre todo por una voz inigualable, en la línea de cantores santiagueños tradicionales, como Agustín Carabajal, pero llevada a un grado de potencia, expresividad y brillo (de ahí, quizá, el juego de palabras en el título de la Tesis) fuera de lo común.

Lo que relata la Tesis de Guerrero Dewey es la construcción del mito de Jacinto Piedra pero no por el mito mismo (la entronización a ídolo popular de un artista tras una muerte trágica), sino cómo esa imagen, esa persona, ese artista, se encarnaron y se multiplicaron en muchos otros santiagueños que traían también su sensibilidad del monte, donde brotan leyendas, íconos, figuras paganas y sagradas a la par de las chacareras y los gatos, encendiendo las memorias de una provincia árida y bajo el régimen de Carlos Juárez durante más de 50 años. En La Banda, allí donde en pleno siglo XXI, y claramente por razones políticas a la vez que sociales y culturales, Jacinto Piedra es constantemente recordado y celebrado más como una misma porción de tierra devenida cantor popular que como un artista que alejándose de Santiago del Estero atesoró sus tradiciones, conoció otras, y volvió para

reencontrarse consigo mismo en su mapa sonoro personal, de la raíz andina a la sal de chacareras, escondidos, gatos y zambas que iluminó en su voz, hasta su destino fatal al volcar el auto en el cruce de un ferrocarril, luego de una noche de juerga y de una actuación para el cierre de campaña de un candidato de la UCR.

La Tesista no busca desmenuzar el mito o reconstruirlo desde un punto de vista científico-social, sino dar voz a quienes conocieron a Jacinto Piedra y pueden hablar de esa consciencia contrariada que fue él y de la personalidad que tuvo, qué hizo, qué no realmente, etc. El objetivo de este relato-biografía-crónica es devolverlo a su justa dimensión como mito, y proyectarlo desde allí al presente. Si bien la autora no se cuestiona totalmente muchas de esas retóricas en muchos aquellos que lo conocieron en vida y que cambiaron su discurso acerca de Jacinto Piedra luego de su muerte, el trabajo es ilustrativo de un estudio comunicacional, periodístico y con el uso de entrevistas y testimonios como fuente central, y de allí el diálogo que establece con esta Tesis de Producción, en la cual no casualmente uno de sus capítulos está dedicado al propio Jacinto Piedra, aunque bajo una mirada más en claroscuro, asentada también a partir de testimonios directos de quienes lo conocieron y vivenciaron las fluctuaciones de su creatividad y talento.

Así como no es ir en contra del mito poder cuestionarlo, o problematizarlo a la luz del trabajo periodístico y documental, tampoco es congelar ese mito indagar en su origen cultural, histórico y concreto, y en las razones de esa magia ya presentes en la propia biografía de un artista, para poder entenderlo. Tampoco es falsear la realidad, sino elegir un modo, y un tono desde los cuales mostrarla. Como no existen ni la objetividad y tampoco la mirada única acerca de un creador popular, dicha Tesis, cuyo logro adicional es su trabajo narrativo, sirve también como antecedente para *El folklore por delante*: ambas miradas sobre el folklore, y en este caso sobre Jacinto Piedra, dan cuenta de que la música popular argentina es un fenómeno que aún espera poder ser relatado y estudiado en profundidad bajo los parámetros de la comunicación social y el periodismo narrativo.

## **Memoria descriptiva**

### **Primera etapa:**

#### **Visibilización del tema, problemáticas, especificidades y voces protagónicas**

La posibilidad de identificar la temática de esta Tesis surgió hace casi nueve años, desde que comencé a desempeñarme en Buenos Aires -adonde me radiqué desde entonces-, como periodista y colaborador en diversos medios gráficos porteños y de La Plata. Anteriormente, en 2003, había presentado un Plan de Tesis bajo otra temática, pero que se descartó dado que en ese momento me abocaba ciento por ciento a escribir sobre la música popular argentina y el folklore en varias publicaciones, temas con los que el proyecto inicial no tenía relación alguna. Dado que una de las premisas para encarar la Tesis es la pertinencia de un proyecto, el conocimiento, la valoración e implicaciones del tesista con aquél, entendí que sería pertinente pensar la Tesis en relación con las temáticas y nociones de la música popular de raíz folklórica, sobre la cual estaba plenamente relacionado como periodista y entrevistador, y en torno a la cual comenzaba a acopiar, en aquel lejano año 2004, valiosa y copiosa información. El tiempo hizo que visibilizara que el tema pertinente debía tener relación con la música popular a través de un entrecruzamiento de nociones y conceptos sobre la

comunicación/cultura, la cultura popular, la identidad, las tensiones tradición-proyección folklórica, y el trabajo exhaustivo de entrevistas y valoración y selección de información de archivo.

Desde 2004, cuando comencé a escribir sobre esos temas, motivado en principio por identificar que algo estaba ocurriendo con un segmento de la música de raíz folklórica: primero por haber viajado al Noroeste argentino y conocer a distintos exponentes del folklore menos masivo que comenzaban a seguir incontables públicos jóvenes y no tan jóvenes; y luego por volver a Buenos Aires y comprobar que dicha emergencia de grupos y artistas tenía como uno de sus epicentros de resonancia y reproducción a la Capital argentina, empecé a entrevistar a artistas diversos (muchos de los arriba mencionados y destacados) para notas específicas. Ese proceso duró varios años, en los que, sin concebirlo conscientemente, al profundizar en las realidades artísticas, condiciones de producción, de reproducción, de llegada al público y de arribo a distintos espacios escénicos, pude notar que las preguntas que realizaba a distintos exponentes de la música de raíz folklórica emergente tenían cierta lógica común y regularidades conceptuales, culturales y estéticas: un nuevo campo de artistas exponía y demostraba su trabajo y sus estrategias musicales y discursivas por afirmarse y generar espacios de disputa simbólica dentro de aquél, y las preguntas y respuestas, en el proceso de entrevistas, iban conformando un recorrido común, una identidad creciente.

Entonces, del proceso primero impensado, derivado naturalmente de la práctica periodística, y siempre con la certeza de que ameritaba poder retomar y finalizar el proceso de Tesis de Grado y de que debía encontrar un tema acorde a mis intereses profesionales, personales, y a mis inquietudes comunicacionales, y que pudiera ser encuadrado y plasmado en un posible nuevo Plan de Tesis, divisé no un día determinado sino en este largo proceso que éste era el tema pertinente. Cuando acopí suficiente material derivado de las entrevistas realizadas para ser producidas y plasmadas en distintas notas periodísticas, vi que todo aquel corpus de entrevistas en profundidad ilustraba un camino común, una problemática comunicacional afin, y que sería un desafío volver a pensar la Tesis utilizando ese material de entrevistas en bruto, además de sumar nuevas entrevistas. Hacía falta un diseño comunicacional, un Plan, un objetivo, un desarrollo conceptual. El Plan de Tesis debía ser diseñado y afinado.

### **Segunda etapa:**

#### **Acotamiento del tema, definición metodológica y elaboración del Plan de Tesis**

En marzo de 2011, contacté al profesor Sergio Pujol para solicitarle que aceptara ser mi Director de Tesis en torno al tema ya elegido: un relato comunicacional y con herramientas de la historia oral sobre la música de raíz folklórica del siglo XXI, tomando como corte epocal la crisis neoliberal, el cambio de siglo, y el surgimiento de una nueva camada de artistas (y discos) en esos años que van desde 1999 en adelante. Como puede comprobarse en las entrevistas presentadas en los capítulos 4, 5 y 6, en esos mismo años se corroboraba incipientemente el traspaso generacional, el cambio de guardia y de escena: una nueva época se abría para la música de raíz folklórica luego de los años neoliberales del “folklore joven”, y un tácito movimiento de artistas (nunca declarado como tal, dicho movimiento, pero con afinidades estéticas e ideológicas que lo mostraban en perspectiva) estaba apareciendo en escena.

El profesor e historiador Sergio Pujol estuvo de acuerdo con los lineamientos presentados, certificó el trabajo periodístico desarrollado por mí a lo largo de los años previos como puntapié para esta investigación, e indicó las tareas por delante. Primero, seleccionar, de las entrevistas en bruto, aquellos conceptos y regularidades que darían pie a las indagaciones y conceptualizaciones que podrían definir el marco de época, las problemáticas, las voces a presentar en la futura Tesis; segundo, definir los conceptos teóricos que, a la luz de los testimonios recabados, mostrarían la problemática comunicacional a profundizar y de la que daría cuenta la ya definida Tesis de Producción, dado el material de entrevistas ya existente y la necesidad de nuevas entrevistas que deberían realizarse para completar dicho análisis y desarrollo elegidos.

El profesor Pujol recomendó la utilización de la noción de campo de poder de Pierre Bourdieu para poder indagar acerca de los discursos y estrategias discursivas en disputa dentro de dicho campo de la música de raíz folklórica post-años 90, y sugirió otros autores en sintonía, como la noción de “invención de la tradición” presentada por el historiador Eric Hobsbawm en su ya clásico libro analizado arriba. Al dialogar y cotejar ideas y nuevas problemáticas acerca de este campo con el Director de esta Tesis, pude ir acotando el objeto de estudio, definir qué voces debían ser incluidas y cuáles debían ser re-trabajadas en función de la temática y de las teorías comunicacionales estudiadas a lo largo de la carrera.

Una vez definido esto, me centré en la elaboración del Plan de Tesis, en la redacción de los objetivos (general y específicos), y a partir de distintos intercambios presenciales y vía correo electrónico con el profesor Pujol fui elaborando y redactando dicho Plan, centrándome, también por su recomendación, en tomar los conceptos técnicos de la historia oral, y del uso de las entrevistas como material de estudio, en tanto testimonios de una época y de un momento comunicacional y cultural dado, para un período histórico concreto, como herramienta metodológica central. A partir de sus nuevas indicaciones y sugerencias en torno a los tópicos y regularidades a indagar a partir de las entrevistas, y también al seleccionar, rescatar y cruzar dichos testimonios, pude ver y transcribir esos conceptos y marcas de época que definen el período estudiado. Luego quedaría exponer y desarrollar los demás testimonios en sendas entrevistas en profundidad.

Además, se acordó en que el proyecto de Tesis debía encuadrarse dentro del programa “Comunicación y Arte”, para poder considerar las voces y testimonios de los artistas, y el arte folklórico mismo, como materias primas del estudio comunicacional, a la vez que histórico y social; y para entender a las obras y canciones producidas al interior del campo de la música de raíz folklórica, como prácticas sociales que responden a un proceso de construcción colectiva y de disputa de sentidos dentro de dicho campo. Tras ello, procedí a la entrega del Plan de Tesis, el cual fue aprobado por las autoridades de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social el 22 de diciembre de 2011.

### **Tercera etapa:**

#### **Sistematización y tratamiento de las entrevistas. Redacción de la Tesis**

Habiendo trazado ya los plazos de realización de la Tesis, la tarea siguiente fue marcar en las entrevistas aquellas regularidades y relaciones discursivas comunes, además de las concordancias y las discrepancias. El estudio de las propias entrevistas fue pormenorizado, y para ello hubo que releer una y otra vez el corpus de testimonios -y los apuntes tomados a partir de ellos- para concebir la manera en que se organizaría todo el material en la Tesis.

Dado que se la pensó a la manera de un libro que pueda dar cuenta de la emergencia y del desarrollo de la música de raíz folklórica en la actual generación de artistas (la que vivió el cambio de siglo y desde entonces comenzó a desplegar su trabajo creativo), la distribución temática y conceptual, era claro, debía ser por capítulos. Así fui tramando la relación entre las distintas voces, el cruce histórico a partir de los antecedentes del relato del folklore de los años del “boom”, y previos a la dictadura, y su progresivo desarrollo luego, cuando la música popular comenzó a condensar distintos cruces y líneas como antesala del período estudiado. El cotejo de la historia del folklore, a partir de distintos documentos y textos, con el material en crudo de las entrevistas a poner en relación, además del seguimiento constante del índice analítico que había diseñado a la par del Plan de Tesis original, me permitió ver qué voces y testimonios debían ser organizados para el capítulo acerca de los rasgos centrales de la música folklórica post-2001, cuáles debían ser destinados al racconto histórico (para los 60, 70, 80 y 90), y cuáles, por su condición de análisis global, eran adecuados para el balance final, en el que se trazan las perspectivas a futuro de este movimiento, su difusión, visibilidad y pendiente repercusión masiva.

Una de las grandes tareas durante la escritura de la Tesis fue lograr que cada uno de los capítulos entrara en diálogo con el previo y el posterior, y que se generara un bloque de sentido total, a nivel conceptual y de estilo, que diera cuenta de la mirada histórica sobre la que está sustentado este texto, además del peso constante de los testimonios y del vigor, para contar lo reciente, que aporta la historia oral. Ese proceso de reescritura y ensamblado llevó varios meses, no fue lineal ni estuvo exento de nuevos direccionamientos a medida que el material mismo exponía su peso, su contenido profundo. Al dejar descansar un largo texto y poner cierta distancia respecto de él, para volver recién horas después, se logran ver mejor no sólo las partes aún sueltas de un trabajo sino aquello más integral que espera por delante: el recorrido que establece y propone un libro de cara a todo lector posible o hipotético.

Así como la escritura requirió de oficio, esfuerzo, paciencia, cierta frialdad, distancia y retorno al texto, además de un constante trabajo sobre la cohesión, claridad, concisión y unidad, la profundización sobre los mismos tópicos, una y otra vez, el “cortar y pegar”, y el volver a leer los nuevos párrafos y pulirlos para darles ilación final, hizo ver que ciertas entrevistas podían potenciar los conceptos, sobre todo del Capítulo 4 (las regularidades de la época estudiada), los de rock folklórico (un sub-campo diverso, complejo y variopinto), y las menciones acerca de las vías de conexión de los distintos públicos con los artistas del folklore. Con ello, se realizaron nuevas entrevistas vía correo electrónico y también en forma presencial, para lograr mayor profundidad en este tema.

Como resultado de un proceso de trabajo iniciado hace varios años, derivado de las mismas técnicas acerca de la entrevista aprendidas en la Facultad, y de mi propia labor como entrevistador de numerosos artistas de la música de raíz folklórica, es claro que esta Tesis es, además del fruto de todo lo expuesto, la imagen, ahora, de un proceso que naturalmente podría seguir siendo acentuado y acentuado, debido a lo complejo y extenso de mostrar un proceso histórico, cultural y artístico tan reciente, y en el que están involucradas infinidad de voces protagónicas y complementarias. Por eso, quizá el desafío final haya sido asumir lo evidente: llegó la hora de poner un freno, cerrar el trabajo y, a la vez, legarlo a los anhelados lectores. La Historia sigue su proceso, la música popular argentina continúa desplegando varios de los misterios, determinaciones y claves que aquí se relatan. Ahora es tiempo de leer. Sólo así se podrá volver a ella al poner un disco y concebirla: siempre por delante.

# Capítulo 1

## Alternativas musicales argentinas

¿Cuándo comenzó todo? ¿En qué momento se encaminó el folklore argentino de este tiempo, de estos trece años que pasaron para esta nueva hornada desde el comienzo del siglo XXI? Imposible decirlo con exactitud, pero sí se sabe que hubo un momento que -en perspectiva- escribió parte de los años venideros y condensó lo que venía desde antes. Eso, mirado desde hoy, logró reflejar la vuelta de Mercedes Sosa, tras dos años de enfermedad, a Buenos Aires, en aquel 2005, tan cerca y tan lejos. Y el marco fue el Encuentro Músicas de Provincia, el que desde 2000 a 2006 cobijó en la Capital a las distintas expresiones del mal concebido interior del país.

El anteúltimo año en que se iba a hacer, 2005, esa edición en el Centro Cultural del Sur (Caseros 1750), ahí estaba Mercedes Sosa para abrir el Encuentro (que se llamara así, y no festival, marca también una elección ideológica) y cantar con los artistas emergentes del folklore de búsqueda en el país. “Desde hace seis años, el ciclo Músicas de Provincia se propone reunir en un escenario porteño expresiones folklóricas de las distintas regiones de un país que, se sabe, es ancho, largo y, la mayoría de las veces, distante”, apuntó el diario Página/12<sup>39</sup>.

Así, este ciclo que comenzó como un espacio pequeño y autogestivo en la Ciudad, con el tiempo creció y llegó a albergar “a unas 60 mil personas el año pasado, 5 mil de las cuales terminaron cortando las calles del Centro Cultural del Sur en el cierre, en una peña improvisada al aire libre con Peteco Carabajal y Fontova a la cabeza”<sup>40</sup>,

La historia es vasta y merece recuperarse. Cuenta María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma, una de sus impulsoras y cantante del grupo María y Cosecha, dentro de la nueva línea del folklore más allá de los megafestivales. “El Músicas de Provincia nació en el dos mil un poco como una resistencia de un grupo de músicos que presentamos el proyecto al gobierno de la Ciudad, y nos dieron por suerte un espacio para poder hacerlo en el Teatro General San Martín, en su momento, con esta idea de empezar a instalar desde Buenos Aires (si bien no todo Buenos Aires es para el país, pero sí es cierto que están los grandes medios, y como dice el dicho, ‘Dios esta en toda parte pero atiende en Buenos Aires’) un espacio alternativo donde se escucharan artistas que no se escuchaban en otros lugares”.

Así es que por primera vez, tocaron en Buenos Aires, en el Encuentro Músicas de Provincia, Juan Quintero y Luna Monti, “artistas que -amplía Ledesma- en ese momento no se conocían como el Coqui Ortiz, Orozco-Barrientos, que venían desde un principio, Brunito Arias o Franco Luciani. Son artistas que ahora están instalados y que están haciendo una carrera muy segura. En ese momento era chicos de veinte años como nosotros: tocaban impresionante, venían haciendo una carrera de hace años, estudiando, tocando, pero que no

---

<sup>39</sup>Karina Micheletto, El folklore, encuentro generacional, Página/12, 8 de noviembre de 2005 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-952-2005-11-08.html>>

<sup>40</sup> Ibid.

eran conocidos a nivel nacional. Y por eso tocaron por primera vez en este encuentro de músicos que abrió sus puertas justamente para mostrar otras realidades”.

Organizado por la Secretaría de Cultura porteña, a través de la Dirección General de Música, el Músicas de Provincia se instaló con fuerza como un espacio alternativo al folklore más taquillero, el de los nombres consagrados y difundidos en los años 90. Pero si en Buenos Aires no había un festival -o encuentro- que tampoco les diera cobijo a esos grupos más masivos, la propuesta del Encuentro Músicas de Provincia no fue reproducir la lógica de un mega-festival como el de Cosquín o el de Jesús María en Buenos Aires, sino generar otra identidad. Como graficó Chiqui Ledesma: generar una alternativa.

Habían pasado ya cinco años del cambio de siglo cuando Mercedes Sosa confluyó con muchos de los artistas nuevos, y otros ya consagrados pero no masivos, la tarde del 7 de noviembre de 2005 en la conferencia de prensa inaugural de la sexta edición del Músicas de Provincia. Allí la acompañaban varios exponentes que ilustran las músicas y los conceptos sonoros que abrieron el cambio de siglo: Lito Vitale, Juan Falú, Raúl Carnota, Jorge Giuliano, Camilo Carabajal, Claudio y Coqui Sosa, Juan Quintero, Laura Ros, Verónica Condomí e integrantes del grupo Tonolec. Analizando el folklore de ese presente y mirando hacia el Músicas de Provincia, y lo que veía en este encuentro, diría Mercedes Sosa ese día: “Estoy contenta de ser parte de la apertura de un ciclo que programa a nuevos intérpretes y compositores, que hoy pueden mostrar lo que hacen frente a tanta gente (...) Mi participación es un homenaje a todos estos jóvenes y también a los que fuimos jóvenes hace tiempo. Este encuentro me hace recordar a aquella época”.

También la acompañaban las autoridades de la Ciudad (el jefe de Gobierno, Aníbal Ibarra; el vicejefe, Jorge Telerman, y el secretario de Cultura, Gustavo López, entre otros). El director general de Música de la Ciudad, Roberto Di Lorenzo, también destacó la importancia del ciclo en el marco de la programación cultural de Buenos Aires: “En esta ciudad tenemos un Festival de Tango, otro de Jazz, otro de Percusión. El de Músicas de Provincia es el más nuevo, y año a año fue ganando un espacio propio que hoy nos enorgullece”.

Además de cantar, Mercedes Sosa mostró entender qué estaba pasando en la música de los emergentes, a la par y sin contradicciones con el rock y los rockeros con los que también compartió escenarios, como Fito Páez, Charly García o Nito Mestre, entre muchos. “Yo agradezco que haya tanta gente joven que hoy está componiendo folklore, y que para eso se pone a estudiar. Porque el folklore no es fácil como muchos creen, hay que ser muy culto para hacer las cosas que hicieron Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Jaime Dávalos o Chacho Müller. El que escuchó sus obras sabe de qué estoy hablando”.

Iba a ser clave todo lo que se condensó el escenario del Encuentro Músicas de Provincia en la edición de 2005, la cual hizo que distintos nuevos públicos se acercaran al folklore en esos momentos. Que pudieran, además de ver de nuevo a Mercedes Sosa, conocer a la nueva camada. Además de ella y de Teresa Parodi, Luis Salinas, Raly Barrionuevo y Lito Vitale, ese año, el festival reunió a varios que con el tiempo se volverían consagrados, todos en una línea estética cuidada, lejos de estridencias. “A veces, desde el interior se cree que en Buenos Aires no hay interés por el folklore. El éxito de Músicas de Provincia muestra que eso no es así”, analizó Mercedes Sosa esa misma tarde ante la prensa.

En el diario Página/12 se marcó bien el tenor de la grilla. “La programación de este año (a cargo del periodista Gabriel Plaza y de los músicos José Ceña y María de los Ángeles Ledesma) también contempla nuevas y diversas expresiones: el grupo chaqueño Tonolec, que cruza la cultura toba con la música electrónica (si esto no es fusión, la fusión dónde está), Los Nietos de Don Gauna, cordobeses que se presentan por primera vez en Buenos Aires, y la

potente banda folk rock Semilla”. Entre otros, como Paola Bernal, Tomás Lipán, el autor Pablo Dumit, Juan Falú-Marcelo Moguilevsky y Verónica Condomí con Ernesto Snajer. Además hubo clínicas, debates, talleres, y en el contexto del festival se presentó el libro *De Ushuaia a La Quiaca*, en base al viaje musical que emprendieron en los años 80, por toda la Argentina, León Gieco y Gustavo Santaolalla, asesorados entre otros por Leda Valladares.

El momento histórico quedó bien registrado en La Nación: qué representaba y representa aún, esta afluencia de artistas diversos, y en qué abrevan: “Entre ellos aparecen los que ofrecen propuestas más tradicionales y otros que apuestan a los cruces de estilos o intentan trabajos innovadores con un repertorio íntegramente de su autoría. Si bien el folklore actual no muestra tendencias definidas ni los artistas se agrupan en movimientos musicales, como ocurrió décadas atrás, muchos andan en búsquedas similares”.

Y esa impronta del Encuentro Músicas de Provincia, dar espacio a lo nuevo que viene de antes, fue en línea con la corta historia de este festival y acorde a la variedad de grupos entonces, que salvo Semilla siguen en carrera. Pero fue clave esa actitud de Mercedes Sosa, y una continuación de su convicción y visión artística a lo largo de los años: dar participación en sus conciertos y apadrinar a artistas más jóvenes, de distintas líneas estéticas. Simplemente, en 2005 Mercedes Sosa retomó su búsqueda de siempre: unir, dar pie a otros, compartir.

En aquel histórico concierto del jueves la presentó el locutor y periodista Marcelo Simón, leyendo “Hay un niño en la calle”, un poema del mendocino Armando Tejada Gómez: Simón la nombró, sagazmente, como “la mamá de todos”. Y ahí estaban todos cobijados y avalados por ella: cantaron como invitados Coqui Sosa, el pianista santiagueño Marcelo Perea (autor del tema “Lapachos en primavera,” incluido en el entonces último disco de Mercedes Sosa, *Corazón libre*, producido por el Chango Farías Gómez), el dúo Orozco-Barrientos (Raúl “Tilín” Orozco y Fernando Barrientos, quien compuso “Celador de sueños”, la canción en tiempo de huayno que Mercedes abordó esa noche), el compositor, guitarrista y físico tucumano Alberto Rojo (su “Chacarera del fuego” era otro de los temas que ella hacía por entonces; él toca en *Corazón Libre*, y la versión original está en el disco *Para mi sombra*, de Rojo, producido por Pedro Aznar). Además, en el concierto Mercedes Sosa fue homenajeada en vivo, con ella misma en el escenario, por Juan Falú, Suma Paz, el Dúo Coplanacu, La Chilinga, Juan Quintero y Luna Monti.

Describía el diario La Nación, acerca de Mercedes: “En ‘Corazón libre’ tuvo de coro a más de media docena de artistas entre los que figuraban muy buenas intérpretes de la escena folklórica actual. Después, Juan Falú la acompañó con su guitarra. Suma Paz interpretó una bella canción cuyana. El dúo Coplanacu le regaló la vieja zamba ‘Agitando pa ñuelos’. Más tarde llegaron otros dúos, el de Luna Monti y Juan Quintero, muy aplaudido, y el de Tilín Orozco y Fernando Barrientos para el tema ‘Celador de sueños’<sup>41</sup>. Y luego: “La yapa fue el final sorpresivo en el que se vio a esa señora de 70 julios bailando y cantando ‘La luna llena’, con los tambores chilingos de fondo”.

Era una noche de estrellas y algo de brisa, no mucho más. Un momento en que se renovó el operativo cultural que Mercedes se fijó con compromiso toda su vida. Según La Nación: “En el repertorio de Sosa caben los clásicos y los temas apenas conocidos de autores poco conocidos. De ahí que su tarea como difusora siga siendo parte de este regreso a la escena musical”.

---

<sup>41</sup> Mauro Apicella, Mercedes Sosa en el regreso, Diario La Nación, 12 de noviembre de 2005 <<http://www.lanacion.com.ar/755493-mercedes-sosa-en-el-regreso>>



El recital en el contexto del Encuentro Músicas de Provincia fue punto de regreso y de quiebre en varios sentidos: reconectó a Mercedes Sosa con Buenos Aires, y simbólicamente al folklore mismo encarnado en ella; la conectó en vivo con gente entonces poco conocida: todos ellos, quienes en unos años serían artistas referenciales de la línea sutil de esta música, y no casualmente aún no masiva; mostró a todos esos artistas, reunidos en una misma noche, ante nuevos públicos, como un puntapié a un nuevo momento del folklore y bajo la posta que pasó naturalmente Mercedes Sosa, legitimándolos a su vez; la colocó a ella misma como puente y protagonista conceptual y epocal del nuevo momento de la música de raíz folklórica, en el cual la cercanía estética y vivencial con esta música, la conexión generacional, va más allá de las diferencias de edades; hizo que se trazara una línea, un recorte también estético y un muestreo del propio color del encuentro, en los nombres allí reunidos, que fueron y serán nombrados juntos. ¿A dónde sino en el presente siguen siendo nombrados todos ellos?

### **Al año siguiente en Parque Roca**

La convocatoria del Encuentro Músicas de Provincia fue in crescendo año a año, y tal es así que en la edición siguiente, la de 2006 -la séptima- se programaron distintos escenarios y espacios culturales para su realización, y Mercedes Sosa inauguró el Encuentro el 27 de octubre de ese año cantando en el estadio Parque Roca (Avenida Roca y Escalada) en un concierto multitudinario (más de 14 mil personas), con muchos invitados<sup>42</sup>: León Gieco, Fito Páez, Fabiana Cantilo, Teresa Parodi, Ramona Galarza, Suna Rocha, Raúl Carnota, Víctor Heredia, Duende Garnica, Alberto Rojo, Abel Pintos y María Graña.

Además, en la edición 2006 estuvieron numerosos artistas en cerca de 50 conciertos, además de en clínicas y talleres. Entre otros, La Juntada: (Peteco Carabajal, el Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo), Jaime Torres, Ramona Galarza, Víctor Heredia, Alfredo Ábalos, Liliana Herrero, Ángela Irene, Luna Monti-Juan Quintero, Demi Carabajal, Nacha Roldán, Melania Pérez, Coqui Ortiz, Perla Aguirre, Laura Albarracín, Mariana Baraj, Jorge Fandermole-Carlos Aguirre y Marián y Chango Farías Gómez.

Así, este Encuentro sentó las bases de lo que vendría. Allí se proyectó en espejo el cambio para la música de raíz folklórica que había comenzado cinco o seis años atrás: un cambio que el Músicas de Provincia acompañó desde Buenos Aires. No es casual que el encuentro haya nacido con el cambio de siglo, en el 2000, cuando se había operado un corrimiento de fronteras dentro del folklore y algo comenzaba a suceder para el campo del folklore.

Con la falta de repercusión que afrontan varios, con las disparidades de prensa y conocimiento que viven hoy, a más de 7 años de aquella noche, los debates que buscó instalar el Músicas de Provincia y renovó un año después siguen vigentes y pendientes: tras la edición 2006, al año siguiente asumió el gobierno del PRO en la Ciudad de Buenos Aires y el Encuentro Músicas de Provincia fue discontinuado por varios años. Perdió la Ciudad el festival del folklore de los emergentes, de los alternativos, pero todos ellos multiplicaron sus actividades y comenzaron a afianzar un tiempo distinto para la actividad, y todo para el campo de la música de raíz folklórica del nuevo siglo.

### **Proximidad del Nuevo Cancionero**

---

<sup>42</sup> Mercedes Sosa inaugura el Encuentro Músicas de Provincia <<http://www.castingportena.com.ar/notas/sec12ant.asp?id=301>>

“Este encuentro me hace acordar a aquella época”. Las palabras de Mercedes Sosa en el Encuentro Músicas de Provincia 2005 son ilustrativas. ¿A qué época se refiere ella? No fue ni es casual la presencia de la cantante en el Encuentro, ni sus palabras, sobre la importancia de que existan nuevos autores atesorando el folklore en el presente. Ella fue una de las representantes y protagonistas de aquel movimiento que en el 63 buscó generar un cambio de paradigma en compromiso estético y político dentro de la música de raíz folklórica, llamado el Movimiento del Nuevo Cancionero. Desde Mendoza, los firmantes del Manifiesto del Nuevo Cancionero<sup>43</sup> fueron, además de Mercedes Sosa, su marido el músico Oscar Matus, el poeta y locutor Armando Tejada Gómez, el excelso guitarrista Tito Francia, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas, Emilio Crosetti y Eduardo Aragón, sentaron las bases ideológicas de una necesidad y un camino: que existiera un arraigo de la música folklórica argentina tanto con su realidad social y política latinoamericana como los problemas sociales y políticos propios de la Argentina.

El Nuevo Cancionero también postulaba una búsqueda territorial: mirar con valor y conocimiento, con compromiso pero sin solemnidad, las músicas profundas de las distintas regiones argentinas. Aquellas que el folklore, hasta entonces, del “boom” de los años 50 y 60 miraba, pero aminorando su poder crítico en pos de lo comercial y de la difusión de las danzas y las canciones en los dispositivos mediáticos. Privilegiando el entretenimiento por sobre el compromiso y el vigor crítico de la obra estética. Pero los artistas y poetas del Nuevo Cancionero, desde ya, no rechazaban de plano la función de esparcimiento de la música, pero sí el reemplazo de la verdad del canto americano por una música pasatista y sin arraigo en la realidad concreta de los pueblos de la que emerge.

### **Retomar la senda**

Allí está el lazo: el Encuentro Músicas de Provincia no surgió sólo como un espacio para cobijar a artistas de las provincias, en su momento alternativos, y que no gozaban de espacios -no sólo- en la Ciudad de Buenos Aires. Nació también como una reconexión de las líneas de pensamiento del Movimiento del Nuevo Cancionero, como muestra la “Convocatoria para Artistas Populares” firmada por los hacedores del Encuentro que cimentó las bases de esta búsqueda, en plena crisis de 2001, y un mes antes de las jornadas de 19 y 20 de diciembre de ese año, que significaron, además de la caída del gobierno de Fernando De La Rúa, el comienzo de la crisis del ciclo neoliberal en la Argentina.

¿Hacia dónde miraban los artistas convocados en ese texto, firmado el 24 de noviembre de 2001 a las 17 hs.? ¿A quiénes llamaban a participar también? Dice la Convocatoria para Artistas Populares, dialogando directamente con el Manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero hace hoy ya 12 años: “Reinvidicamos y buscamos, como parte de una nueva generación, retomar el camino marcado por aquel manifiesto del Nuevo Cancionero, originado en la década del sesenta. En estos tiempos convulsionados, nosotros retomamos la idea de forjar una nueva organización que busca, hoy día, tender los lazos necesarios para recuperar la identidad del campo cultural y popular”.

Enmarcada en la segunda edición del Encuentro Músicas de Provincia, la Convocatoria prosigue trazando líneas con aquel tiempo: “Apelamos a la declaración de aquel manifiesto

---

<sup>43</sup> Movimiento del Nuevo Cancionero <<http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>>

del Nuevo Cancionero, donde se afirmaba que: ‘el arte como la vida debe estar en permanente transformación y por eso busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo, para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas’. Más que nunca convencidos del rol social y el compromiso que deben cumplir los artistas populares”.

Por eso, la Asociación Nuevo Movimiento de Artistas Populares “Músicas de Provincia”, se lee allí, “lanza esta convocatoria a todos los artistas que quieran integrarse y acompañar este Nuevo Movimiento. Como resultado de los encuentros que se vienen gestando, desde inicios de los noventa, surge un movimiento incipiente de artistas con inquietudes similares que muestran otro discurso dentro de la cultura popular”. Otro discurso frente al hegemónico, al dominante: al neoliberal. “Una de las formas posibles de accionar un camino conjunto entre todos los artistas y enfrentar las dificultades coyunturales que se les presentan es sentar las bases de una organización solidaria que aglutine las voluntades hasta ahora individuales para poder impulsar el desarrollo del nuevo movimiento de artistas populares”.

No se convocaba, en esta idea de recuperación colectiva del arte popular y folklórico, sólo a los cantantes y compositores: el folklore no se agota sólo a la música, como se dijo. Tampoco al espectáculo ni a razones comerciales sino estéticas, culturales y sociales. Y al acervo de creencias y símbolos que siempre se recuperan en un presente para vivirlos hoy. Y por eso mismo el folklore tampoco es fruto de artistas aislados sino reunidos, convocados, generando otros nuevos espacios. Es por eso que “se decidió encaminar un frente común que pueda impulsar otros proyectos de autogestión, como apoyar u organizar encuentros en otras provincias, difusión y distribución a nivel nacional de las producciones independientes de los artistas que conforman estas propuestas, entre muchas otras actividades, que generen un espacio de contención, acción, solidaridad y discusión dentro del campo de la cultura popular”.

¿Cuáles eran en este sentido los objetivos de la Convocatoria? Vale enumerarlos para entender el contexto y las necesidades de época: “1) La elección de delegados o representantes regionales que difundan los contenidos de este documento del Nuevo Movimiento de Artistas Populares. 2) Buscar la integración de todos los organizadores de los encuentros que se vienen gestando, al igual que los que puedan surgir en el futuro, en todo el país. 3) Impulsar y apoyar los encuentros citados, a través de una red de encuentros que busque fijar un calendario anual de actividades. 4) Participar de toda acción que involucre la defensa de la educación, la cultura y las fuentes de trabajo, además de apoyar las legítimas manifestaciones del pueblo. 5) Participar de esta convocatoria a todos los artistas populares que compartan estos objetivos”.

En los lineamientos finales del documento se propondrían líneas que aún se ven pendientes más una década después (hoy, febrero de 2013, habiendo transcurrido la 53ª edición del Festival de Cosquín), e incluso cabe preguntarse su factibilidad: el Nuevo Movimiento de Artistas Populares “Músicas de Provincia” proponía “recuperar el festival de Cosquín para la cultura nacional y popular como un territorio común que privilegie el encuentro y la solidaridad, despojando este festival de intereses personales, coherente con la situación social que vive el pueblo”. Y para eso se convocaba a formar una comisión integrada por “músicos, poetas, bailarines, artistas plásticos, investigadores y periodistas”, para que participando de la organización del Pre-Cosquín, se le devolviera a “cada provincia el derecho de poder mostrar la música, poesía y la danza de cada región en forma gratuita, para asegurar la igualdad de oportunidades para todas las expresiones”.

Si bien estas expresiones de deseos ilustran algo arduo de ser llevado a cabo, ya que los Pre-Cosquines trabajan con lógicas instituidas hace años en las distintas subseces y regionales del país, sí muestra una necesidad del cambio de siglo encarnada por los artistas organizados: motivar encuentros; potenciar los ya existentes; nuclear a músicos y creadores del folklore de distintas partes del territorio; ganar visibilidad entre todos. Porque “los diferentes encuentros organizados y espontáneos”, cerraba la Convocatoria, “vienen demostrando que es posible una transformación dentro de la música popular basada en la solidaridad, el compromiso, la integración y el respeto entre todos los artistas”.

Junto a los impulsores del Encuentro Músicas de Provincia, los demás firmantes fueron los organizadores de los distintos encuentros de músicos independientes (y no sólo músicos) que en ese momento se llevaban a cabo en distintas partes del país. A modo de resistencia, de búsqueda, de involucramiento, y de experimentación y cobijo de otras necesidades en tiempos de crisis.

Ellos eran: el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo (Córdoba); el Encuentro de Músicos Trabún (San Martín de los Andes); el Encuentro de Músicos Independientes (Tucumán); el Encuentro de Músicos y Poetas (Río Cuarto); el Encuentro “Desde Nosotros” (Unquillo-Córdoba); la Asociación cultural “El puente”(Santa Fe); la Peña de Coplanacu (Cosquín-Córdoba); La Peña del Colorado (Cosquín-Buenos Aires); el Encuentro de Músicos (Humahuaca-Jujuy), y la Red Argentina de Músicos Independientes “RAMI” (Mendoza).

Este llamado a la integración de encuentros y artistas, voces y públicos, bajo líneas estéticas e ideológicas, no tuvo aún una materialización efectiva como movimiento, pero sí dejó ver el clima de época que se estaba viviendo y lo que llegaría para la música popular de raíz folklórica del país.

### **El Nuevo Cancionero no es el pasado**

El Encuentro Músicas de Provincia, en paralelo a tantos otros, sentó las bases de lo que vendría: un lazo con la música folklórica de años anteriores como una manera de mirar hacia delante. Allí se proyectó en espejo el cambio para la música de raíz folklórica que había comenzado cinco o seis años atrás: un cambio que el Músicas de Provincia acompañó desde Buenos Aires, al igual que otros encuentros en las demás provincias. No es casual que el festival haya nacido con el cambio de siglo, en el 2000, cuando se había operado un corrimiento de fronteras dentro del folklore y algo comenzaba a suceder.

De todas maneras, no se volvió masiva la irrupción de todo un nuevo grupo de artistas representativos de esta nueva línea estética e incluso ideológica, sino que aún sigue peleando masividad y visibilidad. ¿Qué explica esta falta de masividad pendiente, más allá de casos específicos? Tantos creadores aún desconocidos, ignotos, ocultos, además de los reconocidos por el medio y el público, y todos con menos de 45 años. Esa indagación es una de las que motiva este libro: cómo puede ser que tantos artistas sean desconocidos por su propia gente. Es decir: ¿qué pasó con el folklore en este país?

En 2001 -tomándola como fecha de cambio- los artistas independientes, y otros que recién comenzaban sus carreras dentro del plano estrictamente comercial, no sólo reconectaron, con la senda del Nuevo Cancionero sino con toda una búsqueda ya escrita dentro de la historia del folklore, en música y palabras, a partir de los años 50. Al igual que los artistas del Nuevo Cancionero, la actual generación no construye sonoridades por oposición o enfrentamiento

frente a estéticas anteriores: proviene del pasado para arraigarse en el hoy; para asentar la música de raíz folklórica con mirada hacia el futuro. Reconectó, también, con las búsquedas de instrumentistas y compositores alejados de la masividad, como hoy muchos de los actuales, pero que cimentaron un lazo de progresión musical que es naturalmente -y con fuerza- retomada en el presente.

### **Tradiciones, boom y después**

Apenas dos décadas antes del Movimiento del Nuevo Cancionero, en plenos años 40, el folklore había comenzado a generalizarse en las grandes ciudades como hecho escénico, artístico y comercial: a la par -y un poco al costado también- del desarrollo de las orquestas de tango en los 40, y debido en parte a los flujos migratorios de las provincias hacia Buenos Aires, junto al desarrollo creciente de la radio como medio de comunicación de masas y al de la industria discográfica en Argentina, se popularizó y, claro, se puso de moda el folklore en esos años.

Y entonces se afianzó el “boom del folklore”: el fenómeno que hizo que se instalaran y pusieran de moda las músicas de las provincias en Buenos Aires. Centralmente, para la historia del género, los años 50 significaron que las sonoridades de raíz folklórica de las distintas provincias, pero sobre todo, al principio, de los grupos de Salta, y luego de Santiago del Estero, Tucumán y hasta de Cuyo, se masivizaran y pasaran a ser escuchadas y consumidas en todos los ámbitos de ese momento. Se legitimó el hecho de escuchar y seguir a los artistas de folklore: existía el consumo de las revistas del género; afloraban las guitarras en las casas y se escuchaban en las radios a los distintos grupos que iban logrando repercusión en Buenos Aires y en todo el país.

Según puntualiza el periodista y musicólogo Santiago Giordano: “A menudo se recuerda a la década de 1960 como la del ‘boom del folklore’”. Porque “gran parte de la producción musical de esa época tiene su referencia principal en las provincias, en esas formas que por simplificación nos acostumbramos a llamar ‘folklore’”. Lo señala, poniendo en discusión la categoría instalada -hasta hoy- para englobar una diversidad de estilos y formas. “A partir de su gradual difusión a través de la radio y el disco, el folklore se instaló como fenómeno popular en los centros de producción y logró hacia 1960 una presencia importante en las distintas facetas del mercado de la música”. Desde esos años quedaron establecidas las bases de su clasicismo y “surgieron gran parte de los intérpretes más importantes, que con distintos grados de compromiso ético y estético proyectaron el cancionero tradicional y motivaron además a nuevos compositores y autores para crear lo que debería ser la actualización de ese cancionero”, reafirma, pensando en el presente.

Los 60 son impensables sin mirar de nuevo hacia atrás. De los grupos salteños hoy considerados clásicos -aunque en su momento fueron grandes renovadores- como Los Chalchaleros o Los Fronterizos, alrededor de los cuales se instaló una supuesta rivalidad que no era tal, a la emergencia de otros estilos, mucho pasó en el folklore de esos años hasta el freno que implicó para el desarrollo del género la dictadura de 1976. Ambos, Los Chalchaleros y Los Fronterizos, quizá los más emblemáticos y los más populares en la década considerada canónica del folklore. O como señala Claudio Díaz, en el marco del “paradigma clásico” del folklore se instalaron como dos estéticas referenciales para entender ese período, esa concepción del folklore, e incluso con sus diferencias de estilo: eran dos grupos vocales e instrumentales salteños que cantaban, Los Chalchaleros en formato de dos dúos, a tres

guitarras y acompañamiento de bombo, y Los Fronterizos, en un formato idéntico pero agregando una quinta voz aguda, con registro de contratenor, lo que les permitía agregar una coloratura de bagualas en sus interpretaciones. Un color novedoso, y que sonaba más elaborado, para ese formato considerado -hoy- tradicional.

Pero además de su concepción sonora e interpretativa, los grupos del paradigma clásico del folklore instalaron una forma de leer las tradiciones que aún perdura y constituyó justamente lo referencial de ese momento: la evocación al pago perdido, a la distancia de la tierra que se dejó atrás, la nostalgia, la celebración de los símbolos folklóricos tradicionales, la imaginaria gauchesca, y las referencias de identificación con el modo de vida campestre y el de la vida rural. Este paradigma del folklore como relato alimentaría y persistiría en su desarrollo como género artístico hasta hoy.

Contra esa imagen estereotipada y algo deshistorizada de la música de raíz folklórica como espejo directo de una tradición, el Movimiento del Nuevo Cancionero no reaccionó buscando generar una mirada opuesta, sino superadora: el compromiso debía ser, desde la tradición, con el aquí y el ahora, en esos años de agitación política y fuertes cambios culturales: los años 60. Desde el presente, leer el pasado para poder recobrarlo con verdad en el canto para las futuras generaciones.

No casualmente, como expone el Manifiesto del Nuevo Cancionero<sup>44</sup>, dos de los autores que se retomaban como paradigmáticos dentro de este movimiento eran Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna: el poeta y guitarrista, el mayor autor de toda la historia del folklore argentino -quien nunca resignó compromiso político a la par del estético- y ese músico, autor, promotor y difusor que fue Eusebio de Jesús Dohorti, más conocido como Don Buenaventura Luna, quien con la Tropicilla de Huachi Pampa, en los años 20, había llevado a Buenos Aires expresiones musicales cuyanas y contribuido a la difusión, entonces incipiente, del folklore en la Argentina.

Los músicos-militantes del Nuevo Cancionero lo habían visto: a partir de la década del 60, el folklore se volvía infrenable, múltiple, y había margen para disputar sentidos. En 1961, la reproducción masiva del folklore había quedado asentada -y garantizada- cuando se inauguró el Festival de Cosquín, el más importante y representativo, incluso hasta hoy, de las músicas folklóricas: a nivel musical, estético, cultural y político. Si recién en 1996 se inauguraría el Festival de Jesús María, Cosquín contribuyó a consagrar las obras, en el podio del folklore, de creadores de todas partes del país: el bonaerense Atahualpa Yupanqui (Héctor Roberto Chavero), el tucumano Eduardo Falú, el santafesino Ariel Ramírez o el salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Artistas referenciales del paradigma clásico a la vez que de su trascendencia.

Otra influencia tremenda para los artistas posteriores sería la de los poetas. De Manuel J. Castilla a Armando Tejada Gómez, de Jaime Dávalos a Hamlet Lima Quintana, los 50 y 60 representaron la instalación de voces (poéticas y sonoras) clave para entender el folklore como un género musical elevado, refinado, a la vez que popular. Todo eso que sería combatido y frenado con la dictadura del 76, en pos de un folklore chauvinista y nacionalista. Dos años después del Manifiesto, y cuatro después del primer Cosquín, apareció Mercedes Sosa en escena<sup>45</sup>, y el folklore se ligó indisolublemente con la época, los años 60, en toda su dimensión.

---

<sup>44</sup> Movimiento del Nuevo Cancionero <<http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>>

<sup>45</sup> Ver Capítulo 6.

Otro espesor sonoro llegaría en los años 60 con las innovaciones de Juan Enrique “el Chango” Farías Gómez. ¿Qué decir de un músico popular cuyo toque rítmico y melódico atravesó más de medio siglo argentino? ¿Cómo hablar del Chango Farías Gómez, sino con fervor ante tanta labor creativa, tanto ojo melódico y de buen arreglador junto a los Huanca Huá, el Grupo Vocal Argentino, los Músicos Populares Argentinos? El Chango Farías Gómez fue un artista total: iba cargado de ritmos, instrumentos, ideas tanto en el arte y la política (siempre se defendió peronista), e incluso se permitía jugar en los límites -que él corría- de la música popular folclórica del país. “Chango Farías Gómez fue un imprescindible -asume la pianista Lilián Saba, referencial para la nueva generación de artistas-: uno no es el mismo cuando lo escuchó cantar al Chango ‘Maturana’, o la ‘Zamba del Carnaval’, que además de ser una obra de arte genial del Cuchi; hecha por él tiene toda una dimensión tremenda”.

¿Cómo hablar del Chango y no captarlo en cada proyecto nuevo? Basta pensarlo en los 60, fundando junto con su hermano Pedro, Coco Del Franco Terrero, Guillermo Urien y Hernán Figueroa Reyes el grupo los Huanca Huá, “los hijos de la música”: changos santiagueños de clase media criados en San Isidro y con una fuerte influencia del color provinciano (su madre, Pocha Barros, era una gran hacedora del folclore de Santiago) que innovaron en el folklore con ojo polifónico, armonías vocales de riesgo y onomatopeyas de repiques de bombo: fue una pequeña revolución sonora, Los Huanca. Y con otro gesto inédito, Marián Farías Gómez fue la elegida para reemplazar a Figueroa Reyes. En el 66 el Chango Farías Gómez armó el Grupo Vocal Argentino, la profundización estilística -y coral- de los Huanca Huá. Antes, en el 64, había hecho los arreglos de percusión para la primer *Misa Criolla* (de Ariel Ramírez y Félix Luna) con Los Fronterizos.

El contraste entre aquellos años y este tiempo es gráfico, pero no se trata de añorar nostalgiosamente épocas pasadas sino de reflotar el entusiasmo por esa música, hoy. Hacerla circular. Una imagen de antes recobra Franco Luciani: “Yo no lo viví, pero mi viejo me contaba: a los cancioneros, a fines de los 50, los leía todo el mundo en Mar del Plata. Todos estaban con sus libritos. Como hoy la revista Caras o la revista Gente, eran los cancioneros folklóricos. Ahí es cuando digo que ha cambiado mucho el lugar que ocupa en la sociedad. No digo recuperar eso porque los tiempos cambian. Pero hoy todavía estás cantando una zamba o una chacarera y, ¿sabés lo que hay que lograr? Que eso tenga onda. Hoy, para mucha gente, cantar una zamba o una chacarera delante de una chica no tiene onda. En realidad, eso es mentira, por suerte: sabemos lo que son las peñas o las tanguerías. Lo digo hasta desde el punto de vista de levantarte una mina: el lugar que ocupa en el día a día”.

Pero este folklore, esta expresión actual de la música popular ya existe y se consolidó generacionalmente, pero por carriles y espacios de difusión específicos y, en un punto, insuficientes frente a la cantidad de música circulando. Existe ese folklore, “no como una visión del pasado, sino viva en el momento: eso transcurre en el tango y en el folklore”, puntualiza Franco Luciani. “Lo que pasa es que antes era realmente masivo. Ahora el folklore es más popular, pero sigue todavía teniendo un color... si bien es popular no es masivo. Tampoco es imprescindible que lo sea. Mi viejo me decía: ‘Yo me acuerdo de que viajaba a Mar del Plata con tu abuela y todo el mundo en la playa estaba leyendo la nueva zamba que salía de Los Chalchaleros o de Los Fronterizos’”.

### **La generación perdida y la proyección**

“Lo que hoy llamamos ‘modernidad del folklore’ es viejísima. Es el segundo día del folklore. El primer día es la tradición el segundo día ya vino algo distinto a hinchar las

pelotas. Y ahí empezó la dialéctica continua. Pero es vieja. Además el folklore en sí es un hecho moderno”, confirma Santiago Giordano. Porque existió una generación, no sólo tal por un recorte temporal sino por búsqueda similar dentro del vaso universo del folklore argentino, que quedó poco rescatada y menos escuchada: en los 50 y 60 habían surgido grupos vocales e instrumentales que, por su mirada original y hasta innovadora para releer los sonidos de tradición, corporizaban una suerte de vanguardia dentro del género. Un campo moderno por definición.

El profesor e investigador Sergio Pujol encuadra la obra de Manolo Juárez en la perspectiva de sus contemporáneos (de entonces), como Waldo de los Ríos, del que “rescató la destreza pianística y la pericia para el arreglo”<sup>46</sup>. Y a través de Eduardo Lagos, “Manolo intuyó determinados recursos instrumentales -los tríos centrados en el piano, por ejemplo- así como la apertura formal y cierto envión repentinista propio del jazz. Sobre esos aportes decisivos, Manolo formó parte de una suerte de grupo espontáneo, completado por Chango y Marian Fariás Gómez, Jorge Cumbo, Dino Saluzzi, Oscar Alem, Domingo Cura, Daniel Homer, José Luis Castiñeira de Dios, Oscar Taberniso y no muchos más. Ellos delimitaron algo así como el núcleo resistente de la renovación folclórica”<sup>47</sup>.

Por sus búsquedas sonoras más allá de lo considerado tradicional y por el generar experimentaciones inesperadas o no contempladas dentro del paradigma clásico, además de ese núcleo existieron otros varios artistas que desarrollaron trabajos y encuentros y que hoy pocos retoman dentro del relato canónico del folklore. Entre ellos están Eduardo Lagos, Manolo Juárez, Oscar Alem, Dino Saluzzi, Raúl Mercado, Oscar Taberniso, el grupo Anacrusa, Tres Para el Folklore, y claramente: Waldo de los Ríos. Todos ellos aún merecen ser recobrados para conceptualizar la música de raíz folklórica y la proyección en su punto más intenso, aquella que se alimentó tanto del jazz como de los propios vuelos más exigentes para releer la tradición: las tradiciones.

La cantante Chany Suárez, de voz refinada y con 15 discos editados, empezó a cantar en aquellos años incluyendo temas del abogado, músico, pianista, poeta y docente Cuchi Leguizamón: un vanguardista de la raíz folklórica que varias décadas después del “boom” comenzaría a ser reivindicado<sup>48</sup>. Con Suárez recién se hicieron amigos en los '80, cuando ella grabó su versión señera de la “Zamba del Laurel”. Ella recuerda que también en torno al Cuchi Leguizamón habían existido olvidos: “El Cuchi era un hombre de su paisaje. El venía a Buenos Aires y sufría. El quiso estar en Salta; podría haber sido el Piazzolla del folklore y nunca le preocupó. No se interesó por mover sus cosas. Las cosas se movieron porque eran bellas por naturaleza, y porque así tenía que ser. Ahora se está poniendo de moda; en otras, muchos no le daban bolilla”.

A la vez que para el Cuchi, la distancia había sido también para las experimentaciones en voces en contracantos, y con disonancias, que encaraba el Dúo Salteño, con dirección de Leguizamón: en 1969 editaron su primer disco -homónimo-<sup>49</sup>, y por lo impensado, por renovador, ese quiebre estético (la riqueza del Dúo es, también, su relación directa con la tradición) y esa manera de abordar el cancionero popular fueron, por ello, resistidos. Y con los años, el Dúo Salteño pasó a ser de culto. A la par, habían aflorado en los años 60 otros grupos vocales e instrumentales que también encarnaban esta nueva modernidad en el

---

<sup>46</sup> Sergio A. Pujol, “Manolo Juárez y el folklore desatado”, Revista Todo es Historia, ed. 500, Buenos Aires, marzo de 2009, p. 54.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ver Capítulo 4.

<sup>49</sup> <<http://duosaltenio.obolog.com>>



folklore. En aquella generación, recuerda Chany Suárez, “no estaban sólo Los Trovadores sino Los Andariegos, Quinteto Tiempo, Los Nombreadores, Los Nocheros de Anta. Eran todos distintos, todos fabulosos, y tan poco se los recordó luego”.

Pero si mayormente no fueron conocidos o escuchados en profundidad -salvo excepciones-, muchos de los músicos de la generación actual los recobran de a poco y los conocen; celebran aquel tiempo y a aquellos artistas como puentes indudables para la conexión con el ahora. Ven puentes entre aquellas exploraciones y muchas actuales. O una similar actitud de búsqueda sobre las tradiciones. Dice el armoniquista Franco Luciani de aquella generación: “Hay muchas cosas que me interesan: por ejemplo, el Kelo Palacios. A mí me parece que esa es una generación que quedó un poco perdida; que se entremezcló entre eso, entre la luz. Vienen del fogonazo pero se quedaron en el apagón. Es la primera generación que empieza a tomar otros elementos. Es la primera que se empieza a jugar”.

Enmarca Luciani: “Tal vez Los Fronterizos, Los ‘Chalcha’ o Los Hermanos Abrodos ya vienen de los 40 o de muy principios de los 50, y mantuvieron ese camino. Lo que sucede con Manolo Juárez, con el Negro Lagos o con Oscar Alem -y también es la generación de Hugo Díaz, de Domingo Cura, de Jaime Torres, de Ariel Ramírez- es que son los que realmente empiezan a probar esa mezcla. Obviamente, con una carga muy fuerte del conocimiento netamente folklórico, que tampoco se ve tanto ahora muchas veces”. Porque “hay que ver cuántos se criaron de chicos disfrutando una chacarera o una zamba, zamba. No sé si son muchos”.

Y se corrige: “Pero ahora sí puede ser que eso esté empezando a pasar. Pero en la generación mía todavía no es tan común eso. Yo tuve una suerte con eso, porque ni siquiera vengo de una familia de folkloristas. Sin querer, a mí me gustó el folklore y mi viejo me empezó a comprar casetes de Don Sixto con el coro de los niños quichuas o de Antonio Tarragó Ros, y tocaba sobre eso a los 4, 5, 6 años”.

La evocación de Luciani confirma ese rasgo constante: las épocas, los movimientos, se superponen en la historia del folklore. Se vivía “el boom”, con la gente cantando “Zamba de mi esperanza”, “La Nochera” o “Sapo Cancionero”, todas bellas y simples zambas, pero esa época no terminaba y ya empezaba la de los grupos de vanguardia. “Claro que ya estaban, porque Eduardo Lagos compuso ‘La Oncena’ en el 56 y él la tocaba. Era un marciano”, sonríe la pianista Lilián Saba. “Waldo de los Ríos tocaba ‘La tristeza y el mar’ y calculo que sería del 50 y tantos<sup>50</sup>. Y todas con acordes que hoy parecen modernos. Y vos decís: ‘uy, es impresionista esto’. Eran de mucha extensión armónica. Y ya estaban en ese momento”.

Siempre convivieron los dos folklores: “El folklore más popular -sigue Saba-, pero aun el más popular con una gran poesía, con una gran melodía (no estoy dando definición de calidad sino de concepto), más algo que todos sepamos, y un folklore por ahí más instrumental que tenía que ver con la gente a la que le gustaba más eso: las cuestiones audaces. Iban por otro camino y por otro público y también por otras salas de música. Eso en un festival no entraba tan fácilmente”.

Después apareció Eduardo Lagos “cuando yo era adolescente, y me partió la cabeza. Apareció Manolo Juárez tocando un tema de Eduardo Lagos, e hice un break con ese tema, porque los sentía a los dos juntos: era ‘La Bacha’, con Manolo Juárez Trío. Entonces ahí le digo a un amigo: ‘¿esto que es?’. Me dice: ‘Este tema es de Eduardo Lagos, escuchalo’. Lo toca Manolo Juárez, y ahí se empezó a armar un panorama que era muy complementario de lo que venía escuchando, por ahí con otras ventanas hacia otras músicas. Después también

---

<sup>50</sup> Canción de Waldo de los Ríos con poesía de Mario Trejo, año 1958.

escuché mucho a Hilda Herrera de jovencita, o al Cuchi Leguizamón, pero a él lo descubrí más tarde como pianista: lo tenía en sus canciones. Mas tarde todavía, porque yo no viví la época en que Waldo de los Ríos estaba acá con toda la música, sino que por ahí cuando Waldo ya se fue a España. Ahí recién empecé a entender lo que era la música, y cuando falleció. Y después me vengo a sorprender con toda la obra que había dejado Waldo, que no eran justamente las sinfonías: una obra de un tipo que componía y que parecía del planeta Marte”.

También recuerda Saba aquellos encuentros que promovía Eduardo Lagos, no sólo el compositor de la chacarera “La Oncena”, llamados Las Folkloreishons: “Eso fue ya en el 50, y tantos hasta los 60 y tantos, 70; era como un florecimiento”. También, con su bandoneón, “el Dino Saluzzi aparece tocando hermosamente las zambas y las chacareras pero después se anima a cantar, a hacer su propia obra, a abrirse a otras músicas. Pero la semilla esta ahí, en toda esa época”.

A su vez, Franco Luciani considera que “es un aporte tremendo el de esa generación, porque ahí empieza tal vez el concepto de la proyección folklórica. De saber que generalmente los géneros son danzas y tienen una estructura, a que eso puede ser así pero que puede no serlo. Sin dejar que tenga el elemento folklórico y que sea música tradicional y representativa. Esos son los primeros que arriman con todo”.

### **La división musical del trabajo**

¿Qué pasaba con los oídos en ese momento? ¿A los artistas de la proyección folklórica de esa época -años 50 y 60- los escuchaban los jóvenes? ¿Eran atendidos por los consumidores del folklore masivo o sólo eran captados para un público selecto? “Todo el mundo escuchaba folklore -remarca Santiago Giordano-. Los jóvenes escuchaban algunas cosas, pero además la división no era tanto generacional sino ocupacional”. Estaban los tipos para los cuales “el folklore era baile, bailar, y tenés toda una colección de artistas dedicados a la música de baile, de los Hermanos Ábalos a los Changuitos Violineros, Alberto Ocampo, esas orquestas. Después tenías los cantores que iban a las peñas: cantaban ellos y se bailaba; venía el Chito Zeballos y la gente se sentaba a escuchar”.

Eran públicos distintos, sí, pero la división no era generacional sino de concepto, de actitud de escucha. “Y después estaban los tipos que sí sabían un poco de música como oyentes; entonces apreciaban a Eduardo Falú, Ariel Ramírez, los que habían -no sé cómo-, relacionado lo que podía ser el jazz y el folclore y escuchaban cierta música, o a Eduardo Lagos ¿Cómo puede ser que Eduardo Lagos haya escrito ‘La Oncena’ en la década del 50? Hace 60 años. Los Andariegos son de hace 50 años, casi. Es música vieja, esa...”, chanea Giordano.

Tan vieja, o tan moderna -porque son producto de la misma matriz- como la del boom del folklore. “Hoy el gran problema es decir: ‘Oh, eran unos adelantados’. No, nosotros somos unos atrasados: atrasamos cincuenta años pensando que ellos eran unos adelantados. Ellos hacían lo que había que hacer, lo que muchos hicieron a partir de un germen de una idea de vanguardia”, considera Giordano. “Porque siempre el folklore ha tenido nichos: con su público, con sus tejes y manejes que hicieron que hayan dejado esos discos como testimonios de esa época”.

Claramente, toda esa búsqueda de época no dejaba de ser folklórica. No se apuntaba a lograr un sonido de fusión y tampoco era sólo jazzera esa impronta: lo que no se perdía era el

color provinciano. “Hasta siendo de fusión siempre tuvo su vena folklórica -corrobora Saba-. Yo creo que era una época impresionante, que justo también coincidió con la época en que las canciones folklóricas tuvieron estos cancioneros folklóricos y en la que todo el mundo tenía su guitarra en su casa”.

Todo convivía y seguirá conviviendo, más allá de las diferencias de repercusión y del cambio de parámetros en el público de aquella época a la actual. “Estaba el *mainstream* del folklore -Los Chalchaleros, Falú, etc.- y después había una serie de satélites, cosas muy curiosas: Quique Strega; Carlos Vallejo, un guitarrista sinfónico; cantantes como María Escudero. Había toda una variedad, como siempre hubo, sólo que los fulgores de uno opacan el del otro”, dice Giordano.

Lo expresa con una metáfora: “Se creaban círculos menores, satélites a ese sol milagroso donde se hervía el folklore”. El problema está, desde ya, “en querer cerrar la cuestión ahí”. Y en olvidar que “Los Andariegos grababan discos”. O que el salteño “Miguel Saravia grabó 15, 19 discos. No sé si hoy el Chaqueño Palavecino tiene 15 discos, pero Miguel Saravia todos los años sacaba su disco. ¿Quién lo escuchaba en el boliche 676? ¿Cuatro borrachines, los amigos de San Isidro? Era muy amigo de Hernán Figueroa Reyes. Estaban ahí los discos y alguien los compraba”.

Así, los guitarristas de hoy (y cabe pensar en Nicolás “Colacho” Brizuela, que acompañó por años a Mercedes Sosa, o en Jorge Giuliano, también acompañante de La Negra, luego) tienen un poco de Luis Amaya -de Tres para el folklore, con Lalo Homer y Chito Zeballos-: “Era impresionante. No sé cómo tocaban esos tipos porque ese sonido de Tres para el folklore, que luego se escucha en las guitarras de Los Nombreadores, de Los Andariegos, ni hablar con Agustín Gómez, era un sonido modernísimo pero un sonido argentino: no era un sonido jazzizado”.

Y si en los 80, una década y media después, la referencia sonora sería el jazz, en los años de la proyección “no había una referencia sonora externa. Los tipos querían ser modernos y se encerraban a ser distintos. Pero no sé si escuchaban a Stravinsky, Bill Evans o Béla Bartok. Salía eso y vos los veías y eran unos ‘cavernícolas’. No era unos músicos delicados, unos poetas”. No era una cuestión de artistas inspirados y elevados en cultura general. “Eran tipos que se ponían a hacer algo nuevo. Se copiaban entre ellos”. Sin tener la formación musical y cultural del Cuchi Leguizamón, “eran tipos que inventaban cosas nuevas. Eso es un sonido argentino. Eso es mucho más argentino que Los Chalchaleros. De acá a la China”.

### **Giordano, ¿puede comprobarlo empíricamente?**

Sí. Los Chalchaleros forman a dos voces, como los cantantes españoles; acordes perfectos, cadencias europeas sobre temas que se incorporaron a la tradición musical argentina. Pero estos tipos, a eso le agregaron algo que no estaba en el mundo antes. Sí, estaba en Béla Bartok, en Stravinsky, y ellos no tenían ni idea de quiénes eran ellos. Esos bienes ni circulaban por Argentina. Los Andariegos, Tres para el folklore; y los grupos vocales: Los Nocheros de Anta. Pero me quedo en las guitarras. Porque la guitarra era el instrumento: los pianistas hacían otra historia. Esa guitarra es argentina, no está en ninguna otra cultura, al menos, de las grandes referencias de esa época. El jazz sonaba de otra manera... Esa guitarra, esas variaciones... Había que tocar, eh. Agustín Gómez, en una introducción de Los Andariegos, hace como Beethoven: el desarrollo de la variación de la música clásica del siglo XVIII, XIX. Y los tipos lo hacían instintivamente. Eso es maravilloso. Esa es Argentina, porque además refleja un espíritu de ese momento del país: una búsqueda, aislada de otras cosas. Los tipos miran para adentro y sacan algo una cosa nueva.

## El peso olvidado de la crítica

Aunque los parámetros de escucha convivieran y contrastaran, todo circulaba: en los 50 y 60, los artistas comerciales y los masivos convivían con Los Andariegos, Los Nombreadores, con la generación de Eduardo Lagos. Todo se mezclaba pero la valoración de los artistas con peso y con búsqueda era tangible. “¿Por qué en los 60 y los 70 Los Andariegos tenían una presencia, a pesar de que no eran masivos ni mucho menos?”, indaga Giordano. “Porque había un sector de lo que era la crítica, los difusores, los tipos que laburan en los medios, los que vendían discos, y que formaban un corpus interesante de melómanos: gustaban de eso y los sostenían”.

En ese contexto de la crítica, los Andariegos eran prestigio puro “y hoy su memoria se mantiene por eso. Los buenos comentarios acompañaban lo que era evidente en su obra. Hoy no existe un oído: no existe la crítica musical; porque además, en esta coyuntura en que los soportes de la música cambian, cambian también los soportes de los medios. ¿A dónde vamos hablar de eso ahora? Hay muchísimos blogs de folklore en Internet; algunos de ellos han salvado el folklore”. A los que colgaron sus discos en Internet, “todos tenemos que estarles agradecidos porque, más o menos, hemos bajado y completado nuestras discotecas y fue ganarle al tiempo, a la sombra de la dictadura que eliminó discos, masters; a los Palito Ortega que grabaron encima de los masters”. Pero faltan hoy en día críticos: tipos que asuman ese rol valedero “Todo movimiento musical o artístico ha estado acompañado por la crítica, muchas veces criticada o condenada, por supuesto, como todo. Pero de todas maneras hace falta un grupo de gente que toque, que escuche y que hable”.

La cantante Liliana Herrero también fue una artista alineada con aquellas vanguardias y reinauguró búsquedas sonoras a partir de los años 80: oyó detenidamente a la generación de la proyección: Manolo Juárez, Obi Homer, la que avanzó hasta la dictadura; la de ‘Chacarera sin segunda’, de Eduardo Lagos; la de Hilda Herrera. ¿Está esa generación volviendo a ser oída? ¿Hay hoy un lazo conexo con todos ellos? “Yo nunca los perdí”, responde Herrero. “Ahora, para mi nuevo disco estoy tocando en vivo ‘La diablera’, de Hilda Herrera y Antonio Nella Castro. Y no sé si no voy a grabar la ‘Zamba del Chaguanco’. Yo nunca los perdí”.

Y cuando uno pierde ese horizonte, “que es la fuerza de la contemporaneidad de ciertas obras, pierde mucho. Estás huérfano. Y yo no me siento huérfana”, dice Herrero ligando artistas presentes y pasados. “Me siento acompañada por Coqui Ortiz y por Hilda Herrera o por el Cuchi, o por Ramón Ayala o por Rolando Valladares, o ‘Perecito’, que acaba de morir<sup>51</sup>. Yo no me siento sola, al contrario: vuelvo y vuelvo y vuelvo a las cosas. A lo que se ha hecho. Algunos que me interesan más que otros”. Allí recobra a los artistas de la proyección: “Si vos me decís Eduardo Lagos, yo me saco el sombrero. Gran músico. Hay que volverlo a escuchar: esa música no está repuesta en los medios. O Manolo. Eso es una tarea pedagógica que hay que ir haciendo todos los días”.

Esos olvidos actuales tienen origen también en esos años: al igual que otras expresiones de la cultura argentina de los 70, aquella generación iba a sufrir un cimbronazo con la dictadura del 76. Y otra historia y otros olvidos empezaron a ser (no) oídos. Hoy queda pendiente recobrar ese puente con la generación de la proyección y hacerlos convivir

---

<sup>51</sup> El sábado 12 de enero de 2013 falleció Miguel Ángel Pérez, “Perecito”, poeta y periodista salteño. Nació en 1930, fue autor de varios libros y escribió, entre otras, las letras de las emblemáticas obras “Si llega a ser tucumana” y “Zamba para la viuda”, con música del Cuchi Leguizamón. En: Miguel Ángel Pérez <<http://www.lanacion.com.ar/1545689-miguel-angel-perez>>.

naturalmente con los parámetros de los artistas de estos años. Porque todos ellos ya confluyen en la memoria sonora del país, para ser reapropiada en nuevos diálogos. En una nueva época en la que el pasado y el presente puedan retroalimentarse.

## **Folklore y dictadura**

La cultura quedó encerrada o frenada a partir de la dictadura del 76. El folklore también, y sus búsquedas en todos los planos: en medio de aquellos desarrollos que se sucedían dentro del folklore, desde la proyección y en paralelo, sin chocar con todos ellos, los artistas del paradigma clásico, se sucedió el golpe militar del 24 de marzo de 1976, que instauró masivamente un sistema represivo y de terror político, cultural y social, mucho más extremo que el que habían implementado las dictaduras anteriores.

Una buena síntesis expone el investigador Claudio Díaz: “La dictadura cambió drásticamente el sistema de representación política y sindical, atacó y persiguió a las organizaciones populares, implementó políticas económicas que llevaron a una distribución cada vez más regresiva de la renta y a la pérdida de las conquistas sociales, y abolió la vigencia de los Derechos Humanos”<sup>52</sup>.

También los distintos aspectos del quehacer cultural e intelectual quedaron atravesados por el plan dictatorial. Y en el caso central del folklore se hizo notorio, a la par del rock argentino. En el folklore, “el control sobre las emisoras de radio y televisión, sobre la realización de los festivales y toda clase de espectáculos públicos, sobre los medios de prensa, etcétera, implicaba una alteración de los mecanismos básicos de consagración tal como habían funcionado desde la constitución misma del campo”<sup>53</sup>.

Exiliados, marginados, desplazados, silenciados: las distintas configuraciones de la raíz folklórica de años anteriores sufrieron las consecuencias del plan represivo de la dictadura<sup>54</sup>. Y con ello, “el campo del folklore sufrió una importante transformación en la medida en que las tensiones y conflictos que lo habían caracterizado en la etapa anterior fueron desarticulados violentamente por la coerción externa”<sup>55</sup>.

Llegaron las persecuciones, la censura, para el sector de artistas del folklore más identificados con el compromiso político y poético que había irradiado el Nuevo Cancionero, y con mirada latinoamericanista, frente a una idea de folklore chauvinista y con tintes reaccionarios. Si esas persecuciones habían empezado antes del golpe, en tiempos de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), el grupo parapolicial comandado por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega, con la dictadura se dio un cambio de guardia, también, en el accionar represivo: fue el propio aparato del Estado, en manos de las FF.AA. -Ejército, Armada, Fuerza Aérea-, el que comandó la represión y persecución política, sindical, cultural y también la educativa<sup>56</sup>, además de la logística de los centros clandestinos de detención repartidos por zonas militares en todo el territorio del país.

Indudablemente, en esos años se iban a interrumpir, al igual que en tantos otros planos, diversos avances estéticos dentro del folklore, y muchos discos de esos años fueron poco escuchados. Con la dictadura “hubo una fisura, un hiato -dice Chany Suárez-: no se dio una

---

<sup>52</sup> Claudio Díaz, Op. Cit., p. 245.

<sup>53</sup> Ibid., p. 246.

<sup>54</sup> Prohibidos y desaparecidos <<http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/prohibid.html>>

<sup>55</sup> Op. Cit. p. 246.

<sup>56</sup> <<http://abc.gov.ar/docentes/efemerides/24marzo/htmls/control/educacion.html>>

continuidad. Luego de la dictadura, la único que hubo, para los nuevos, fue lo que queda de referencia de lo que han hecho los intérpretes de nuestra generación, los que quedamos vivos, los sobrevivientes”.

La gente del Nuevo Cancionero había avizorado lo que vendría: Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, y otros, adscriptos luego a la línea de aquel Movimiento, como el Dúo Salteño, Horacio Guarany, y, claro, Jorge Cafrune, habían sufrido agresiones y amenazas - incluso de muerte- antes del golpe. Luego del 76, se perfeccionó y sistematizó la represión cultural, en este caso direccionada a los folkloristas: “A partir del golpe de estado el hostigamiento fue mayor. Se elaboraron listas negras de artistas y canciones que no podían ser pasadas por las radios; se cerraron locales o directamente se impedía la actuación de los artistas prohibidos”.

María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma<sup>57</sup> se proyecta hacia atrás para atesorar a aquellos artistas que luego serían puentes al trabajo creativo de una nueva camada de artistas, ya pasados los años 90. “Nuestra generación, mi generación, es la de los que nacimos, la mayoría, en la dictadura, con un oscurantismo enorme en lo que era música folklórica. Había ciertos artistas que no se podían escuchar: artistas que fueron referentes dentro de la canción social y dentro de la canción folklórica como Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Rafael Amor: toda esa gente que fue referente de una época y que conformó el Nuevo Cancionero. En los 70, que fue cuando nosotros nacimos, esa gente no podía ser escuchada. Igualmente, obviamente, por algo llegamos a este lugar. Bien, mal, o clandestinamente, en mi casa se escuchaba todo eso”.

En la lista<sup>58</sup> de exponentes de la música de raíz folklórica prohibidos en aquella época (de acuerdo a los lineamientos del Operativo Claridad), estuvieron, además de Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, Víctor Heredia, Litto Nebbia, Moncho Miéres, Marián Fariás Gómez Julia Elena Dávalos, Rodolfo Dalera, Horacio Guarany, María Elena Walsh, César Isella, Alfredo Zitarrosa, Chacho Santa Cruz, Francisco Romero, Julio Lagarra, Rodolfo Mederos, Roque Narvaja, Dina Rot, la cantante cubana Elena Huerta, y los grupos América Nuestra, Los Andariegos, el Dúo Salteño, el Cuarteto Zupay, Los Cuatro de Córdoba, Folk 4, Los Olimareños, Los Trovadores, Buenos Aires 8, Quinteto Tiempo, Los Calchakis, Huerque Mapu (de extracción ideológica ligada a Montoneros) y hasta Santiago Ayala, “El Chúcaro”, quien había sido responsable de renovar y estilizar las danzas folklóricas y las formas de concebir las coreografías y los espectáculos en los años del “boom”, además de lograr un creciente éxito en Cosquín con su Ballet Folklórico Argentino y luego su Ballet Popular Argentino, además de haber inspirado, incluso, la creación del Ballet Folklórico Nacional en 1986<sup>59</sup>.

En estas condiciones, numerosos artistas fueron debieron afrontar el exilio en tiempos de dictadura Otros el exilio interno: pudieron quedarse, pero no actuar ni presentarse en demasiados escenarios. Entre ellos, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa u Horacio Guarany. Pero, aclara Giordano, “no todos tenían guita para irse. Se iban los Guarany o Tejada Gómez, pero tampoco les fue bien”: Guarany, que regresó en el 78, “estuvo dos años afuera; Tejada Gómez, un año y medio. Se volvieron, cobraban los derechos de autor, usaban

---

<sup>57</sup> Cantante del grupo María y Cosecha. Es oriunda de Venado Tuerto, Santa Fe.

<sup>58</sup> Prohibidos y desaparecidos <<http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/prohibid.html>>

<sup>59</sup> Juan Cruz Guillén, “20 años es mucho”

<[http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com\\_content&task=view&id=574&Itemid=676](http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=574&Itemid=676)>

seudónimo. Vivían, mal pero vivían. Hay que imaginar que si ‘los nombres’ no se iban, menos los acompañantes”, coteja Giordano.

El Chango Farías Gómez tuvo que exiliarse. Pero él, que ya en el 75 había armado un trío junto a Dino Saluzzi y Kelo Palacios, y, como tantos folkloristas con fe política en el Nuevo Cancionero, no vivió su exilio en silencio: en Europa hizo música para cine, en Francia grabó un disco de vanguardia telúrica, *Lágrima* (con Juan José Mosalini y Gustavo Beytelman) y regresó en el 82 con *Contraflor al resto*, obra referencial junto a Marian Farías Gómez, su hermana, y a Manolo Juárez. Lo recuerda Saba: esos discos que “él hizo con su hermana, *Contraflor al resto*, en el exilio. “Si hablo de los vinilos que gastaba, ese casete lo tengo todavía. Por eso digo: hay cosas que te marcan, y antes teníamos la desventaja de que conseguíamos pocas cosas, pero las pocas cosas que conseguíamos cuando nos gustaban las gastábamos escuchando. Era muy intenso”.

Mercedes Sosa también sufrió ese tiempo: ella, cuyas canciones iban a ser prohibidas, en agosto de 1976 había editado su disco *Mercedes Sosa 76*, en el que rescataba poetas argentinos y latinoamericanos como los chilenos Víctor Jara y Pablo Neruda, la peruana Alicia Maguiña y el cubano Ignacio Villa, “Bola de Nieve”. Un año después, homenajeaba a Yupanqui con *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, en un tiempo en que “el clima político que vivía el país cada vez se sentía más opresivo”.

En 1979 editaría otro trabajo de gran peso para la época: *Serenata para la tierra de uno*. “Aún en medio de la violencia que sacudía al país, Mercedes seguía cantándole a la vida. El hostigamiento y el cerco que se fue formando en torno de ella la obligaron a exiliarse. Ese año fue detenida en la ciudad de La Plata junto con todo el público que había ido a verla cantar. Ese mismo año se instaló en París y en 1980 se afincó en Madrid”<sup>60</sup>, consigna la Web oficial dedicada a la artista. “En teoría, Mercedes Sosa podía entrar y salir del país, no tenía causa judicial alguna, pero no podía cantar. Fue un castigo doble: para ella y para todos los argentinos. En un país en que la vida humana no tenía valor alguno, y cientos de ellas se perdían en la oscuridad de las mazmorras, los usurpadores del poder pensaban que la canción con contenido era peligrosa. Por eso había que acallar a los cantores, como una manera de silenciar a la gente”<sup>61</sup>.

Otros artistas no se exiliaron pero sufrieron la persecución al folklore y el silenciamiento. “Mucha gente de esa generación, aunque no haya estado exiliada, sufrió la dictadura: Juan Falú, Teresa Parodí, Raúl Carnota; Liliana Herrero es también de esa generación. Son la generación de mis hermanos mayores, digo yo. Porque tienen 12 13 años más que yo”, enmarca Lilián Saba. Otros que sufrieron censuras y falta de difusión fueron artistas como Víctor Heredia, El Dúo Salteño (que sobrevivía presentándose en teatros pequeños a la vez que seguía recibiendo amenazas), el Cuarteto Zupay, Los Trovadores.

En esos años, ante estas prohibiciones tácitas o explícitas, el operativo de las grabadoras fue hábil, pragmático: “Hay una cuestión muy práctica”, recrea Giordano. “Yo productor discográfico, o vos representante de artistas, ¿para qué vamos a agarrar a estos zurdos que me los andan prohibiendo a cada rato, que los meten en cana cada dos por tres? Tenemos quilombo. Agarremos a estos santiagueños que van como tiro y vamos tranquilos?. Esa era la reflexión”.

Y les pasaba, por ejemplo, “a Los Trovadores, que iban a tocar a un canal de TV y tenían que resignarse a no actuar porque estaban prohibidos”. ¿Y el público? “Se iba conformando,

---

<sup>60</sup> <<http://www.mercedessosa.com.ar/marcosmaster.htm>>

<sup>61</sup> Ibid.

porque además se creaba una retórica alrededor de eso. Y estaba el gran encantador que era Julio Márbiz, que tenía mucho espacio tanto en programas diarios en la radio, en un programa de televisión; manejaba prácticamente un sello discográfico”, cuenta Giordano.

Así, no fue homogéneo el trato a los folkloristas por parte de la dictadura: existió un sector de artistas que no vivieron esa realidad persecutoria. Allí se marcaría una división, y una propagación de una estética determinada dentro del folklore, que iba a contribuir a que gran parte del público identificara folklore con tradicionalismo y nacionalismo, así como con la política cultural impuesta por la dictadura, y dejara de escuchar la música de raíz folklórica. En el imaginario de esos años, con varios artistas prohibidos, otros perseguidos, y muchos más exiliados, se difundió cierta porción del folklore que, para muchos, era el más conservador e incluso reaccionario. Llevaría varias décadas lograr que el folklore se reinstalara entre los jóvenes interesados en una música que los identificara.

Lo reconoce la cantante Yamila Cafrune, hija de Jorge Cafrune, y actual Directora de Folclore, Artesanías y Comunidades Originarias en la Provincia de Buenos Aires: “Se ha dejado de conocer nuestra música. Cuando yo era chiquita, se escuchaba, pero después, cuando tenía 15 años, prácticamente desapareció. Había otros géneros más extendidos, muchos artistas folclóricos a los que ni se los nombraba porque eran catalogados de subversivos. Durante la dictadura hubo canciones prohibidas, como ‘Zamba de mi Esperanza’. Mi viejo estaba prohibido, por esa zamba y por ‘Luna Cautiva’, del Chango Rodríguez. Uno de los versos dice: ‘De nuevo estoy de vuelta/ después de larga ausencia’. En aquella época, esas palabras eran interpretadas como el regreso de los Montoneros”<sup>62</sup>.

¿A qué idea de folklore había apelado la dictadura? Dice Claudio Díaz que “los artistas que dentro del campo se mantuvieron más apegados al paradigma clásico o que, aún introduciendo elementos de renovación artística no tomaron posiciones políticas ‘revolucionarias’, no sufrieron la represión de la misma manera, con lo que resultaron favorecidos de alguna manera”<sup>63</sup>.

Claro que eso no quiere decir que todos se hayan declarado abiertamente a favor a la dictadura. “Pero sí que las zonas de coincidencia entre los rasgos estéticos y políticos del paradigma clásico y los del discurso autoritario de censura, hicieron que esos artistas no sólo no fueran perseguidos, sino que incluso fueran tomados en algunos casos como emblemas del nuevo orden establecido”<sup>64</sup>.

En los propios festivales pudo verse ese redireccionamiento a una idea de folklore determinada, y el recambio de artistas favorable a la dictadura. Más allá de que se juzgue si todos ellos, conscientemente o no, adscribieron al operativo ejercido por los militares, y al redireccionamiento de las discográficas, mucho dejó ver quiénes tenían presencia en, por ejemplo, el Festival de Cosquín.

“Agarrá el Festival de Cosquín en la época de la dictadura y ahí tenés a todos los culpables. Todos los que botonearon: era penoso el elenco de artistas. Se salvaban Yupanqui, Falú, Ariel Ramírez. Después estaba toda esa línea media, baja, que alimentó esa época: Los del Suquía, los Tucu Tucu, Argentino Luna”, recupera Giordano. Todos esos tipos “en ese momento encontraron la cancha abierta para ellos. Si se contara, caerían muchos: se desarmaría toda una retórica del folklore”.

---

<sup>62</sup> Julián Velázquez, Buscan llevar el folclore a las escuelas, Diario Tiempo Argentino, 13 de enero de 2013 <<http://tiempo.infonews.com/2013/01/13/sociedad-94508-buscan-llevar-el-folclore-a-las-escuelas.php>>

<sup>63</sup> Claudio Díaz, Op. Cit., p. 247.

<sup>64</sup> Ibid.



Y detalla: “Ahora hay tipos que andan acusando. Omar Moreno Palacios, por ejemplo, es un tipo que no laburó mucho durante la dictadura. Y él habla de Hernán Figueroa Reyes, y entra Cafrune incluso. Lo que pasa es que los intereses de las discográficas eran muchos” y, por lo tanto, “la desesperación era mayor por ocupar lugares”, dice Giordano.

La dictadura obturó procesos sociales, culturales, hasta comunitarios, como algo tan cotidiano como congregarse para bailar en peñas. Toda actividad que implicara la reunión de gran cantidad de personas, por fuera de la mirada del régimen, era considerada sospechosa. Pero el proceso no fue lineal y el cambio de artistas en el folklore incluso generó que el rock argentino lograra ser captado por muchos jóvenes que hasta entonces no le habían prestado atención. Algo sintomático, pensando en lo que sucedería luego cuando el rock, décadas después, llegara a un estancamiento creativo: la música de raíz folklórica que dialoga con aquellos avances previos a la dictadura volvería a ser atendida por los jóvenes.

En plena dictadura, “en el campo de la música popular cambia el elenco: salen un montón de artistas y entran otros. Y eso pasó en el tango, en el folklore, en el rock. Pasó por razones políticas y por razones morales”, analiza Giordano. “Las listas del COMFER tenían una carga política, un odio político importante, pero también reservas morales: de eso se agarran tipos como Cacho Castaña para decir que estuvieron prohibidos. A Cacho Castaña le prohibieron un tema que uno, si no fuese un espíritu democrático, lo prohibiría también. Ese que dice ‘si te agarro con otro te mato, te doy una paliza y después me escapo’. Ahí están las listas del COMFER para ver quiénes eran los prohibidos en los primeros años de dictadura. “Las listas del COMFER, después del 77, eran más bien inocentes. Hacían daño a un montón de gente y le dañaban el trabajo, pero la idea que había detrás era una idea moralista, fundamentalmente. Entonces, cambia el elenco y cambian los lugares donde se trabaja y en los festivales”.

Pero al mismo tiempo “se descuidan ciertas otras cosas por ignorancia”, y el rock, que siguió creciendo en esos años, logró tener un rol como expresión cultural de resistencia a la dictadura. Los militares “decían: ‘qué van a hacer estos drogadictos de pelo largo. Es más, ni se creía que fuesen drogadictos, se creía que eran homosexuales. Esa era su gran culpa. Se los dejó, y en un momento aparecieron: cuando se les dio la oportunidad, por una coyuntura, aparecieron con una carga artística que les voló la cabeza. Y eso terminó de liquidar el proceso. Las canciones de Miguel Cantilo, de Charly García, las actitudes de estos tipos terminaron de derribar el Proceso”, recuerda Giordano.

Porque las creaciones de los artistas de rock de esos años, ya con los fundadores de rock como artistas consagrados e indiscutidos, significaron, además de un poco de aire en medio de la opresión, una toma de conciencia no sólo política sino sobre la misma realidad y el mundo contemporáneo: una apertura mental para una nueva generación. Sólo basta pensar en las creaciones de Luis Alberto Spinetta, Serú Girán (con su carga poética no lineal, además de la música), Gustavo Santaolalla (con su grupo Soluna, entonces), León Gieco (con su convicción estética y letrística tanto dentro de los parámetros del rock como del folklore, algo que se acentuaría ya en democracia), Miguel Cantilo, etc. Y a partir de ellos y de otros, muchos jóvenes se volcaron definitivamente al rock, esa música que los identificaba no tanto política sino humanamente.

Las canciones de rock “despertaron a un sector de la juventud; crearon un agite muy importante, una consciencia”, recuerda Giordano. “Circulaba la revista Expreso Imaginario, que yo compraba en Córdoba. La Pelo circulaba más porque era de una editorial más sólida. Pero había muchísimas y se iba creciendo, y ahí venían los intereses de aprender a tocar la

viola, de ‘pasame este tema’ y si se iban juntando. Ahí empezaron a circular muchísimas cosas”.

Un ejemplo lo expone: en ese entonces, el Partido Comunista (PC) de Argentina publicó un cancionero. “Nada más que un cancionero atado con hilo y dos agujeros, y que tenía canciones de todo: de Tejada Gómez, de Piero, de Charly García. Todos andábamos con el cancionero; se llegaba a una reunión y era: ‘A ver, buscá ese tema’. Era un arma impresionante. Había tan pocas cosas, que un librito de canciones era un arma letal. Después se amplificaba en la universidad y se empezaban a despertar un montón de ideas”, cuenta Giordano.

Todo confluía en una idea de recuperar legados culturales y sonoros. “La frase que usaban muchos era: ‘Esta canción la compuse hace diez años y tiene hoy una gran actualidad’. Era una canción de protesta. Y empezar a redescubrir un montón de cosas era para muchos ir rearmando un país”, recuerda Giordano. Por eso mismo, “la música popular de esa época tiene unas ganas bárbaras, pero al no tener todos los elementos, hay mucha ingenuidad desde el punto de vista técnico, del conocimiento de la materia folklórica”.

### **Los años 80 encienden voces**

Al pasar la dictadura, “con la democracia la canción que identificaba más era la del rock o el folklore mezclado con canciones de rock. Quizá lo que a mí me gustó era lo que había escuchado de chica, y recién mostré a los 30 el resultado de toda mi toda mi primera parte de la vida, de la cosas que me gustaban del folklore”, cuenta Lilián Saba.

En los 80 hubo otro cambio de guardia: surgió una generación que se vinculaba con la música de raíz folklórica aunando pulso telúrico y color de jazz. Entre ellos emergieron Raúl Carnota, Eduardo Spinassi, Rodolfo Sánchez. “Obviamente, mucha gente de esa generación, aunque no haya estado exiliada, sufrió la dictadura: Teresa Parodi, Juan Falú, Raúl Carnota, y Liliana Herrero es también de esa generación. Son como la generación de mis hermanos mayores, digo yo”, establece Saba.

Pero además tardó mucho en reaparecer lo que se había eliminado en esos diez años, tomando el 73: las persecuciones, las eliminaciones y la censura ya sistemática. Dice Giordano: “A Los Andariegos no se los recordaba, a pesar de que volvieron en el 83 con otra formación: estaba sólo Agustín Gómez. El grupo Movimiento, de Cacho Ritro y Oscar Alem también era un puente del pasado, si bien usaban muchos sintetizadores y esas cosas. Y había una gran ingenuidad, una gran buena fe, tanto en el público, que se morfabá cualquiera”, marca Santiago Giordano.

Varios hechos culturales y musicales, no desde el tradicionalismo y lo estrictamente telúrico, marcaron los primeros años de los 80. La necesidad de destape fue clave y por eso trovadores cubanos como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés tuvieron un éxito considerable: fueron vivados en todo el país y sus temas se volvieron conocidos, circularon, y salieron publicados con sus respectivos acordes en revistas de papel barato como Canta Rock, junto a los de Facundo Cabral, Piero, Víctor Heredia, León Gieco, los nuevos cancioneros del rock, y otros. Ahí, el repertorio del folklore casi no circulaba. El rock era el cambio de guardia para la juventud.

También Silvio Rodríguez y Pablo Milanés tuvieron su lazo con el espectro de la música de raíz folklórica más comprometida políticamente y con un discurso y una poética latinoamericanista, huella del Nuevo Cancionero, que claramente también había sido en los 60

una influencia clara para el Movimiento de la Nueva Trova Cubana, de la que emergieron Pablo Milanés y Silvio Rodríguez (junto a otros trovadores también clave, como Vicente Feliú y Noel Nicola). Justamente, ahora, ante el éxito de los cubanos, “las buenas estrategias discográficas lo asociaron a los trovadores nuestros: Víctor Heredia, César Isella, el Cuarteto Zupay, ahí hay un disco. Incluso Antonio Tarragó Ros: los discos que sacó él en el 81, 82, fueron reveladores, y en el 83 editó aquel otro disco con la Banda Pueblera”, hace memoria Giordano. “En el 80 saca uno en el que participan León Gieco y Rubén Rada: un impacto. Pero era música popular para cierto público, como Atahualpa Yupanqui”.

Otro hecho de importancia para entender cómo pasados los 90 volvería la raíz folklórica a reavivarse, a conectar lazos, lo protagonizó -una vez más- Mercedes Sosa en el año 82 al retornar a Buenos Aires tras el exilio. Con sagacidad estética y comercial, convocó a artistas del palo no folklórico para cantar con ella en el Teatro Ópera de Buenos Aires, en una serie de conciertos realizados entre el 18 y el 28 de febrero de ese año, y que se grabaron y compendiaron en el disco *Mercedes Sosa en Argentina*, éxito absoluto de ventas un año después. ¿Quiénes fueron sus invitados? Antonio Tarragó Ros, Ariel Ramírez, León Gieco, Rodolfo Mederos y Charly García.

“Mercedes salva a la música argentina con el concierto del 82. Ahí se abre la cabeza” de mucha gente “cuando se incorporan cosas del rock; ya tango había cantado”, analiza Giordano. Porque entonces, Mercedes Sosa reúne artistas y repertorios, e incorpora las canciones de la trova cubana a la par de los compositores rockeros (Fito Páez, Charly García, León Gieco) “Con ella, siendo una artista de Latinoamérica, ahí se salva la música popular argentina. Se rompen divisiones generacionales además de estilísticas y estéticas: fundamentalmente generacionales. Los folkloristas, cuando vieron a Charly García en Cosquín, tenían la misma perplejidad que teníamos los pendejos viendo a Charly García con Mercedes Sosa. Pero funcionó”.

Ahí estaba la visión del productor y empresario Daniel Grinbank. “Había una idea de los productores -establece Giordano-. El ejemplo era la música popular brasilera: la MPB. Mercedes Sosa, que había trabajado mucho en Brasil, lo vio”. Además estaba el productor Daniel Grinbank, que “era un lince, y Fabián Matus -hijo de Mercedes- tuvo mucho que ver en eso. Él craneó la cosa y Grinbank la realizó: Fundamental. Salvó la música argentina. Sino, todavía estaríamos discutiendo si rock y folklore...”.

Quizá ese proyecto haya influido en la poeta, cantante, narradora y filósofa Leda Valladares para decidirse a juntar a rockeros con copleros y folkloristas para sus discos de canto originario *Grito en el cielo I y II*, y *América en Cueros*: Fabiana Cantilo, Gustavo Cerati, Liliana Herrero, Fito Páez, Pedro Aznar, Federico Moura (Virus), etc.<sup>65</sup>. Esa apertura que había hecho Mercedes Sosa en los 80 al juntar a folkloristas con gente de otro palo, como del rock, pudo haber pesado en Valladares. “A esa ideas las trae la producción de Mercedes Sosa y después los productores seguramente agarraron a Leda Valladares, que no era ninguna ingenua, le propusieron eso y tomó cuerpo”, dice Giordano.

También surgieron en Buenos Aires proyectos como Músicos Populares Argentinos (MPA), que ideó en 1985 el cantante, percusionista, guitarrista, compositor y arreglador Chango Farías Gómez: en MPA, Farías Gómez reunió a Peteco Carabajal, Verónica Condomí, Jacinto Piedra y Rubén “Mono” Izarrualde y combinó los sonidos eléctricos de la guitarra, el bajo y la batería (en una percusión eminentemente folklórica), junto al de los vientos de Izarrualde y las voces cuidadosamente ensambladas de los cinco, para la relectura de clásicos

---

<sup>65</sup> Ver Capítulo 8.

del género (incluso en formato instrumental) y la interpretación de nuevas canciones compuestas por Peteco Carabajal y Jacinto Piedra.

Con sólo dos discos (uno de ellos, en vivo), MPA contribuyó a que cierta porción de la nueva generación, los jóvenes de entonces, se acercaran nuevamente al folklore. Así, el cambio, la reapertura de estilos no provendría sólo del rock sino de un sector de la misma cuna del folklore y la música popular: el Chango Farías Gómez había hecho nacer MPA de una reunión de amigos y colegas que se juntaban a zapar en Buenos Aires quitándole mañas telúricas al género y buscando otras texturas percusivas y arreglísticas. Una operación que luego repetirían Peteco Carabajal y Jacinto Piedra en sus proyectos posteriores<sup>66</sup>. Salvo ellos, y algunos otros buscadores específicos, aquel puente de tradición y vanguardia que se desarrollaba en los 60 y 70 no logró un total traspaso generacional en los 80, ni puentes directos en esta década.

*De Ushuaia a la Quiaca*, el proyecto-viaje con el que León Gieco y Gustavo Santaolalla abarcaron el país en 1985 (y con el que editaron cuatro discos, el último en 1999), también despertó sonoridades relegadas y e hizo que muchos seguidores de Gieco y de toda la tradición del rock argentino de los 70, descubriera, haciendo que el folklore y el rock comenzaran a convivir en el oído de la juventud de la primavera democrática, a artistas como el Cuchi Leguizamón, Leda Valladares, Sixto Palavecino, Elpidio Herrera, Lido Patriarca, Cuarteto La Leo, Peteco y Carlos Carabajal, Isabel Parra, además de incontables copleros y demás participantes. “León siempre siguió su línea; hubo bandas que removieron la tierra y desde el rock escribieron temas”, comenta Agustín Ronconi, del grupo de rock folklórico Arbolito. No es casual, por ejemplo, que el Cuchi Leguizamón haya tocado en el festival de rock de La Falda, Córdoba, en los años 80, y que haya sido vivado y aplaudido por rockeros de todo tipo<sup>67</sup>.

En el 86 llegó otro trabajo fundamental para entender los lazos con una nueva generación: la obra conceptual integral *Taki Ongoy*, de Víctor Heredia, en referencia al movimiento indígena que en el siglo XVI se generó en los Andes Peruanos para enfrentar a la invasión española. De alto nivel musical y compositivo, el *Taki Ongoy* de Víctor Heredia planteó una mirada latinoamericanista y reivindicativa acerca de los pueblos originarios de América, desde la época precolombina hasta el presente, y con una fuerte crítica a la Conquista de América y a la mirada oficial de España, a partir de canciones y textos en que se narraban y denunciaban distintos aspectos de la historia de Latinoamérica, el sufrimiento y asesinato de las poblaciones indígenas, la extracción y saqueo de los recursos naturales, la dominación ejercida por Europa y el atraso cultural español, etc. Un trabajo que, por su posicionamiento, fue rechazada y poco masivamente recibida entonces, pero que por su alta calidad musical y de orquestaciones (y con importantes invitados como Mercedes Sosa, Jorge Fandermole, Juan Carlos Baglietto, entre otros) trascendió y logró mostrar distintas rítmicas folklóricas en una obra de un cantautor identificado históricamente con el compromiso que irradiara el Nuevo Cancionero.

Es más, la obra recibió varios intentos de prohibición<sup>68</sup> y no logró la recepción esperada entonces, pero veinte años después fue repuesta con éxito: el 3 de diciembre de 2006 en el Teatro Ópera de Buenos Aires, en un nuevo contexto de recepción, cuando ya una tercera

---

<sup>66</sup> Ver Capítulo 3.

<sup>67</sup> Ver Capítulo 4.

<sup>68</sup> Gaspar Zimmerman, “Mi carrera pagó el precio”, Diario Clarín, 1º de diciembre de 2006 <<http://edant.clarin.com/diario/2006/12/01/espectaculos/c-01501.htm>>

generación (la de los exponentes de la música de raíz folklórica del presente) vivió como contemporánea la posibilidad de escuchar el *Taki Ongoy*, que “en la Argentina abrió el debate respecto de la verdadera historia de la conquista de América. Debate que había tenido cierta apertura con *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano. Pero con *Taki Ongoy* la cosa fue más cruenta, más cruda: aquello que no le había pasado a Galeano lo recibió *Taki Ongoy*”<sup>69</sup>, como contó Víctor Heredia entonces, en el diario Clarín.

Paulatinamente, volvía a visibilizarse el lazo con los ritmos eminentemente argentinos, la irrupción del rock como fenómeno masivo de la juventud colocó a los cultores de zambas y chacareras en, justamente, selectos entendedores de la música de las provincias y de los nombres de los referentes de antes, mientras a la par se afianzaban y reproducían los epígonos del argentinismo menos relacionado con nuevas tendencias, y que en el recuerdo de los 80 quedaron asociados a los proyectos que encarnaba el empresario, productor y difusor Julio Márbiz (luego Mahárbiz), conductor a la vez del ciclo televisivo *Argentinísima*.

Recién durante el menemismo, bandas rockeras como Divididos, Los Visitantes y Bersuit Vergarabat -y León Gieco, indudablemente- comenzarían a tejer nuevas redes entre los géneros: el propio Atahualpa Yupanqui dejaría de ser una sombra ominosamente relegada. Así, en los 90 empezarán a circular conocimientos, pero una década antes estaba todo por hacerse para retomar las huellas del folklore en las nuevas generaciones: “Un tipo decía ‘voy a cantar una zamba’, y como no le salía bien era un aire de zamba -dice Giordano-. Pero estaban las ganas y la necesidad de identificarse con una zamba”.

---

<sup>69</sup> Gaspar Zimmerman, Op. Cit.

## Capítulo 2

### El tiempo recuperado: MPA y Jacinto Piedra

Las voces se arremolinaban sobre su cabeza, sobrevolándolo en el húmedo brillo de la noche santiagueña. Los aplausos, las proclamas zumbaban en el aire, encegueciéndolo. No se acuerdan lo que fue, de dónde vengo, o tal vez sí, razonaba Jacinto, y las voces persistían. Se despidió, el dinero en un bolsillo, y subió al auto. Durante el trayecto a casa, no le sorprendió la quietud del río, espeso, ausente. Descendió del coche: en la puerta del dormitorio, percibió los dulces ronquidos de Irene, el movimiento plácido de su panza de casi nueve meses. “En un rato vuelvo”, le dijo Jacinto con los ojos, y reapareció la noche, como una aldea vacía. No me entienden, no sé quiénes se creen, alardeó, a poco rato de haber tocado en un cierre de campaña radical, y volvieron los ensayos, Peteco y sus silencios, las canciones sin terminar. “Se hace tarde”, señaló. El chofer aceleró y el cielo pareció sacudirse, como si fuera a vaciarse de golpe. Jacinto levantó la vista y buscó las estrellas, una por una. A ambos lados de la ruta, el monte cambiaba de forma, abrigándolo, envolviéndolo, cayéndosele encima. Jacinto se imaginó recostado, el rocío debajo de él; agachó la cabeza y deseó evaporarse en la noche, como un halo de luz.

El coche volcó cerca de La Banda, en el cruce del ferrocarril Mitre, el 25 de octubre de 1991. Jacinto Piedra tenía 36 años. Los ánimos populares y el sentir místico de su provincia lo iban a volver un mito vivo: a él, un creador original y esporádico que había participado, legando su voz inolvidable -la matriz para muchos nuevos cantores- en Músicos Populares Argentinos (MPA), en los 80 en Buenos Aires, y luego de Santiagueños. Dos agrupaciones que desafiaron desde adentro los pilares del folklore y le quitaron solemnidad. Esa voz de encendida belleza encarnó una época y todavía se oye por Santiago.

El mito comenzó con rezos y cantos: el velatorio de Jacinto Piedra, en la Casa del Folklorista de Santiago del Estero, se volvió un frenesí de canciones, llantos, bebidas e invocaciones. Una procesión espontánea acompañó el cajón hasta el cementerio: de barba crecida, Peteco Carabajal acompasaba el trayecto destilando melodías con su violín; Don Carlos Carabajal, su padre, saludaba a los vecinos uno por uno y ensayaba explicaciones sobre los hechos. Don Sixto Palavecino, poncho en los hombros, parecía sereno, conciliador, como si asistiera a un bautismo. La gente, los curiosos, se acercaban preguntando a qué hora pasó, quién se lo había llevado, a qué parte del monte se fue.

Días después, varios iban a su tumba en el cementerio de Santiago e in incluso afirmaban haberlo escuchado cantar por ahí: su voz, única e irrepetible, se volvía de Santiago, como el viento. Las promesas incumplidas de Jacinto habían pasado a sus fieles, ávidos de la palabra revelada en él, y lo volvieron un ídolo cotidiano: comenzaron a llamarlo “Cristo indio”, a rezarle y prenderle velas. “No se alejó después de todo”, se decía. “Por algo no se fue”, afirmaban. Creador inasible e irreverente, junto a Peteco, su amigo de la infancia, habían desandado caminos, componiendo para tiempos venideros.

Integrante de varios conjuntos que renovaron el lenguaje del folklore en los '80, el canto de Jacinto Piedra ilustró una época para la música de raíz folklórica, hasta que sus dificultades anímicas interrumpieron la búsqueda. “Lo importante para muchos es tener un mito, alguien que sea un símbolo de la música popular, de rebeldía, y de ganas de hacer cosas, de creer en lo nuevo. Eso representa Jacinto para muchos”, indaga Peteco Carabajal, con la mirada a un costado, como si otras voces hablaran a través de él.

En Santiago del Estero, a falta de razones para explicar la ausencia de cambios durante los últimos 60 años, tras el largo e increíble régimen de los Juárez, el saber popular interroga al monte por sus desgracias, sus tragedias. Hoy son los desmontes, el avance de la frontera agropecuaria, el latifundio sojero; años atrás, la asfixia que generó un gobierno dictatorial en toda la población. De esa compleja existencia del santiagueño brotan mitos, cantos, poesías, ritmos; también el fuego de los ídolos populares idos antes de tiempo, transformados en mitos, en sombras vivas del monte santiagueño. Allí está la memoria y el peso de Ricardo Gómez Oroná, conocido por todos como Jacinto Piedra, el que atesoró -no hay dudas- la voz masculina más bella e influyente de la música santiagueña de los últimos treinta años. Una clave para entender las huellas que siguen los músicos folklóricos hoy, en el vasto linaje de chacareras y misterios que hace brotar Santiago del Estero.

Aún hoy, como si fuera una versión quechua de Jim Morrison, se alaba a Jacinto Piedra, se recrean sus frases y posibles enseñanzas; se vuelve vibrante su mención día a día -en Santiago o lejos del pago- para todos los que hayan sabido de él, escuchado su voz, o que intuyan apenas qué importancia tuvo para el folklore contemporáneo. Aun con sus contradicciones, su personalidad insegura: un tipo innovador también, audaz, revolucionario. “Mucha gente me dice: “Che, Peteco, decime algún pensamiento de Jacinto”. ¿Vos te creés que Jacinto andaba todo el día tirando frases? -contesta él-. Ni yo mismo, que sé las cosas que piensan de mí y se imaginan de mí. Es una gran desilusión para la gente saber cómo es un artista exactamente”.

## **Niño del mundo**

Hoy es ayer en Santiago: todos los domingos, desde lejos podía oírse el repiqueteo de los bombos en la casa de la familia Carabajal; las danzas se superponían; los bandoneones y violines acompañaban la siesta. De a poco Ricardo sacaba la voz, siempre que estuviera delante Peteco. Nacido en el 55, tras su debut arriba del escenario en el Club Belgrano comenzaron a decirle “Ricardito, el niño cantor”, y su timbre de tenor se abrió paso, ganando aceptación en peñas y festivales, como un ligero temblor de tierra. Llenos de pobreza, con Peteco se habían criado juntos y volvieron a encontrarse ya de adolescentes en Morón. Y Santiago iba con ellos: por esos años, hartos de hacer nada, muchos jóvenes dejaban las provincias y viajaban a Buenos Aires. Se encimaban en pensiones de segunda, estudiaban en los bares y veían las luces de la Capital estallar ante sus ojos. ¿Adónde vamos, Peteco?, concedía Jacinto, y arrancaban desde temprano para el centro, los zapatos sobre el cemento ardiente como el monte, sin palabras de más, cantando chacareras a dúo. Como en el patio inicial.

Las épocas, los estilos se convulsionaban en su voz: Jacinto admiraba a Aquelarre, se desvivía por Pink Floyd y Los Rolling Stones tanto como por la música andina, y cuando podía entonaba con dulzura “Muchacha (ojos de papel)”, de Luis Alberto Spinetta. Se cuenta que en 1980, cuando una novia de la adolescencia lo abandonó, decidió irse a Bolivia y Perú

en busca de nuevas formas de nombrarse a sí mismo. En La Paz tocó quenás, bombos y vientos, y la época se le cayó encima: en una noche de guitarreada en el hotel, alguien golpeó la puerta con violencia, corrió a abrir y una trompada lo tiró al piso. El militar lo redujo a los gritos, interrogándolo. Jacinto tembló: el soldado llevaba ropa de fajina del ejército argentino. Con la complicidad de Videla, el golpe narco de Luis García Meza contra Lidia Guellier estaba en marcha.

En el viaje, Jacinto había conocido ritmos, ríos de instrumentos; había encontrado un pasado, una voz común. Apenas le crecía la barba, pero ya llevaba un bigote tupido y angosto, como un mandarín. Y al regresar a Buenos Aires, ya traía con él otras memorias para cantarle a su niñez y conectar con su pertenencia indígena. Impulsado por Cuti Carabajal, en el 83 se presentó en el Festival de la Chacarera, donde conoció al bailarín Juan Saavedra, hijo de una dinastía fértil: su padre, Carlos Saavedra, fue un renovador de las danzas folklóricas en su provincia y había sido solista del ballet de don Santiago Ayala, el “Chúcaro”. El mismo camino seguirían, innovando danzas, los sobrinos de Juan Saavedra: Koki y Pajarín. Y también de esas tradiciones provenía Jacinto Piedra. De cabello largo despeinado y ropa estridente, Jacinto sabía que aunque su canto conmoviera en Santiago iba a ser rechazado, como un ex-combatiente que regresa y lo vuelven ajeno. Fue en el disco *Por qué, por quién*, de Sixto Palavecino, cuando grabó la primera versión de “Te voy a contar un sueño”, la chacarera doble en la que por primera vez, para tantos, desnudaba sus recuerdos de la peste: “Llegan de noche, gritos lejanos/ rotan la luna, tiembla de miedo algún charco/ de salamanca, llaman campanas/ los hombres quieren matarse empuñando un arma”, trinaba, en memoria de un amigo desaparecido, y Santiago parecía temblar de frío.

Con Peteco Carabajal, que integraba una nueva formación del grupo Los Carabajal desde 1975, se reencontraron en un Buenos Aires en deshielo: la dictadura abandonaba los cuerpos enmudecidos, las mentalidades rancias. Los folkloristas añejos parecían cobijar el vaciamiento cultural: tiempo después, no casualmente, Horacio Guarany despotricaría contra León Gieco y Juan Carlos Baglietto, por reivindicar a Los Beatles: “Un día fuimos a su casa: Jacinto cayó con Cuti, mi tío -recuerda Peteco-. En un momento cantó y Guarany le preguntó cómo se llamaba, y él dijo Ricardo Gómez Oroná”. Guarany decretó: “No, vos no puedes llamarte así: desde ahora eres Jacinto Piedra”. Y fue Jacinto Piedra para siempre.

En el 84, Los Carabajal viajaban a la Libia de Kadhaffi y decidieron invitar a Jacinto, entonces inmerso junto a Peteco en la grabación de *El incendio del poniente*, su único disco solista (póstumo, editado en 1992), con todos los instrumentos tocados por su amigo de la infancia. Durante la gira, Peteco propuso que se fueran a Viena en busca de un hijo, Juan, que había concebido en Argentina con una holandesa, también al rastro de un sonido posible para la música que planeaba hacer, y Jacinto fue tras él. Cuenta Peteco, en un artículo inédito del periodista Alejandro Tarruella: “En el tranvía, de pronto vi un afiche de Astor Piazzolla y me emocioné: Jacinto no podía hacerme parar, me consolaba. De allí nos fuimos a Francia a ver a Juan Saavedra, quien nos esperó en la Gare du Nord, y caímos a la casa de Koki y Pajarín, que vivían en París. Estuvimos un mes: a veces éramos veinte tirados en el suelo, en un mismo colchón. Pasábamos el día escuchando Bolivia Manta, Sixto Palavecino, Los Manseros Santiagueños, tomando mate cocido y cantando”. Buenos Aires se despejaba de dictadura; la niebla comenzaba a despejarse.



“Hay que recuperar el tiempo perdido”, se dijo el Chango Farías Gómez al volver del exilio, apenas aterrizó el avión en Ezeiza. Hasta el golpe del 76, diversos artistas habían iniciado un cambio dentro del folklore. En Buenos Aires, la personalidad de la música de las provincias se acompañaba a las búsquedas rupturistas que encaraba el rock argentino, luego del fallido Festival de Solidaridad por Malvinas. Y los folkloristas que volvían de Europa, con otras músicas en la cabeza, también se entreveraban, dialogaban entre sí: el Chango, el bandoneonista Dino Saluzzi, el pianista y arreglador Manolo Juárez, el guitarrista Daniel Homer, Litto Nebbia, el baterista Norberto Minichilo. “Éramos músicos de todos los músicos. Uno iba a hacer un disco y contaba con ellos”, añoraba el Chango, creador de los Huanca Huá y el Grupo Vocal Argentino, dos agrupaciones vocales e instrumentales de vanguardia, dos décadas atrás. Él iba a renovar la apuesta: había que reorganizar los sonidos, expandirse. Los maestros tenían que tocar con los maestros, sostenía el Chango con firmeza, pero la afluencia de jóvenes redireccionó la búsqueda: la sala de ensayo de Rubén Rada en donde se juntaban todos “Los Amigos del Chango” se abarrotó de gente joven, como Rubén “Mono” Izarrualde, Lito Vitale y Verónica Condomí, entre otros.

“Santiago tendría que saber lo que estás haciendo vos”, auguró Peteco al caer con Jacinto a una de esas reuniones: su amigo, al mostrar su voz lo dejó sin palabras. Arrancaron con una chacarera, como en Morón, y el Chango no dudó: “Tengo una actuación la otra semana, ¿vienen?”. En Córdoba, en el Teatro San Martín, nació Músicos Populares Argentinos (MPA), la primera revolución estética en la que participó vivió Jacinto, junto al Chango, Peteco, la cantante Verónica Condomí y, en vientos, el Mono Izarrualde. “Yo necesitaba alguien que cantara y tocara. En lo instrumental, Jacinto sabía lo básico, pero lo cambié por su voz, como la de un pájaro”, definía el Chango. MPA representó un cisma en la música popular, al fusionar instrumentos autóctonos y eléctricos en cinco voces con brillo y densidad propias, que se corporizaban en una totalidad complejizada en lo instrumental. “Yo le puse a Peteco una guitarra eléctrica en la mano -contaba Farías Gómez, riéndose-. Jacinto hizo un aporte brutal: tomé como eje del repertorio lo que ambos producían, y mis locuras para organizarlo. Los veía como mis pares y siempre les di ese trato”.

En MPA, Farías Gómez combinó los sonidos eléctricos de la guitarra, el bajo y la batería (en una percusión eminentemente folklórica), junto al de los vientos de Izarrualde, también de Peteco Carabajal, y las voces cuidadosamente ensambladas de los cinco, para la relectura de clásicos del género, incluso en formato instrumental. Entre ellos, una renovadora versión de la zamba “Maturana”, de Gustavo “Cuchi” Leguizamón, o “Sixto Palavecino”, un aire de chacarera de León Gieco, y la interpretación de nuevas canciones compuestas por Peteco y Jacinto.

En plenos años 80, MPA fue un legado en varios planos: contribuyó a que cierta porción de la nueva generación, los jóvenes de entonces, se acercaran nuevamente al folklore, fueron folkloristas tan autóctonos como modernos, y llevaron su poderoso empaste de voces para un nuevo repertorio. “En su momento fuimos muy resistidos, pero con el tiempo entendieron lo que buscaba el Chango”, cuenta la cantante Verónica Condomí. Y lo que buscaba el Chango, claro, era multiplicar la música argentina a pura exploración y sin barreras entre lo académico y el barro.

¿Y Jacinto? Con apenas 18 años, Condomí -menuda, impetuosa- tuvo sus roces con él en las giras por sus arranques sexistas típicamente andinos. “Estuvimos enfrentados porque era muy machista: yo era la única mujer y le costaba mucho ‘oírme’ cuando proponía algo. Pero a la larga era ‘uy, la negra tenía razón’. Jacinto era un indio... una piedra dura: no está mal el nombre que tenía”, afirma, maternal, repitiendo su nombre como un mantra, como si lo oyera

nuevamente. Para Peteco Carabajal, el talento de Jacinto era voraz, de una gran explosión: “En una volada te podía tocar con la guitarra mucho más que yo, que el Chango. Pero a los diez minutos se olvidaba y había que enseñarle como a un chico para un arreglo. Él ya no participaba de la misma forma”.

Condomí recuerda el rechazo que los MPA sufrieron en Santiago, donde incluso una noche los abuchearon y debieron irse sin tocar. “Eran tan, tan tradicionalistas que no podían admitirnos. Ellos se pensaban que nos queríamos robar a Jacinto y Peteco, sin darse cuenta de que éramos una suma, un hermanamiento. Cuando volví para los cinco años de su muerte, había gente que se me acercaba para pedir perdón”.

### **El campo te está esperando**

MPA llegó a grabar dos discos, *Nadie más que nadie* (1985) y *Antes que cante el gallo* (1987), pero el último año el proyecto decantó y se agotó por diferencias de personalidad: entonces, decidieron separarse. Peteco decidió rumbar para Santiago y Jacinto lo siguió con su amigo para formar el proyecto Santiagueños junto a Juan Saavedra, que ya regresaba de Europa. Con el baile como eje fundamental del proyecto, caminaron la provincia, irrumpiendo en barrios y en escuelas. Contradictorio, apasionado, Jacinto movilizaba con su presencia y esa voz de tenor increíble, tan moderna como heredera del color santiagueño que ya había instituido Agustín Carabajal: otro espejo para Jacinto. En Frías, el niño Raly Barrionuevo creyó ver visiones cuando los Santiagueños entraron al aula sin anunciarse: “Tenía a los artistas de igual a igual, y me di cuenta de que eran de carne y hueso. Ahí, mi generación y la que sigue, pensamos que podíamos hacer lo mismo que ellos -cada uno con sus limitaciones, por supuesto-. No lo veíamos como algo imposible. Al escuchar los temas de Jacinto, de Peteco, me dieron ganas de escribir canciones”.

Combinadas, las voces empastadas de Peteco y Jacinto produjeron un sonido nuevo, influyente aún hoy, plasmado en el disco que cambió a una generación de artistas: *Transmisión Huaucke* (se traduce como “transmisión Hermano”: el disco se editó en 1987). Ahí, Jacinto aportó tres temas y Peteco se encargó de casi todos los instrumentos. El entusiasmo matizaba las contradicciones, las diferencias de opinión entre los tres; el bailarín Saavedra escuchaba, y con sus pies marcaba ritmos y síncopas arriba del escenario y aportaba nuevas formas percusivas con bombo y sachas, no empleadas hasta ese momento de esa manera. Según Horacio Banegas, el creador santiagueño que tocaría luego con Jacinto: “Santiagueños fue para mí la apertura más grande que ha habido como música desde Santiago. Se ha generado también por un acercamiento pero Jacinto no era de hacer un desarrollo y un proyecto: el valor artístico suyo es a través de las pocas obras que tiene, la concepción de sus obras que son muy frescas aún hoy. Además, Jacinto cantaba bien, Peteco creaba la mayoría de las obras y Juan aportaba la libertad, la frescura que tenía Santiagueños”.

Con expresión de tipo calmo aunque con los ojos en alerta, Horacio Banegas no es contemporáneo de sí mismo: su proyecto es encontrar a Horacio Banegas a través de la música. Cuando Peteco disolvió Santiagueños para probarse como solista, Banegas armó con Jacinto y Juan Saavedra el espectáculo “Mensaje de Chacarera”, que presentaron en 1990, sin demasiada repercusión. Luego de la muerte de Jacinto, “grabé dos obras de él, ‘Chacarera del Cardenal’ y ‘Canción del Quenero’, en mi primer disco (N. de la R: *Mi origen y mi lugar*, 1991): ‘Chacarera del cardenal’ no estaba terminada, por ejemplo. Las intros y lo demás es una cosa aportada por mí. He compartido ocho meses con él y con Juan, ensayando. De todas

maneras pienso que lo de Juan era una cuestión solidaria con él, porque en ese tiempo que he estado cerca he descubierto una persona muy insegura en todas sus cosas. Él no sabía proyectar nada, no sabía desarrollar nada artísticamente”, establece Banegas.

Por su carácter, y también por un tema de drogas, Jacinto comenzó a alejarse y su carácter cambió, como si arrastrara a sus ancestros con la voz. Santiago se volvía borroso, lo miraba por encima del hombro. “Ahí va, ¿en qué andará?”, murmuraban, y muchos se cruzaban de vereda para no saludarlo. Él se tambaleaba, los ojos bien abiertos, la voz en sombras. “¿Quién se creerá que es, este chango?”, espetaban, y él apuraba el paso, buscándose con la mente, sin que le salieran las palabras. “Da pena”, repetían, cuando él ya no podía oírlos. “Una vez que lo vi, en Santiago, me dijo que extrañaba mucho MPA. Lo encontré muy solo, un poco triste”, recordaba el Chango Farías Gómez, con voz ajada y tenue.

Sus últimos intentos musicales quedaron truncos: persisten algunos casetes con grabaciones de recitales en el Noroeste, algunos temas sueltos -todos muy bellos- y el rumor de un disco inédito. Para Peteco “hay un montón de gente que dice: ‘conmigo Jacinto hizo todo’ y le conocen temas. Con los años, se va agrandando algo que no es tan así”. En el 91, a Jacinto le ofrecieron unos buenos mangos para cantar el 25 de octubre, en el cierre de campaña de José Zavalía, eterno candidato de la UCR de Santiago. Luego de los aplausos y el asado de rigor, volvió a su casa cerca de las tres de la mañana, en medio de la bruma. “Ya había hecho todo: comido, tomado, cantado, cobrado. De ahí lo han tentado para ir a un cabaret en Fernández, a 50 km. de Capital y La Banda, que siempre tuvo mala fama: muertes, drogas. Un cabaret normal, digamos”, revive Peteco Carabajal.

Jacinto no alcanzó a llegar al cabaret, que se llenó de tiros y muertos esa noche. “Según Juan Saavedra -cuenta Peteco-, la muerte tuvo un gesto con él: lo iba a encontrar ahí, pero se le adelantó y lo mató en camino. Si Jacinto moría ahí dentro no iba a pasar nada; al otro día iba a estar en los titulares policiales, envuelto en tema de drogas. A partir de esa muerte la gente tuvo una versión: murió en un accidente; se limpiaron todas las cosas que pudieron haber tenido con él. Todo eso iba a seguir como siempre. Pero como murió ahí, nació el mito”. Cuatro días después, Irene Cantos, su esposa, dio a luz un niño.

Para Horacio Banegas, Jacinto lidiaba con las contradicciones de su generación. “No toleraba a nadie delante de él, nadie más que él. El sentimiento de culpa de los que no se han podido acercar como persona ha generado esto. Ha sido rechazado por la sociedad en Santiago: en vida no se hubiesen acercado a hacer ningún reconocimiento. Te conviertes en bueno después de muerto. A mí me causan gracia los chicos que lo veneran: a ninguno los hubiese soportado dos segundos”.

Sondeando la última etapa de Jacinto, posterior a Santiagueños, Peteco entiende que “por supuesto que debe haber intentado hacer cosas, pero no llegó a cristalizar ninguna y después tuvo el accidente. El hecho de lo trágico de su muerte no hay que dejarlo de lado. Que haya sido inesperadamente y en Santiago ha sido impresionante: gente que por ahí si Jacinto venía por su misma vereda se cruzaba para la de enfrente para no saludarlo, y cuando murió también se conmovió”.

## **Gritos lejanos**

Con recelo, un joven músico de la ciudad de La Banda respondía por chat a las preguntas del periodista, una tras otra, sin tilde. ¿Cómo es recordado Jacinto en Santiago?, se leía. “Muchos se olvidan del monte, su manto de estrellas”, respondió el santiagueño: “Hacete un

viaje a la provincia y velo con tus propios ojos. Aquí la lucha continúa de la mano de Jacinto Piedra, más que nunca”, vislumbró, desafiante, y el diálogo se tensaba, como si hablaran distintos idiomas. “¿A qué lucha te referís? ¿Qué tiene que ver Jacinto con los cambios en Santiago del Estero?”, insistió el cronista. “Sentilo, vivilo. Vení y perfeccionate en el saber. Jacinto está vivo: sus temas andan por el aire... ¿No los respirás?”, tecléo el santiagueño, dando por terminada la charla.

Espectral, Jacinto suele reaparecer por Santiago de tanto en tanto: dicen que se lo ve por muchos lugares, hasta en sueños. Rodolfo Lucca, cantante del dúo Orellana-Lucca (grandes exponentes de la nueva generación santiagueña), rescata su sensibilidad para con el hombre, inmerso en la naturaleza: “Jacinto decía en una canción: ‘Uno se vuelve viejo, es el cuerpo el que siente/ años, tiempos vividos, horas felices que no olvido/ mas la vida decae y no en vano he vivido/ doy vueltas y a mi espalda, veo crecer a mis hijos/ tiempo, tiempo, tiempo...’ Es muy claro el mensaje. Es algo que a todo ser humano le ha pasado, le está pasando o le puede pasar en el futuro. Nosotros buscamos seguir por ese camino”.

Con cautela ante cada palabra nueva, Raly Barrionuevo reconoce la impronta desprejuiciada de Jacinto. “Jacinto ha sido muy referente con el canto y Peteco con la forma de tocar la guitarra: es un antes y un después en cómo se tocaba. Hasta en el aspecto. Un dato: yo he comenzado a escribir canciones después de que lo he escuchado a Peteco y Jacinto. Yo escribía canciones, canciones para mi noviecita de la primaria, pero a partir de ahí, más otras cosas más (*Taki Ongoy* de Víctor Heredia ha sido importante, o *De Ushuaia a la Quiaca*). Pero las chacareras tocadas como Jacinto y Peteco a nosotros nos han dado ganas de hacer canciones”.

Y cantar las realidades constantes de Santiago del Estero sin medias tintas: Raly Barrionuevo cree, a la vez, que “hay una idealización del personaje -por parte de esta generación de pibes nuevos- que puede ser hasta peligrosa. Podría ser un chivo expiatorio: llevar a decir ‘bueno, seamos como Jacinto’. Y no sé si Jacinto era como lo pintan los chicos. Ellos inventaron a otro Jacinto y lo armaron a su gusto. Tratan de idealizar un personaje muy discutido, tremendamente valioso, que se aparecía con un pantalón rojo tocando y rompía con esa solemnidad, que te lleva a decir cosas que no son para pintar un paisaje”.

Algunos creen ver a Jacinto Piedra, nostálgico del salitral, anunciando verdades como un oráculo ajeno a la historia. El cardenal sobrevuela Santiago, una y otra vez. Sabe del futuro, comentan, por el aroma que transporta el aire. Merodea. Se detiene, en silencio, en busca de recuerdos, como ritmos que regala el monte. Sin escuchar su propio canto, al oír los gritos dolientes, abre los ojos y extiende sus alas.

#### Peteco Carabajal recuerda a Jacinto Piedra **“Nuestra presencia en Santiago fue movilizadora”**

Peteco Carabajal, en su búsqueda a partir de los años 90, al igual que por ejemplo el Chango Spasiuk para con la música litoraleña, contribuyó a acercar distancias y lenguajes de la música santiagueña hacia el rock, y no casualmente ha tocado y grabó de invitado con grupos como Divididos o Los Piojos. Su violín de tono bien santiagueño, bien de tierra, trazó códigos y sonidos comunes con el rock argentino. A la vez, nunca dejó de sondear alrededor de sus tradiciones, su herencia familiar, sus amigos de crianza: muchas de sus creaciones hoy ya son canción originaria, anónima. De niño, en Morón fue amigo de Jacinto Piedra y se lo llevó a recorrer el mundo, en busca de un bailarín, un fulgor y un sonido. Volvieron a un

Buenos Aires que se alejaba de la dictadura, diseminando códigos con folkloristas y rockeros sin prejuicios ni fronteras estéticas.

En tanto, los mitos se reúnen en su provincia cotidianamente: los santiagueños necesitan encontrar respuestas y salidas para las desgracias que vivió la provincia por décadas y las que sigue afrontando. Frente a ello, el monte santiagueño ofrece algunas imágenes para sobrevivir. Desde que falleció, se alaba a Jacinto Piedra: se repasan sus frases y su legado ineludible. Desde una mesa de bar junto a la Sociedad de Autores y Compositores, en 2005, Peteco Carabajal analizaba esa mitificación constante: “Lo importante para muchos es tener un mito: que haya alguien que sea un símbolo de la música popular, de rebeldía, de creatividad y de ganas de hacer cosas, de creer en lo nuevo”. Contradictoriamente, todo eso representa Jacinto hoy en día en muchos. No es tan importante por qué representa eso sino que lo represente”, indaga Peteco Carabajal. “Luca Prodan me produce lo mismo que produjo Jacinto. Hoy en día todo el mundo deposita hasta la mínima cosa con genialidad en Luca Prodan, y no hay gente así. El día del accidente de Jacinto había cantado en un acto político para Zavalía; después de ahí se fueron a un asado y volvió a la casa como a las 3 de la mañana: la mujer estaba embarazada, a punto de dar a luz. Hubo un diablo que metió la cola; él vio que Irene estaba durmiendo y volvió a salir...”.

**Prodan y Jacinto provienen de una misma época de efervescencia creativa: había un vacío que debía ser llenado.**

Yo que lo he conocido bien de cerca y sé el talento que tenía, digo que lástima, porque hubiese aportado muchísimo como autor: tenía fuego creador. Pero musicalmente ha dejado prácticamente todo lo que se esperaba de él por hacer. Ha hecho muy poco como autor: hoy tienes “Hermano Kakuy”, “Te voy a contar un sueño”, “Canción del quenero”, “Chacarera del cardenal”, “Niño del mundo”, por ahí 10 temas. Por más que uno quiera no van a ser 20 ni 30. En lo musical Jacinto tenía una impronta muy fuerte, pero dependía de su estado de ánimo para tocar: no capitalizaba para aportarle a un grupo desde lo musical y no ha dejado escuela en ese sentido. Hoy en día el mito ha crecido más en los deseos de la gente que lo que hay para decir. Si tengo que contar exactamente lo que he conocido de Jacinto como músico, era de una gran explosión: en una volada te podía tocar mucho más de lo que tocaba yo, de lo que tocaba Chango Farías Gómez. Pero a los 10 minutos se había olvidado, y había que enseñarle como a un chico determinadas cosas para un arreglo entre todos. Ya él no participaba de la misma forma: había mostrado su brillo en una zapada y no lo mostraba en algo más ordenado donde participáramos todos.

**¿Cómo fue su trabajo dentro de MPA?**

Él aportaba en MPA su forma de canto. Su color de voz era muy fuerte: un estilo nuevo, folklóricamente hablando. Un color nuevo y sin embargo folklórico y santiagueño. Veníamos juntándonos con Chango porque yo lo había invitado a grabar cuando cantaba con Los Carabajal; nos encontramos un par de veces y nos citamos para un encuentro. Casi todos los días yo andaba con Jacinto, desde temprano, y ese día le digo: “che, hoy a la tarde tengo que ir a un lugar, acompañame”. Y fuimos ahí, en Avenida Entre Ríos y Garay, donde tenía una sala de ensayo el Negro Rada. Ahí lo conoció Jacinto a Chango, al Mono Izarrualde y a Verónica Condomí. Yo los conocía pero nunca me había juntado con ellos. Y ese día Chango nos contó cuál era la idea. Como había instrumentos, agarramos la guitarra y nos pusimos a cantar chacareras a dúo, como hacíamos en cualquier lado... a todos les encantó la voz de Jacinto. Chango tenía una actuación y nos ofreció ir con esa formación, a la semana siguiente.

Ese mismo día ensayamos un par de temas: “Las manos de mi madre”, “El campo te está esperando”; el Chango tenía “Maturana”, y fuimos con 3 ó 4 temas armados al teatro San Martín de Córdoba. Esa fue la primera actuación, y a los pocos días empezamos a ensayar con la idea de MPA, que era del Chango, y él nos iba tirando la propuesta.

### **¿Jacinto lograba desarrollar en profundidad sus ideas musicales?**

No tenía una disciplina necesaria para compartir un proyecto. Como que no agarraba sistemas, musicalmente hablando. Y es necesario el mínimo sistema... saber qué estás tocando. Él era brillante improvisando: le salían cosas de muy buen violero pero después no volvía a repetir las. Tenías que esperar que esté en el escenario; no hay nada grabado. *El Incendio del poniente*, por ejemplo, prácticamente ahí toco yo todos los instrumentos. Con MPA mismo: las guitarras que grabó Jacinto en vivo después hubo que cambiarlas porque no estaban bien. Un artista en el escenario puede brillar y a lo mejor eso vos lo escuchás y para un orden de disco es distinto. No digo nada de lo que él ha hecho: hablo de lo que él no ha hecho. No me puedo prender yo -que he visto bien y que he estado cerca de él-, como si fuese un desconocido.

### **¿Vos venías pensando formar el trío Santiagueños con Juan Saavedra, o surge espontáneamente?**

En el año '84, antes de MPA, hacemos un viaje con Los Carabajal, lo llevamos a Jacinto a Europa y nos encontramos con Juan Saavedra. Después Juan volvía a Santiago: nos conocíamos de siempre con Juan y Jacinto y cada vez que llegaba Juan lo queríamos incorporar a MPA, como bailarín y percusionista. Y nunca se logró esto, porque Juan y el Chango se conocían de Europa y era una lucha de poder -ahora lo puedo decir tranquilamente-. Como que Chango, al ser nosotros más chicos, podía liderar tranquilamente. Y con Juan no podía liderar de la misma forma y había choques. Y nosotros no lo entendíamos muy bien y queríamos que Juan estuviera. Nunca pudo ser. Entonces, cada vez que venía Juan armábamos algo en trío porque nos llevábamos bárbaro: con Juan éramos como de una misma cosa, una misma familia, un mismo idioma. Cuando hubo un decaimiento en MPA, surgió con fuerza volver a Santiago de parte mía a hacer algo desde allá. Juan se volvía de Europa y Jacinto me siguió a mí, así que naturalmente quedamos los tres que teníamos ganas de hacer un proyecto en la provincia.

### **¿Qué significó volver a Santiago?**

Nos parecía que era importante estar allá y hacer todo el laburo, y nuestra presencia fue movilizadora. Como que llegábamos con un poquito de fama, de vuelta a vivir a Santiago y todos hasta ahí se venían para acá. Había que hacer un trabajo desde la provincia, y empezamos a laburar en los barrios, en las escuelas: era completamente novedoso para Santiago. Hasta el día de hoy lo que generamos se sigue alimentando: muchos chicos que tenían en ese momento 14, 15 años, hoy en día tienen cerca de 30 años y son fanáticos de la música folklórica desde los Santiagueños y ya están empapados de todo.

### **¿Cómo trabajaban juntos, Jacinto y vos?**

El era para mí un compañero, después empezó a tener su lugar y su personalidad, y vinieron los Santiagueños: él ha metido “Te voy a contar un sueño”, “Hermano Kakuy”, y la última antes de morir fue “La del cardenal”, que la llevó al conocimiento Horacio Banegas, después que muere Jacinto. En todo ese tiempo Jacinto ha ido cambiando: cuando recién

aparecía era callado, y a medida que se ha ido haciendo conocido ha ido mostrando mucho más de su carácter. En la relación conmigo, cuando andaba yo solo, hasta sin casa, y él también, andábamos mucho y nos quedábamos a dormir en cualquier lado. Luego él se casa y tiene su pareja, y se iba una temporada a Santiago con la mujer. Yo estaba en pareja; cada uno por su lado. Pero cuando andábamos juntos éramos iguales.

### **¿Los grupos emergentes podrían agarrarse de lo que aportó y continuarlo, hacer algo nuevo?**

Hoy en día no sirve agarrarse ni de Jacinto ni de nada de Santiagueños. Y tiene que ver con esto: en *El incendio del poniente* toco todos los instrumentos yo. Jacinto sólo cantó en ese disco; era el disco de él, pero éramos toda una barra que lo íbamos llevando. Antes lo habíamos llevado a Polygram. Dio una prueba y no resultó. Las Voces de Orán le consiguieron una grabación en CBS, que después fue Sony, y fuimos todos: tocó Kali Carabajal, tocó un músico amigo de él -un muchacho que tocaba el bongó-, y después con Kali y Cuti hicimos las guitarras. Yo toqué guitarra rítmica, el bombo, el charango y el violín. En el disco *Transmisión Huaucke* también toco todos los instrumentos. O sea, ese sonido musicalmente es mío. Hoy en día, a través del mito, tienes por ejemplo a Orellana-Lucca, que pareciera como que se remontan desde la voz y desde el mito a la presencia de Jacinto, sin pensar ellos que todo eso fue construido por mí. Yo que lo veo, digo: ‘está bien’: se llevan una imagen. Como dije antes, me parece positivo que haya quienes retomen desde ahí una bandera de reivindicación de lo popular, pero eso no era sólo. Jacinto era parte de un sonido que lo complementaba en lo musical conmigo. Y mi voz pegada con la de Jacinto producían un sonido que hasta ese momento no existía: de ahí para atrás no había existido nunca. Y de ahí para adelante existió para siempre. Pareciera que sólo existió. La gente tiene como emblema el sonido de Jacinto, y era el empaste de las dos voces y lo musical también. *Transmisión Huaucke* suena de esa forma porque fue hecho de esa forma, por mí. Ahí toco el violín, la quena, el bajo, las guitarras, el bombo, y Rodolfo García<sup>70</sup> toca la batería en un par de temas. Aparte, otra cosa: como yo he seguido, la misma vertiente mía la he ido variando en discos posteriores y me he ido alejando a propósito de mis propias propuestas. Hoy en día ha quedado el símbolo, que de última me parece positivo”.

### **Hacer crecer lo que uno tiene**

También analiza, Peteco, esos tiempos: los presentes sonoros de los santiagueños. “Personalmente hay músicos que yo sé que hoy en día nos encontramos y podemos compartir”, como fue con “La Juntada, con Raly Barrionuevo, con Ernesto Guevara (ex guitarrista de Raly), también partícipe de ese aprendizaje. Los mismos Dúo Coplanacu - Roberto Cantos y Julio Paz-, porque Roberto Cantos es cuñado de Jacinto. La hermana, Irene, es la mujer de Jacinto. Entonces él y Julio Paz lo han conocido bien de adentro de la casa, de familia. Después, recién cuando ya nos hemos juntado nosotros, y hemos tenido que charlar más íntimamente, ellos han tenido un reconocimiento: en un momento, mucho de la onda que

---

<sup>70</sup> Rodolfo García, emblemático baterista y compositor del rock argentino. Fue miembro fundador de Almendra y Aquelarre; integró la Nebbia's Band y Tantor. Participó en los discos *Transmisión Huaucke* (1987), de Santiagueños (Peteco Carabajal, Jacinto Piedra y Juan Saavedra), y en el disco en vivo *Historias populares* (1996), del propio Peteco, entre numerosos proyectos. Actualmente es co-coordinador del Área de Música del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHí) de las Madres de Plaza de Mayo.

creían venía de Jacinto, con el tiempo se dan cuenta que no era sólo de Jacinto; que era una onda creada no sólo por él sino por mí en gran medida, en lo instrumental, las ideas de los arreglos, y por Juan Saavedra también. La estética viene de todos. Santiagueños apareció con algo nuevo, que era el movimiento en el escenario con baile, y con un sonido desde el bombo con algunos parches que hasta ese momento no se usaban, como las sachas: lo que era la percusión del zapateador dentro de un sonido musical, que hasta ese momento no existía. Eso lo creó Juan Saavedra. Y sobre todo el movimiento en el escenario, de él y de nosotros. Al estar con él todos nos implicábamos en esa estética”.

**¿Cómo ves el estado actual de los grupos que emergen con búsquedas dentro del folklore? ¿Se están abriendo caminos hacia lenguajes nuevos, o se están revisitando cuestiones clásicas?**

“La búsqueda es una condición natural de las personas. Uno siempre está buscando. Por ahí puede ser una condición básica, o una necesidad, o algo que no es tan necesario: depende. Todos buscamos cosas; lo digo porque hoy en día para mí ya no se trata tanto de buscar. Yo ya no busco tanto. Más que nada, yo estoy atento a cuando aparece algo de lo que me doy cuenta que es nuevo. En cambio, en una época sí estaba en la búsqueda, así que por eso siempre comprendo a todos los que andan buscando musicalmente, aunque yo crea que no hay nada ahí donde están buscando”.

Lo dice como si hablara hipotéticamente con otros músicos delante: “Escuchame, lo que vos estás haciendo es tocar un reggae con colores de aquí y no vas a encontrar nada ahí porque te estás engañando a vos mismo. Digo reggae porque la mayoría de las búsquedas se dan por el lado del reggae<sup>71</sup>. El efecto Bob Marley prendió en todo el mundo. La búsqueda para mí tiene que tener como resultado hacer crecer lo que uno tiene”. Peteco levanta el cenicero vacío de la mesa del bar y unas servilletas: “Un ejemplo: vos tienes este objeto. Vos puedes hacerlo crecer metiéndole esto, esto otro y esto otro. Pero es distinto hacer crecer esto desde sí mismo. Hoy en día, muchas búsquedas pasan por meterle cosas, y casi diría que en la búsqueda de hacer crecer esto mismo hay muy poca gente, porque tampoco todo el mundo se puede dar cuenta. Y aunque a veces te das cuenta tampoco lo puedes hacer. Es difícil. Veo que hay un intento, y en ese intento hay cosas que me gustan, porque es una linda canción. También la edad tiene mucho que ver: cuando sos más joven te entusiasman muchas cosas que después con el tiempo decís: ‘no, esto era muy superficial’. Pero después te das cuenta. Mientras tanto es válido. Uno tiene la vida para ir probando, ir equivocándose. Hablar cuando sos grande y ya has visto muchas cosas es medio jodido, y sentenciarlas es jodido. Porque después te vuelves medio pelotudo, todo te parece mal, y bueno: un equilibrio. Tienes que acordarte de lo que vos eras y hacías cuando eras más joven y creías en cosas, y tener la tranquilidad de no caerle a los más chicos encima con cosas que les corte la posibilidad”.

**¿Esas búsquedas se dan desde los lugares más recónditos del país y que las provincias encuentran espacios propios, o hay que volver acá y desde aquí regresar al interior?**

Hay regiones que tienen algo definido, como Santiago, que es chacarera. La búsqueda con la chacarera va a surgir de Santiago, y cada región tiene sus colores, identidad, patrimonio. Evidentemente, hay una canción que unifica a todos, que es como una nueva canción: algunos

---

<sup>71</sup> Esta entrevista fue realizada en 2005 y deben conceptualizarse las palabras de Peteco Carabajal en relación con aquel contexto. El folklore santiagueño sigue manteniendo algunas líneas de exploración cercanas al reggae -al igual que en otras provincias- pero se han abierto otras líneas. Ver el capítulo: “El rock folklórico es folklore”.



la han llamado latinoamericana, o nueva trova, o nueva canción. Y está bien, porque es válida y nos unifica. Es “Las manos de mi madre”, por ejemplo: para mí tiene aire de chacarera porque la í’ hecho yo. Esta es una canción que la puedes agarrar en cualquier lado y es el lenguaje que nos unifica. Pero después hay regiones que tienen cosas propias, y el crecimiento, la evolución, van a ser allí.

### **Soñadores de chacareras**

En relación con el sonido, hoy plantea Peteco una búsqueda afín con la de la nueva generación, de la que es parte por constancia creativa, a la vez que fue pionero en ella: En él, esa búsqueda quedó expuesta en su disco *Aldeas* (2008), previo al último hasta ahora, *El viajero* (2011), y se relaciona con la que trazó (en su sonido, en su mirada sobre la chacarera) el otro cantautor santiagueño referencial para los jóvenes autores hoy: Horacio Banegas.

Trata, Peteco Carabajal, de encontrar nuevas formas de rasguído para la chacarera, ese género en transformación necesaria y pendiente. Cuenta: “Yo quería volver a la criolla y el bombo, pero al ensayar ha sonado aún más eléctrico. Más que mía es la necesidad de los pibes. Y es importante: si yo estoy compartiendo con ellos y dejo que le den ese tratamiento más acorde con ellos. Estamos probando hacer chacareras con el violín, la eléctrica, el bajo y la batería, sin el rasguído de la guitarra, que es clave. Veremos cómo suena. Los santiagueños no concebimos en nuestro oído que no esté el rasguído, pero si logramos no extrañarlo, que parezca que está aunque no, recién ahí la chacarera va a acceder a lo que ya tienen otras músicas”.

Hay un deseo a la par del de la música, o alimentado de ella: la escritura y la memoria. Peteco planea narrar la historia de su familia y de su provincia -sonora- en el libro, aún esperado, que se llama *Cien años de chacarera*, en referencia a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. La intención y el deseo son para Peteco, contando acerca del pago chico, expresar el misticismo y la identidad de los santiagueños envueltos en chacareras, y brotados de ellas. ¿En qué anda esa experiencia de pintar Santiago con recuerdos de Carabajal? “Cada vez que voy a Santiago converso con mis tíos, mis primos, con mi familia, y todo lo que hablo lo retengo. Será una historia de gente simple, que transcurre en el barrio Los Lagos, donde no se conoce ni la palabra filosofía y sin embargo hay una filosofía ahí: en esa ignorancia del mundo que ha tenido por años. Hace 30 años era un lugar con aspecto de monte, y si para la gente ir al centro de La Banda -a siete cuerdas- era confrontar con una cultura más céntrica, aún más venir a Buenos Aires. El desafío es contar una historia sin grandes hazañas ni héroes, que a simple vista parece chata, pero donde están todos los Carabajal, que han trascendido siendo ‘soñadores de chacareras’, como dice Marcelo Mitre en un tema. Ser soñadores de chacareras es el mayor título que pueden tener los protagonistas de este libro”.

¿Cómo es el vínculo de los artistas de Santiago con su realidad actual? “En Santiago se vive una descomposición fuerte y los poetas se deberían hacer cargo: no sólo escribir de las cosas lindas. En la chacarera *Aldeas* yo digo: ‘como un signo de estos tiempos convive con la violencia aquella buena costumbre de dejar la puerta abierta’. El drama social, la droga, el alcohol, están muy metidos en los barrios. Entonces no puedes sólo cantarle a algo ideal, de años atrás, sino hablar de lo que hoy está pasando”.

Jacinto Piedra, por Verónica Condomí  
**“Su voz sigue siendo única”**

La cantante y compositora Verónica Condomí revive su experiencia con Jacinto Piedra con cercanía y cariño. A tantos años de haberlo conocido y de haber compartido sus primeros años de artista, con él, Peteco Carabajal, el Chango Farías Gómez y el Mono Izarrualde, en Músicos Populares Argentinos (MPA). La mirada es cotidiana: si aún hoy hay toda una camada de gente joven que venera a Jacinto Piedra, ella y la gente de su generación tiene una visión más tangible y menos idealizada de su personalidad: “Es tremendo, como pasa con muchos de los grandes héroes, que después de muertos la gente canaliza sus necesidades: lo nombraron ‘Cristo indio’, le rezan y lee prenden velitas. A mí me gustaría saber qué opina él. El mejor homenaje que le puede hacer la gente es no cerrarse a las nuevas cosas y escuchar”. Ella lo mira sin soslayar lo que quedó trunco, en “el dolor de lo que no está compuesto, más que lo que hay. Por saber que tenía el potencial para hacerlo”.

¿Cómo era la personalidad de Jacinto Piedra en tiempos de MPA? “Jacinto tenía un espíritu muy fuerte: unas ganas tremendas de expresarse a través de su voz, de su toque. Tanto cuando tocaba el bombo como la viola ponía todo, igual que cuando cantaba. Era una persona con mucha fuerza interior, con muchas ganas, y la MPA le dio la posibilidad de compartir todo eso con otras personas que tenían algo muy parecido -si bien todos éramos muy diferentes-, sobre todo en las ganas y la fuerza. Yo a Jacinto lo conocí antes de la MPA y me impactó su voz, su fuerza, su personalidad en la musicalidad. Cuando empezamos a compartir la música en MPA empezó a haber de todo. Desde la cosa cotidiana en las giras, de ‘coseme un botón’ hasta ‘tengo fiebre’, eso que se da más con lo familiar, y ahí pude conocerlo más a fondo. Lográbamos un encuentro en lo ideológico, más allá de todo. Era una persona muy cariñosa, muy afectiva. Adoraba a su hijo, a su mujer, y a nosotros también, porque si no hubiera habido un amor profundo no habríamos podido hacer nada. Ahí estaba la clave de la cosa, el enamoramiento con la idea de cómo mostrar la música argentina y desde dónde. Creo que en eso logramos una gran comunión, todos. Jacinto Piedra en muchas cosas era obstinado y cabeza dura. Pero siempre había buena intención en el fondo, y unas ganas de llevar adelante las cosas, más allá de cómo uno las lograba”.

**Musicalmente, ¿ustedes motorizaban la idea que el Chango tenía o cada individualidad tenía su propio desarrollo?**

A veces a alguno se le ocurría una cosa, y a otro, otra. En cuanto a arreglos específicos el Chango tuvo la mayor incidencia. Pero Jacinto era uno de los que aportaba temas, sus composiciones, y creo había la suficiente apertura como para permitir que el arreglo fuera entre todos, o que el Chango dijera: ‘Ah, por acá’, y se terminara resolviendo entre todos. Creo que su aporte, básicamente, es que tenía una sensibilidad muy particular, con una mirada en las letras muy social, muy humana, y si bien no fueron muchos sus temas, todavía son hermosos y, más allá de todo, su voz: su gran herramienta, esa voz tremenda que tenía, que hasta el día de hoy sigue siendo única. Hay muchísimos cantores buenos, muchas voces grandes, pero esa era única.

**¿Percibías, en aquel período, el quiebre o de renovación que generaba MPA?**

Hasta ese momento no había grupos que tocaran con batería o con bajo eléctrico, o que tuvieran esa fusión entre los instrumentos eléctricos y los autóctonos. Lo vivíamos. Y las voces: no había con qué darle a la MPA, porque era una mezcla de instrumentación más un

sonido vocal. Por lo general eran o grupos vocales o grupos instrumentales. MPA fue una fusión, más las letras y las músicas, originales. Marcó una diferencia: hay muchísimos grupos ahora que se parecen, entre comillas, porque han seguido la estética. ¿Quién no tiene una batería, un bajo eléctrico? Algunos hasta han incursionado con violines e instrumentos que no pertenecen a la rama del folklore.

Otra razón pesó para la MPA y su relación abierta con lo tradicional: “Lo fuerte era que Jacinto y Peteco no eran de acá; el Mono era de La Plata; el Chango fue criado acá. La fusión de nuestras personalidades y herencias, y el estar de acuerdo con lo que queríamos hacer en una música argentina era muy fuerte, tanto que en Santiago del Estero fuimos totalmente combatidos. La segunda vez que fuimos con MPA a tocar a Santiago del Estero, con un estadio lleno, repleto, nos abuchearon y nos hicieron ir sin tocar. Lo cuento porque siento que Santiago del Estero es un lugar absolutamente cerrado. Para los cinco años de la muerte de Jacinto yo fui y hubo gente que se me acercaba a pedir perdón por no haber entendido que nuestra propuesta era una suma, un hermanamiento. Por eso también, cuando Jacinto y Peteco se van era un bajón, porque eso sí era una separación. Yo el último año lo padecí: las personalidades eran suficientemente fuertes”.

#### Raly Barrionuevo evoca a Jacinto Piedra **Señales de desprejuicio**

Los años 90 en Santiago del Estero cambiaron completamente a partir de la presencia de Jacinto Piedra, y sobre todo con su ausencia: el folklore santiagueño, y la mirada de los músicos sobre su propio presente vivieron un antes y un después a partir de la música de Santiagueños y de la voz, la actitud rockera y el desprejuicio de Jacinto. Así lo rescata el cantante, guitarrista y compositor Raly Barrionuevo, otro referente central del presente de la música popular argentina, entre el color folklórico santiagueño, el rock, el reggae y los sonidos de antaño. Un continuador de la línea estética e ideológica de Peteco, y que integró con él y con el Dúo Coplanacu el celebrado ensamble La Juntada, y cuyo bajista fue Cristian “Mono” Banegas, uno de los hijos de Horacio Banegas.

¿Qué rescata Raly Barrionuevo de Jacinto? “A mí me parece que Jacinto Piedra ha sido un desprejuiciado, o más bien un desprejuiciador. Creo que ahí se centra más o menos la figura de Jacinto Piedra. Lógicamente, su muerte a una edad tan temprana como 36 años, de acuerdo a lo que él venía haciendo, lo mitificó bastante. Tiene que ver mucho la edad, pero principalmente para mí el aporte de Jacinto es que tiene buenas canciones. En realidad tiene pocas canciones, las que conocemos la mayoría de nosotros, los chicos, y algún par más que por ahí andan escondidas, que las habrá grabado Jacinto en algún grabador de algún amigo: su aporte pasa por eso. Ha sido un desprejuiciador en cuanto a la forma, a su informalidad, al dejar de lado la solemnidad. Lo que premia dentro del ambiente de la música folklórica es la solemnidad: vos te ponés a ver a los presentadores de festivales, y a mí me da vergüenza cómo me presentan, porque la solemnidad te lleva a mentir. Por ejemplo, de decir ‘esta noche traemos este cantor...’. Te presentan como si fueras John Lennon, más o menos, y uno tiene que salir al escenario a romperla sí o sí. En todos lados el ambiente folklórico está poblado de solemnidad. Jacinto me parece que ha sido uno de los precursores de cómo se cagó un poco en esa solemnidad”.

**Ha dicho Peteco que en vida muchos lo rechazaron y que luego, con la muerte, lo alabaron o compusieron canciones en su memoria...**

Eso pasa con personajes discutidos. En otra escala pasa con el Che Guevara. Hay un montón de gente hoy que se llena la boca con el Che y que en su momento lo consideraba una figura detestable. Pero eso ya tiene que ver con cómo funciona el sistema: la necesidad de capitalizar los personajes, cosificarlos y volverlos un producto. En este caso me parece que ha habido gente que escribió sobre Jacinto y en vida no lo podía ni ver. Es más, ellos podrían haberle dado una mano y no se la dieron. Pero vuelvo afirmar que es mi punto de vista, que es muy diferente al de Peteco porque ellos han sido hermanos, y con Horacio Banegas también, porque eran de la misma edad y compartían un montón de cosas. Yo a Jacinto lo veía pasar, se habían ido a tocar a las escuelas. Fueron a la escuela mía en Frías, y para mí en lo personal, pero también me pasó con Peteco, fue tener la posibilidad de acceder a los artistas de igual a igual. En mi pueblo había un festival importante, el Festival del Bombo; iban todos los artistas y eran intocables. Y de repente ellos iban a las escuelas: era otro contacto más real. No me había pasado anteriormente escuchando a los otros folkloristas famosos de ese momento. Nosotros veíamos a los artistas como algo intocable y no te les podía ni arrimar. Por ahí la gente es temerosa. Y de repente han entrado estos changos a las escuelas y ha sido fundamental: los chicos han comenzado a encontrarse en el lenguaje de las canciones tanto de Peteco como de Jacinto: su historia y su problemática, cuando antes la chacarera por ahí era estrictamente paisajística. Además, Jacinto no era muy conocido en Santiago: era Peteco el más conocido. Y muchos nos preguntábamos quién era ese personaje imponente, como un indio. Para mí es ese el aporte de Jacinto y que va más allá de las canciones, amén de que tiene un aire de chacarera que es ‘Te voy a contar un sueño’, que es una especie de break, totalmente fuera de lo común, la canción que produce para nosotros un quiebre en la música folklórica santiagueña y que habla de la dictadura militar: ‘Llegan de noche, gritos lejanos; rotan la luna, tiembla de miedo algún charco’. Me parece que a partir de ahí hubo un cambio: ése es el tema de Jacinto. Después tiene canciones muy bonitas también, pero ése es el tema que ha marcado algo especial, como también lo fue ‘La estrella azul’, de Peteco. ‘Te voy a contar un sueño’ es una canción totalmente revolucionaria en eso. Para mí pasa por ahí la historia de Jacinto. El único que me ha hecho acordar de la energía que tenía arriba del escenario es Rubén Patagonia (y no por la voz, por la música). Vos lo ves ahí arriba y no lo podés sacar la vista de encima.

### **Pensando en cómo muchos se apropian de un mito, ¿ves paralelismos entre él y por ejemplo Luca Prodan?**

Jacinto ha sido un Luca Prodan en el sentido de una persona muy conflictiva, muy autodestructiva, e inclusive hasta con su familia. Yo he conocido a sus hijos, que viven hace muchos años en España, y a su mujer, y ha sido una persona muy similar a esos personajes, al mismo Prodan. Hay una idealización del personaje de toda esta generación de pibes nuevos, por necesidad, que puede ser hasta peligrosa. Porque hasta puede ser un chivo expiatorio esa idealización de Jacinto como para decir “bueno, seamos como Jacinto”. Y no sé si Jacinto era tan como lo pintan los chicos. En general inventaron a otro Jacinto y lo armaron a su gusto: hay muchos chicos que hablan de no transar con el sistema, y Jacinto antes de morir se hizo la campaña para José Zavalía. O sea, fue un tipo que transó con el sistema, explícitamente. Tratan de idealizar un personaje muy discutido, tremendamente valioso. En aquel momento<sup>72</sup> se hizo un show de MPA y a mí me hablaron para ocupar la parte de Jacinto: fue una situación

---

<sup>72</sup> En el año 98, el Chango Farías Gómez reunió a MPA para un ciclo en Buenos Aires, “Encuentro de Brujos”, y convocó a Raly Barrionuevo para que hiciera las partes vocales de Jacinto Piedra.

muy especial, imagínate, como rearmar a Los Beatles y llamarlo a un tipo para que haga de Lennon. Una cosa rarísima, a otra escala. Hay cosas que rescato y otras que no. Yo tengo mucho respeto por su aporte. Él aparecía con un pantalón rojo tocando y esa informalidad que va más allá de una cuestión estética: también rompía con esa formalidad que hay dentro del ambiente del folklore. La solemnidad no es verdadera porque te lleva a decir cosas que no son para pintar un paisaje. Me incomoda, eso, y Jacinto es la persona que disparó contra esa formalidad y solemnidad. Es el ejemplo a seguir para muchos, y para mí no es el ejemplo a seguir en todos los aspectos. En lo musical, en su momento Jacinto llegó a ser “el cantor”. Era la voz más grossa en el folklore. A lo último, debido a la vida que llevaba, la voz ya no la tenía.

**En el presente de Santiago del Estero, ¿existen para vos expresiones culturales renovadoras? ¿Qué cambió respecto de los años del juarismo?**

Para hablar con mayor facultad tendría que estar un tiempo en Santiago, pero me parece que la changada está infectada de fatalismo: el fatalismo de decir ‘esto es así’. Yo veo una cuestión verdadera en los movimientos campesinos, porque ahí hay gente dispuesta a pelear hasta las últimas consecuencias, de verdad. Eso me tira muy buena onda. Pero después en las ciudades... Santiago capital me aterra, porque hay una mentalidad muy fatalista, a pesar de que se idealizan personajes como Jacinto y que se cantan cosas mucho más interesadas en lo social hoy en día. De todos modos, yo no quiero perder la esperanza. Adonde yo veo cosas buenas es en el campo, hoy en día.

**Los jóvenes santiagueños**

También ve ese puente Rodolfo “Pelú” Lucca, que junto con Manuel Orellana integró el Dúo Presagio, luego rebautizado Dúo Terral y que, finalmente -por cuestiones de derechos-, debió renombrarse como el Dúo Orellana-Lucca. Editaron numerosos discos, son valorados por sus referentes anteriores, como Horacio Banegas o Peteco Carabajal, con quien también han tocado o grabado. Dice Lucca acerca de ese aporte de Jacinto Piedra para la gente de su generación, ese diálogo entre géneros: “Yo creo que toda una generación, en la cual me incluyo, creció escuchando MPA, luego los Santiagueños y su carrera de solista, además de otros compositores y músicos que también marcaron un antes y un después en la forma de componer, de cantar y de incorporar nuevos sonidos a la música folklórica. Nuestra valoración viene desde esa época, sobre todo por la forma muy particular que tenía de cantar”.

Aunque hay otro rasgo en Jacinto Piedra que celebra Lucca: “Por la corta carrera que tuvo, su perfecta visión de la realidad y que hoy es tan vigente. Creo que eso es lo que influye en la mayor cantidad de músicos de diferentes lugares: la sensibilidad que tenía sobre las cosas, el paisaje, el hombre mismo con las alegrías, las tristezas, los sufrimientos; con tantas cosas que fueron muy bien descritas por Jacinto en sus letras. Nosotros, desde nuestro lugar, y tantos otros músicos de nuestra generación, buscamos seguir por ese camino, tratando de aportar a la música que Jacinto y otros como Peteco, Horacio Banegas y tantos músicos santiagueños que nos marcaron con su talento, hicieron en su momento, y que algunos siguen haciendo”.

Al igual que Rodolfo Lucca, se siente cerca de esos legados el compositor y cantante santiagueño Marcelo Mitre: aunque aunque no goza aún de la visibilidad y repercusión de músicos como Peteco Carabajal, y Horacio Banegas, es parte de esa línea y proviene en sonoridad y poéticas de lo que esa generación aventuró. De Jacinto Piedra sabe que “tuvo

aciertos como dar vuelta la chacarera con su ‘Te voy a contar un sueño’. Su escritura allí cambio un modo ortodoxo, junto con su melodía. Lo malo son los flagelos que imitan los jóvenes de Santiago...”.

La influencia que generó en su propia poética la generación de él, de Peteco, de Banegas, “es que no sólo hable del campo y del paisaje la chacarera. Yo filosofé y entró la ciudad en mis letras. La metáfora creció y la imaginación es más libre”. Y así como Horacio Banegas dijo, más de una vez, que la actual generación de jóvenes compositores en Santiago debe arraigarse a contar problemas cotidianos de su provincia, y no sólo cantarle al algarrobo o al mistol, para Mitre “ya suena esa campana. Tuvimos un gobierno prepotente e intimidador, y al irse ese modo de gobierno nos informamos más y, de hecho, se podrá hablar de lo que nos pasa en la ciudad”.

En su desarrollo estético, hoy Marcelo Mitre trabaja “más en la riqueza de la melodía y la letra”. Ahí anda la identidad santiagueña, peleando por ser reflejada y ampliada: “El universo de la canción popular es un bombo. De allí surge todo, y al final del camino será reconocida y nombrada. Santiago del Estero es las termas, la siesta y la chacarera...y un alma buena no contaminada todavía”.

## Capítulo 3

### Huellas de regresión: los años 90

¿Qué significaron los años 90 para la música de raíz folklórica de la Argentina? ¿Qué músicas, e ideologías, se asentaron, frente a generaciones pasadas? ¿Qué exploraciones se detuvieron? ¿Qué miradas culturales y sociales expresaban? E incluso: ¿qué sucedía -no tan por debajo? Recorrer la música folklórica de los 90 es entender qué se dispararía diez años después, ya en la crisis del ciclo neoliberal, y qué modelos musicales contribuyeron a difundir la imagen de que el folklore es una música demasiado identificada con sus peores clichés: la estridencia, la apelación a cantarle al pago idealizado, o el que quedó lejos, en un tiempo sin historia, y las estrategias comerciales como sinónimo de folklore de masas. Porque todavía hay que explicarle a la gente, y a los adolescentes que sólo escuchan hoy, aún, la música de los que reconocen sus referentes, como ella, que Soledad no es sólo el folklore para que se adentre en esta complejidad de sonidos.

Es historia: la década de los 90 es unánimemente considerada una continuidad económica de la dictadura militar de 1976, ya que se desreguló la economía, se privatizaron paulatinamente los principales servicios públicos, los recursos energéticos y los canales de televisión de aire, además de la Ley de Convertibilidad que fijó la igualdad cambiaria 1 peso igual a 1 dólar, con los consiguientes perjuicios para la industria argentina.

Así como en la cultura, en la música también se produjeron consecuencias: “En los años 90 se dio un proceso histórico, político y cultural que transformó al folclore en sus procesos artísticos y productivos”<sup>73</sup>. Y para el caso del folklore argentino, se dio un fenómeno cultural y social complejo durante los dos períodos de gobierno del menemismo, e incluso en su continuidad a través del gobierno de la Alianza, con Fernando de la Rúa como presidente a partir de 2000.

Desde los primeros años 90, plena década neoliberal, durante la presidencia de Carlos Menem (1990-1995) la actividad del folklore pareció acotarse a una forma estilística y sonora alejada de las búsquedas de proyección que hasta la irrupción de la dictadura militar de 1976 habían sido comunes dentro del campo del folklore. Lejos de aquella proyección y exploración vanguardista que representaban para el folklore las búsquedas de artistas como Chango Farías Gómez, y, él mismo, en los 70, antes del exilio y entonces también, otros como Dino Saluzzi, Eduardo Lagos, Daniel y Lalo Homer, Manolo Juárez, etc., los 90 conjugaron masividad, recuperación de ventas para el folklore y estancamiento creativo (o reproducción y asentamiento de una fórmula), e hicieron que los jóvenes de esa década, los adolescentes, se acercaran al folklore de la mano de una serie de nuevos músicos sin lazo con aquellos experimentadores y renovadores de los años 70.

En los años 90, se dijo, sin aquel impulso de proyección y experimentación de años anteriores, comenzó a lograr popularidad creciente -y ventas discográficas exponenciales- un

---

<sup>73</sup> Diego Erlan, El folclore que resuena, Revista Ñ, Grupo Clarín, Buenos Aires, 3 de julio de 2004 <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/03/u-787257.htm>>

fenómeno de la música de raíz folklórica que a través de los medios se conocería luego como “folklore joven”: una expresión cercana estéticamente a la música romántica, pop y latina, que apeló a la estridencia de la voz cantada y a la repetición de clásicos folklóricos, en forma estridente, como fórmula de éxito.

Cuando vino Menem “cambia la guardia: ahí cambia de nuevo el elenco de artistas. Porque cambian ahí las relaciones: artistas que habían tenido un gran desarrollo en la década del 80, en la ‘Primavera democrática’, como Teresa Parodi, en los 90 con el menemismo prefiere ni laburar. O laburar en circuitos casi under. Es decir, el cambio de guardia de artistas te da muchas indicaciones respecto del país”, dice Santiago Giordano.

En plena era menemista, el nuevo panorama de artistas de éxito llevaría a una redefinición de la industria del folklore alrededor de los artistas de esta línea de “folklore joven”, que lograrían ventas exponenciales con cada uno de sus discos fundadores del nuevo movimiento de la década.

El fenómeno del “folklore joven” hizo furor en escenarios como el de Cosquín y Jesús María y desde allí comenzó a proyectarse a todo el país: punta de lanza de ello fue el grupo salteño Los Nocheros, entre 1993 y 1994. En 1994, “Los Nocheros llegaron a Cosquín decididos y definidos en su estilo (...). Cuatro voces armonizadas con fuerza y buen color, pero capaces de desprenderse con tributos individuales, sostenían un repertorio que conjugaba clásicos del folklore y canciones de amor con un lenguaje muchas veces más allá de lo sugestivo. La fórmula marcaría el futuro del folklore”<sup>74</sup>.

Otro hito se iba a producir a partir de 1996 con el furor creciente por la joven cantante Soledad Pastorutti, especialmente entre adolescentes y jóvenes, al verla revolear el poncho en Cosquín y en distintos festivales masivos del género. Así sucedió: en 1997 “lo que podía preverse como continuidad fue en este Cosquín un quiebre. En esta edición se consolidó una nueva categoría de folklore, que venía a sacarlo de su aparente estancamiento. Se resumía en un término que empezó a ser cliché: ‘joven’. Nació así el ‘folklore joven’”<sup>75</sup>.

Bajo este slogan de “folklore joven”, con el que se llamó a un espectáculo que encabezaron Cuti y Roberto Carabajal, promovidos por Baccon Producciones, y en el que aquéllos oficiaron de padrinos estéticos de Los Nocheros, de Los Tekis, e incluso de Raly Barrionuevo (que rápidamente mostraría una línea artística totalmente distinta) entre otros, se comenzó a denominar a esta supuestamente nueva manera de entender el folklore: la que encarnaba una generación de artistas que, más allá de la autodefinida “renovación” (incluso llamada así en los medios gráficos nacionales), en su mayoría apelaban a una idea -una ideología- conservadora de la música folklórica, tanto desde el abordaje sonoro, rítmico e interpretativo, como en su conexión con el público.

Utilizaban códigos del “agite” y del furor del rock, junto con estéticas pop y románticas, en una época en que lo latino adquiría entidad propia para nombrar al rock latinoamericano y caribeño. Pero no empleaban esos códigos y marcas culturales como herramientas críticas sino desde la pasión y exaltación de lo patriótico y la tradición como código en común, lo “argentino”, “lo propio”, lo “verdadero”, etc. La defensa de lo propio, de la patria y los valores autóctonos, pero plegado a convencionalismos, como señalara el periodista René Vargas Vera en una cobertura del Festival Nacional de Cosquín 1997: “Este folklore, que el presentador Julio Mahárbiz halaga por ‘devolver a la juventud este festival’, huele a

---

<sup>74</sup> Santiago Giordano y Alejandro Mareco, *Había que cantar. Una historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín*, Edición de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, Córdoba, 2010, p. 196.

<sup>75</sup> *Ibid.*



complaciente. Basta escuchar a la precoz cantante gritar a los cuatro vientos ‘adelante, vamos a luchar por este país’, un slogan que desconoce la realidad de esta provincia, y de tantas otras en las que las manifestaciones sociales marcan una pauta de la situación general”<sup>76</sup>.

Además, escribía, acerca del folklore oficial de los 90: “Es un folklore que tampoco provoca dudas, requisito indispensable para una obra atrevida. Un producto bien elaborado y con un resultado opinable, es el que se gana los aplausos de la gente en esta capital folklórica. ¿Acaso Soledad, con sus arengas, su grito de voz en cuello, su revoleo de ponchos, no perjudica el trabajo de aquellos que sí intentan cosas nuevas? Los músicos se ven obligados a salir a torear a la gente con chacareras infinitamente repetidas”<sup>77</sup>.

La alusión de Vargas Vera es para el otro foco de este sub-género: el grupo Los Nocheros. ¿Qué época o estética encarnaban ellos? “Habían sido Consagración en 1994 y ya eran el mascarón de proa de lo que se perfilaba, como un cambio de guardia en el folklore. Por aquellas épocas el cantante mejicano Luis Miguel imponía sus discos de boleros; en esa línea apareció lo que se dio en llamar ‘folklore romántico’. Los Nocheros, antes que otros, cautivaron a un público juvenil que mostraba otros códigos de convivencia y de relación con sus ídolos, distintos a los del público tradicional del folklore. Tomaban también gestos del pop y del rock, ligados a la espectacularidad en la forma de escuchar y ver el concierto en vivo, con mucho de histeria y ‘aguante’ de hinchada”<sup>78</sup>.

Además de Soledad y Los Nocheros, dentro de ese panorama de los 90 surgieron otros exponentes: Los Alonsitos, Los Tekis, Amboé, Facundo Toro, Luciano Pereyra, Viviana Careaga y los Condorkanqui, Tamara Castro, Los Sacha, e incluso la cantora surera Lucía Ceresani, todos identificados bajo aquel leitmotiv, hoy en crisis, de “folklore joven”. En resumen, era una corriente que asociaba folklore con euforia, estética conservadora, revoleo del poncho y baladismo pop, y que logró furor y ventas exponenciales durante todo el ciclo neoliberal y en los años sucesivos.

“Desde principios de los 90, coincidiendo con el menemismo, el ‘folklore festivalero’, encabezado por el boom de Soledad, se afianzó en los primeros lugares de ventas y ganó espacios en los medios masivos de comunicación. Así, se fue creando la idea de que los jóvenes volvían al folklore. Esos cantantes basaron su éxito en la repetición de viejos clásicos del cancionero popular, frente a un público más bien pasivo”<sup>79</sup>.

Así, la década de los 90 significó la instalación masiva -el éxito- de distintos grupos dentro esta línea estética, cultural e ideológica del folklore, el cual quedaría en el imaginario social representado a través de sus peores clichés: la euforia, el grito, y lo gauchesco entendido como “pureza” y estampa deshistorizada de argentinidad.

Y en lo sonoro, más allá de sus estilos específicos (Los Tekis, ligados de distintas formas con la música jujeña y desde una estética cada vez más pop y con otros ritmos, como el reggae; Los Nocheros, provenientes de la impronta de los cuartetos salteños canónicos y trasladados a los romántico y a las letras eróticas; Amboé, Los Alonsitos y el Trío Laurel, chamameceros pop; etc.) todos se identificaban ideológicamente con un tradicionalismo de alto volumen, una sonoridad bien arriba, lejos de toda posibilidad de riesgo de sutileza más allá de electrificar su sonido y proponer un volumen más alto en sus interpretaciones. Como

---

<sup>76</sup> René Vargas Vera, Cosquín apuesta a los convencionalismos, Diario La Nación, 23 de enero de 1997 <<http://www.lanacion.com.ar/62515-cosquin-apuesta-a-los-convencionalismos>>

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Santiago Giordano y Alejandro Mareco, Op. Cit., p. 196.

<sup>79</sup> Germán Andrés, El folklore del siglo XXI, Revista Ñ, Diario Clarín, Buenos Aires, 5 de julio de 2008 <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/07/05/01708353.html>>

se dijo, una propuesta más asociada a una estética pop, melódica, romántica y latina, que a las exploraciones tímbricas, rítmicas y armónicas que se venían sucediendo en la Argentina en los años 70 y, luego de la dictadura militar del 76, en los primeros años 80.

A la vez, comenzó a desprenderse aquí aquella otra escuela de artistas que tomarían a Jacinto Piedra y Peteco Carabajal como referentes clave: en forma subyacente, el fenómeno del “folklore joven” en los 90 también tuvo que ver con el puente que trazaron estos artistas hacia otros más jóvenes, no solamente asociados a un folklore romántico y conservador<sup>80</sup>.

### **Folklore show**

Suele suceder -en forma recurrente- en la historia del folklore argentino. Los medios masivos de comunicación operan como legitimadores e incluso promotores de nuevas formas de denominar lo que -en principio- parece una irrupción dispersa de artistas, asignándoles o reproduciendo un slogan o leitmotiv que los haga ser captados, profundamente o no, por los lectores y auditorios. En el caso del folklore de los años '90 fue más sintomático aún. Se instaló y generalizó una denominación no creada por el propio movimiento cultural o estético sino por un operativo comercial. Así nació el “folklore joven” y así fue asumido y reinstalado en los medios, sin demasiado cuestionamiento entonces.

“El folklore joven viene llegando a la Capital”<sup>81</sup>, titulaba el diario La Nación el 2 de diciembre de 1997, en ocasión de un show de presentación de ese entramado de grupos, los días 5 y 6 de diciembre de ese año en el Luna Park. Y se consignaba, en esa nota, la emergencia y el furor (llegado de las provincias: la proveniencia identitaria del llamado Interior) por los nuevos grupos: “Con las mismas canciones que bailaron sus abuelos y el despliegue de un recital de rock, intérpretes como Soledad o Los Alonsitos generan un nuevo suceso de público”. Esos fueron los ánimos y los sentires en plenos años 90: algo “nuevo”, o “renovador” estaba ocurriendo en la música de raíz folklórica argentina. Algo que tenía que ver, a la vez, con el reverdecimiento del sentir por los ritmos criollos, por el recambio generacional, y también, con un operativo comercial inédito para el folklore de esa nueva época.

Decía el periodista Gabriel Plaza en aquella nota, acerca de Soledad: “Alcanzó con sacarse el poncho e incorporar algunos instrumentos eléctricos para que el folklore viviera una nueva primavera. Agrupadas bajo el signo del canto joven, letras que eluden el paisajismo y un despliegue más cercano al de los grupos de rock, estas bandas calaron en el gusto de un público más amplio, que excedió las fronteras de la música nativa. Además, porque “estas agrupaciones, nacidas al influjo del productor Norberto Baccon, crearon un estilo desacartonado que se ganó la simpatía de otra audiencia y reavivó el entusiasmo de los viejos aficionados al folklore”<sup>82</sup>.

Ya en esa nota se identificaban las tensiones que recorría el folklore en sintonía con la época, y con la propia historia del género: “Partícipes de una movida que los ubica en una línea mediática y ‘comercial’, en un sentido más oficialista (contraria a la otra corriente folklórica que también goza de juventud y creatividad), esta troupe de músicos jóvenes

---

<sup>80</sup> Ver Capítulo 3.

<sup>81</sup> Gabriel Plaza, El folklore joven viene llegando a la Capital, La Nación, 2 de diciembre de 1997 <<http://www.lanacion.com.ar/82107-el-folklore-joven-viene-llegando-a-la-capital>>

<sup>82</sup> Ibid.

consiguieron llenar cada lugar donde se presentaron con parte del espectáculo folklórico que arribará al Luna Park, este viernes y sábado, bajo el título de ‘El canto joven’.”<sup>83</sup>.

Así, convivían los folkloristas “oficiales”, en un sentido de alineación con el proyecto menemista, con los -en ese momento- alternativos, que traían otros rasgos de identidad y una relación distinta con la tradición. También con influencias del rock, el pop e incluso el jazz, pero al servicio de penetrar más profundamente en las influencias sonoras regionales y en los misterios de cada ritmo, cada expresión folklórica verdadera, para desde ellas encontrar o seguir buscando un lenguaje propio, sin pretender renovar el folklore o aggionarlo. Simplemente, abordarlo desde el presente con la sinceridad de las propias vivencias y sensibilidades.

En contraste, en aquella nota se anunciaba el espectáculo folklórico que arribaría al Luna Park los días viernes y sábado bajo un título nada confuso: “El canto joven”. Y se leía: “Los dos conciertos, cobijarán a una gran cantidad de grupos y solistas que -en su mayoría- recrearán zambas, gatos, chacareras, carnavalitos y chamamés, con el pulso de los noventa. Estas expresiones, de distintas regiones son parte de un nuevo fenómeno que está en estado de ebullición en distintos festivales del interior, desde hace varios años, y sólo ahora empieza a ser descubierto en esta ciudad urbana (sic)”<sup>84</sup>.

Además de reconocer y enumerar las estéticas de los distintos grupos arribados al doble show en el Luna (Los Nocheros, Facundo Toro, Vale 4, Dúo Tiempo, Yamila Cafrune, Tamara Castro, Soledad, Los Alonsitos, Los Tekis, Amboé, Los Hermanos Pachano, Los Sacha), la nota mostraba algunas particularidades: reconocer que Los Nocheros “impusieron un estilo que generó controversias y adhesiones: letras eróticas, un sonido más universal y una estética cercana a la de los intérpretes latinos”. Además, el incluir entre los participantes de ese evento de “folklore joven” al Chaqueño Palavecino: éste, “que se aleja bastante del prototipo del folklorista joven, es un genuino exponente de su provincia. Usa un vestuario tradicional y tiene un repertorio que recalca en zambas carperas, chamamés, takiraris y chacareras, con sabor a nostalgia y tierra adentro”.

Allí se ve la empatía, entonces, con una doble mirada tanto conservadora, nostálgica y de evocación del rancho, del pago pero en forma algo idealizada, de los artistas que se vestían de gauchos, reindicando toda una postal de argentinidad tradicional arriba de los escenarios, con las nuevas formas y exponentes de esa línea joven, de cambios instrumentales: ambas expresiones confluyeron, dentro de los 90, como la estética representativa del folklore oficial de esos años, en lo cultural, en lo político.

Cerraba la nota con una reveladora alusión a otros de los artistas presentes en el show: “Los que no son tan jóvenes son el dúo que conforman los santiagueños Cuti y Roberto Carabajal, los padrinos musicales de estos grupos nuevos. Integrantes de la tradicional familia son el nexo entre el folklore de ayer y el de hoy: las chacareras ya no se tocan sólo con violín sino que se zarandean al ritmo de un saxo. Muchos tratan de recuperar la esencia folklórica, incorporándoles los códigos y el idioma de estos tiempos”. Y seguía: “Con o sin maquillaje, estos músicos acaparan la atención de otros públicos. Y son parte de un fenómeno inexplicable para algunos oídos porteños. Ese folklore, que ha mudado de vestimenta, es el que transitará por un escenario poco habitual para una música que se empieza a poner de moda”.

---

<sup>83</sup> Gabriel Plaza, Op. Cit. <<http://www.lanacion.com.ar/82107-el-folklore-joven-viene-llegando-a-la-capital>>

<sup>84</sup> Ibid.

Una moda: eso era “el canto joven”: un proyecto auspiciado por el productor Norberto Baccon, que había entendido la avidez de jóvenes y adolescentes por reconocerse en la euforia de los grupos de esos años, “con o sin maquillaje”, y sus propuestas estéticas buscando aggiornar el folklore, que parecía, así, hasta entonces, haber estado desactualizado...

### **Del poncho al viento a la madurez**

Se habían puesto de moda, claro, pero algunos perdurarían más que otros. Impensadamente, Soledad Pastorutti dejaría de ser un éxito pasajero para perdurar como una cantante en el podio de los artistas del folklore. O al menos, de esta corriente: Soledad nació el 12 de octubre de 1980 en la ciudad de Casilda, Santa fe, pero su familia se radicó en Arequito por temas laborales; Omar Pastorutti, su padre, le inculcó su amor por el folclore argentino y, desde muy chica, acompañada por músicos coterráneos, no dejó de presentarse en distintos escenarios del interior. Una historia que sigue repitiéndose año a año en Cosquín y en otros festivales: padres y madres que arriban con sus hijos pequeños a probar suerte y ver si el fenómeno, con cierta cuota de misterio o con deseos de salvación familiar, vuelve a producirse.

Pero cada época tiene sus matices y colores, y los 90 fueron de Soledad y Los Nocheros, y sin las claves de ese momento histórico no sería lo mismo el surgimiento de otros artistas. Se ha dicho: la primera actuación de Soledad Pastorutti como artista profesional fue el sábado 4 de noviembre de 1995 en la ciudad de Escobar, provincia de Buenos Aires. Animaba festivales, jineteadas; la acompañaban sus padres, cantaba con su hermana Natalia, pero era de ella el verdadero poder de cautivar.

Ella iba a estar destinada a provocar una revolución comercial y de público en el folklore. Si para algunos “reverdeció el género criollo”, como se dice de ella en su entrada en Wikipedia, para otros retrasó una evolución vocal e instrumental hacia otras formas, otras expresiones de mayor calidad y sutileza. Más allá de los debates, Soledad expresó una época, y también la forma en que llegó a Cosquín: fue en 1995, y, por la repercusión que tuvo en las peñas folklóricas aledañas a la Plaza Próspero Molina, el público reclamó un espacio para ella en el Escenario Atahualpa Yupanqui. Pero debido a una disposición municipal, que no permitía que menores de edad fueran expuestos en televisión pasada la medianoche no pudo actuar.

Recién lo haría un año después, a los 15 años, apadrinada por César Isella (ex integrante de Los Fronterizos y uno de los artistas más respetados de la generación del “boom”, autor de la mítica “Canción con todos” junto a Armando Tejada Gómez, ente otras obras valederas). Soledad actuó junto a su hermana Natalia: tuvo un éxito inmediato con la chacarera “A don ata”, de Miguel Ángel Morelli y Mario Álvarez Quiroga, además de Salteña de los valles, de Horacio Guarany. Ganó el Premio Revelación 1996, obtuvo el Cosquín de Oro y fue bautizada como el “El tifón de Arequito” por los medios gráficos.

Tener el respaldo de Isella parecía una forma de aval dentro del folklore, y un puente entre aquella línea estética y sonora, la de Los Fronterizos, y la de Soledad (y todos alrededor). Su presencia en escena era arrolladora y ella demostraba su gran y precoz manejo del timing de escena: ella arengaba al público y revoleaba el poncho, en una marca personal que luego reproduciría incansablemente. El folklore como euforia y sentimiento extrovertidos; como grito y exaltación de los sentimientos, con obras tradicionales interpretadas por una voz joven, sin, entonces, demasiados recursos técnicos más allá del volumen, el ímpetu, la potencia y el

furor de la edad. Luego mejoraría su forma de cantar y perfeccionaría el manejo de su voz, sin abandonar su estilo. Ese fue apenas el inicio de una carrera meteórica: ese año, 1996, editó su primer disco *Poncho al Viento* por el sello Sony Music, que significó un boom de ventas sin demasiado marketing (800 mil unidades) y así el mainstream discográfico vio que el folklore podía ser tan vendedor y taquillero como los cantantes pop y románticos.

Según el portal Web *La música de Santa Fe*: “La polémica no tardó en surgir en las filas de la crítica especializada. Sin dudas la chica era capaz de motivar al auditorio más austero, pero, también, mantenía importantes deudas con la forma de interpretar el cancionero criollo y con la selección de su repertorio. Todo era vértigo y efectos apuntados a desatar la reacción del público que, con pocas excepciones, respondía con su adhesión”<sup>85</sup>.

De esa manera, “el fenómeno se expandió a sectores hasta entonces no contemplados por la oferta folclórica: los niños y los jóvenes, hasta el momento lejanos observadores del género, comenzaron a tomar partido por la figura emergente. La integración de nuevos públicos y la asimilación de nuevos modos de idolatría desembocaron en un caso que se igualó al de otros ídolos populares: venta de *merchandising*, nacimiento de club de fanáticos y otras expresiones propias del consumo masivo se sumaron a la construcción de la imagen artística de Soledad”<sup>86</sup>.

Así se desplegó un movimiento nuevo y una identificación de los adolescentes y jóvenes con el “nuevo” folklore. Imparable, ella editó luego otros discos en los que profundizó su sonido: *La Sole* (1997). Luego vino el disco en vivo *A mi gente* (1998), y, un año después, la artista dio un leve traspie (para su afán de ser parte del canon folklórico) al editar *Yo sí quiero a mi país*, que le produjo artísticamente el cubano Emilio Estefan, y el cual se grabó en Miami. Más allá del título, en este disco Soledad planteó un sonido no eminentemente argentino; ella buscó instalarse en otros públicos de Latinoamérica y para ello abordó distintos ritmos del continente en una estética marcadamente pop. Pero si bien lo presentó por varios países no tuvo el éxito “folklórico” de los anteriores, y entonces debió reencauzar el sonido: llegaron los álbumes *Soledad* (2000), con un sonido folklórico más clásico y cuidado, y en 2001, *Libre*, con producción artística de Alejandro Lerner (otra vez el puente con otros géneros y productores).

En plena crisis, en 2002, Soledad editó su disco en vivo-homenaje compartido con el homenajeado: Horacio Guarany. Se llamó *Sole y Horacio juntos por única vez*, y fue un solo show en el Luna Park de Buenos Aires, donde ambos, además, claro, de Natalia Pastorutti, recrearon varios de los clásicos del cantor y autor de “La Villerita”, “Si se calla el cantor”, “Caballo que no galopa”, y tantas otras obras, a la par de los éxitos de Soledad. ¿Puente hacia una nueva generación? Difícil comprobarlo: Horacio Guarany, por su posicionamiento ideológico en los 90, tan cercano al menemismo, y tan lejos de sí mismo en los 70, cuando se proclamaba comunista e incluso sufrió persecuciones, prohibiciones y exilio en tiempos de la dictadura del 76, ya era otro. No un artista que se asimilaba a sí mismo dentro de la retórica y el compromiso del Nuevo Cancionero, sino un reivindicador de tradiciones y de un purismo folklórico que lo hacían negar lo emergente, rechazar músicas por fuera de la suya, y pelearse con quien quisiera.

Una polémica en Cosquín lo expone, y con él a toda una concepción acerca de la falta de apertura en cierto segmento del folklore consagrado, paradójicamente aquel que se

---

<sup>85</sup> Soledad <<http://www.lamusicadesantafe.com.ar/artistas.php?id=157>>

<sup>86</sup> Ibid.

diferenciaba, o buscaba diferenciarse, de la imagen de artista comprometido que Guarany enarbolaba en los años 70.

Soledad y Horacio Guarany: más allá de la probada belleza de -mucho- del repertorio de Guarany, que la cantante de Arequito decidiera hacer un disco homenaje a aquél puede leerse, a la vez que como reivindicación de un artista no tan escuchado en los 90, como asimilación y reconocimiento de su peso simbólico para el folklore de los años 90: defensa acérrima de la imagen gauchesca, valorización de la música “propia” y rechazo a “lo foráneo”, y un traspaso generacional de popularidades y buenas ventas, de un tiempo del folklore a otro que buscaba parecersele: la imagen más estática del paradigma clásico. La misma operación (bien acompañada por la discográfica que editaba a Soledad: Sony), se repetiría como factor de legitimación entre Guarany y Luciano Pereyra, o Guarany y el Chaqueño Palavecino, tiempo después (éste editó su propio disco homenaje al cantor).

Llegaron muchos más discos, viajes, cine, producciones, contratos, giras, giros y contragiros. Todos sus discos fueron exitosos -algunos más que otros-, y Soledad batió récords de presentaciones en todo el país, además de tocar varias veces en un escenario no común, hasta entonces, para el folklore: el teatro Gran Rex de Buenos Aires.

### **Soledad cumple diez años**

En 2005 Soledad volvió a hacer retumbar la Plaza Próspero Molina del Festival de Cosquín. Habían pasado diez años de aquella primera actuación que marcó un quiebre en el relato del folklore de los 90 y que cambió su vida para siempre. ¿Qué se oía en 2005, en 2006? ¿Qué había cambiado para la música popular folklórica? ¿Seguía sonando contemporánea, Soledad? Como una manera de responderlo, y de respondérselo a sí misma, editó en agosto de ese año su primer disco doble a modo de celebración de su carrera: Diez años de Soledad. Un disco producido por el presidente de Sony & BMG, Afo Verde, y que traía un disco con once temas de estudio y otro con temas en vivo, con nuevos arreglos de su repertorio ya canónico. Entre el pop y el folklore, Soledad desandó su camino y plantó bandera para confirmarse en esta línea *mainstream* de la música argentina.

Con otro disco, no inocentemente titulado *Folklore* (2008), buscó reinstalarse en la línea clásica, y para ello abordó clásicos de distintas épocas del género. Ese trabajo llegaría a ser Disco de Oro e incluso, compartió con otros artistas y con Mercedes Sosa la nominación a los Premios Grammy Latinos. Y, es con ella con la que generaría un nuevo éxito: Soledad cantó con Mercedes Sosa en Cosquín y luego en Mar del Plata, con ella y con Ismael Serrano, para 80 mil personas. ¿El folklore profundo legitima al “folklore joven”? Hoy, quizá Soledad haya logrado trascender aquella denominación, aquel campo para transformarse en una artista de varias generaciones y aun reivindicada por otros, que saben qué espacios logró abrir ella para el folklore de la nueva generación.

Es cierto: como Jorge Rojas, el Chaqueño Palavecino y, sobre todo, Abel Pintos (el artista más taquillero de los festivales a partir de 2012 con su disco *Sueño dorado* (Sony) todos ellos siguen generando furor una década y media después dentro de aquella corriente que emergió en plenos años 90 y estableció una mirada conceptual, un pensamiento, propio de aquel tiempo, sobre la música de raíz folklórica.

## Los Nocheros: el folklore amoroso de los 90

Algo que era marginal dentro del folklore, e incluso visto como una línea específica y bastante sectorizada dentro del género, aquella línea melódica y romántica que encarnaban exponentes como Carlos Torres Vila, Daniel Altamirano, el Trío San Javier, o parte de la obra del propio Horacio Guarany, se volvió, además de Soledad, el folklore oficial de los 90: Los Nocheros encarnaron la reconexión con esa estética y la protagonizaron en los años del menemismo. Fueron, además, el molde desde el cual se reprodujeron incontables artistas en todo el país. Hicieron, así, que se pusiera en el centro del folklore de la década neoliberal un segmento de buen marketing y cuantiosas ventas: el folklore romántico y baladístico, que a partir de esa época y de las nuevas tecnologías se volvió ultra tecnológico, con colores del pop e incluso de la música caribeña.

Fue imparable la vida artística y mediática de Los Nocheros. Se formaron en 1986, y, si el ámbito de crianza, Salta, los influyó en la línea de los sonidos y la estética de Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los de Salta, Los Cantores del Alba, Daniel Toro, etc., redireccionaron la suya a un baladismo folklórico inédito, con instrumentos enchufados, que sedujo y cautivó a miles. Se sabe: con su formación más conocida, Mario Teruel, Rubén Ehizaguirre, César “Kike” Teruel y Jorge Rojas (el último en ingresar al grupo y el único en irse), lograron obtener el premio Consagración en 1994 en Cosquín.

También se sabe que no detuvieron su marcha dentro de esta línea de folklore romántico: tienen hasta hoy 17 discos editados y han vendido más de dos millones de discos, sólo en el país. En estos tiempos de crisis del disco como objeto y de descarga digital creciente, ellos confían en la industria, aunque sus ventas no sean hoy de la magnitud de sus discos *Signos* (1998) y *Señal de amor* (2001), que vendieron cifras atendibles: 500 mil discos, el primero, y 250 mil, el otro.

Del estilo salteño clásico (en sus inicios se vestían con poncho colorado, pañuelo blanco, bombachas y botas) derivaron a la estética romántica, al cabello largo engominado, afin al estilo de los grupos de cumbia de los 90 y se acercaron a otros públicos, no siempre conocedores del relato folklórico y del repertorio de las provincias. Así, rápidamente hicieron pie en Buenos Aires (en el 97 cantaron en el Teatro Coliseo; en el 98 en el Gran Rex; en el 99 en el Luna Park) y tuvieron éxito con algunos clásicos folklóricos y baladas provistas de letras prácticamente sensibleras y eróticas.

Los Nocheros supieron perpetuarse y recomenzar cuando en 2005 Jorge Rojas anunció que se alejaba de la banda para encarar su proyecto solista. Con buen ojo comercial, organizaron un recital a modo de la última presentación de Rojas, en el estadio Ferrocarril Oeste, el 30 de abril, el cual quedó registrado en el disco *Vivo*. El que reemplazó a Rojas, sin poder alcanzar su potencia vocal, pero bien resuelto y afinado, fue Álvaro Teruel, hijo de Mario. Y la fórmula nochera se acentuó con el nuevo disco, *Crónicas*, que reunió baladas y distintos ritmos de Latinoamérica. Pero desde entonces fue Rojas, y no Los Nocheros, se transformó en el verdadero furor de esta línea romántica y latina de la música de raíz folklórica, y quien tomó los desafíos de un sonido más arriesgado a nivel instrumental y tecnológico.

Es interesante pensarlo: al ser concebidos Los Nocheros dentro de una línea ya oficial del folklore y consagrada por el mercado, cualquiera de los cruces que hagan con otros ritmos latinoamericanos o con sonidos rockeros no son cuestionados por los puristas, mientras que los mismos cruces, pero por artistas alternativos o no oficiales, son puestos en duda y tildados de que no son folklore: parte de una vieja discusión que reverdece año a año. El folklore

oficial prefigura el folklore no oficial. Por eso, sería inevitable lo que sucedería luego de los 90 pero no como reacción a esa década sino como superación y reconexión con las décadas previas.

¿Qué representaron Los Nocheros para la cultura argentina? ¿Qué siguen encarnando? Vale verlos en perspectiva: en su juntada (otra distinta a aquella La Juntada, de Raly Barrionuevo, Peteco Carabajal y el Dúo Coplanacu) de 2001 con Los Tekis para celebrar el, dado el título del espectáculo, “Carnaval del Norte”, recaen en los clichés más notorios para cantarle a las tradiciones: el machismo, la glorificación ahistórica y for export, turística, de La Pachamama, las vivencias norteñas y los códigos del carnaval resignificados, tristemente, como ceremonias de exabruptos, pasión desenfundada y exaltación de las fiestas sin reflexión, sin proyección o elevación humana o colectiva. Un espectáculo de voces bien altas, sin demasiados matices, palmas arriba e identificación de amor romántico con sexualidad a flor de piel, engaños de maridos y esposas, trampa y conformismo. Una forma de pensar el folklore, y sus manifestaciones originarias, alejada de la mirada crítica de otros autores contemporáneos. En ese sentido, una visión del folklore que no apunta a descifrar las ceremonias ancestrales sino a congelarlas para la postal de consumo masivo. El “folklore joven”, así, pareció teatralizarse a sí mismo.

Pero Los Nocheros también fueron clave en esta avanzada de romances y música folklórica que, paradójicamente, no empezó como música de baladas folklorizadas sino con folklore tradicional e instrumentación telúrica, al igual que con el citado disco *Poncho al viento*, de Soledad. Una línea que ella misma profundizó en su segundo trabajo, *Soledad*, y que hizo que jóvenes de ese momento, gente entre 14 y 18 años, se encontrara con un repertorio interesante de obras santiagueñas, chamamés, gatos y vales. Los jóvenes revoleaban el poncho, como ella, porque todavía no sabían bailar.

Innegablemente, aunque les haya costado admitirlo a quienes luego conocieron formas más refinadas de la música popular de raíz folklórica, incluso ideológicamente en las antípodas de lo que representó Soledad en tiempos de su surgimiento, ella fue un puente hacia el pasado y hacia una nueva generación.

### **Epílogo (de esta corriente): ¿existe el “folklore joven”?**

Dijo el periodista Germán Arrascaeta el 6 de enero de 2010, a modo de balance o repaso del “folklore joven”, ya en su madurez y afianzamiento discográfico, que no lograba las ventas exponenciales de años atrás: “A mediados de los años de 1990, el folklore joven estaba lejos de ser una etiqueta. Aún no era ese nicho que le permitió a la industria discográfica alcanzar niveles de ventas históricos. Antes de convertirse en estrellas, Soledad, Luciano Pereyra y Abel Pintos llegaron a nuestros festivales folklóricos como ternuritas incontenibles, dispuestos a patear las peñas o a capitalizar la oportunidad en el escenario central, al que llegaron por tener padrinos ‘pesados’. Hoy parece natural que un programa los contemple, pero sus apariciones fueron controversiales”.

Mientras el folklore “se debatía entre respetar la tradición y poder armar un espectáculo convocante a partir de ese apego a la raíz, aparecieron estos niños-jóvenes con la bandera del ímpetu y padres dispuestos a abrirles paso como sea. Y sin querer queriendo, reinstalaron ‘la música tradicional’ como opción ociosa. Claro, en ese contexto, el debate era si el fenómeno juvenil, fresco pero desideologizado, se había comido al folklore reflexivo de décadas anteriores”.



Es interesante la reflexión de Arrascaeta sobre la huella y las marcas culturales del folklore de los 90, que ubica en su dimensión ideológica a los exponentes de esta corriente, ahora en que otros sonidos y conceptos se abrieron, post 2001, para el folklore. Pero, ¿existió realmente un “folklore joven”? ¿Fue un operativo mediático o realmente expresó a la juventud de su tiempo y a una nueva generación ávida de consumir, escuchar y vivir el folklore como parte de su tradición recobrada? Hoy ya no se venden discos como antes, los artistas representativos de aquellos años siguen profundizando sus líneas y aún logran convocar masivamente en escenarios de todo tipo, pero algo parece haber cambiado. Los artistas emergentes, jóvenes y no tanto, buscan otros caminos en el folklore sin querer ser dueños de la novedad, sino poder expresar sus propias inquietudes y riesgos sonoros; hay un compromiso artístico diferente y otra relación, quizá más profunda y consciente, más honda, con la tradición. Y saben que, si la tradición es en sí misma una convención o el resultado de múltiples influencias, ellos pueden reapropiarse de ella componiendo y cantando sin atender fronteras entre “lo nuevo” y “lo viejo”, entre lo clásico y lo renovador. E incluso, algo más arriesgado e importante para la época presente, entre lo taquillero y lo más cuidado y destinado a escenarios más chicos, donde el folklore alcanza otro tipo de escuchas y recibimientos, otra relación vivencial y sonora, otra predisposición incluso física con la música de raíz folklórica.

Algo es clave: el “folklore joven”, en su apelación específica a una “juventud”, en empatía y afinidad estética y de furor entre artistas y públicos, no tenía que ver con la búsqueda o la construcción de la imagen de una juventud cuestionadora, inconformista, con plena consciencia de su rol como estandarte de un posible cambio cultural y social. Lejos de la mirada que tenía el Movimiento del Nuevo Cancionero acerca de la idea de juventud, y de los jóvenes como actores y protagonistas de ello a través de la música, la cual a su vez encarna ese sentir y esa misión del artista -ser la voz de esa juventud, de ese ánimo de cambio y de cuestionamiento de lo establecido, como en el rock-, la idea de juventud que se fijaba con el “folklore joven” estaba plenamente en sintonía con la de juventud y de cultura en los años menemistas: una juventud consumista, ligada con los artistas por el fervor, la pasión y el interés por esos nuevos cancioneros (no tan paradójicamente, con muchos de los temas que habían sido estandartes de la generación más cuestionadora y de avanzada del folklore de los 50 y 60); una juventud como objeto de consumo de mercancías, de músicos y artistas como productos comerciales, no de valores o productos culturales que representaran una mirada en cuestión acerca de los valores instalados desde el tradicionalismo. El “folklore joven” fue tradicionalista en su concepción cultural y simbólica, y con todos los cambios que trajo para el género, si es cierto que fueron un puente sonoro, específicamente en las instrumentaciones, en cierta actitud más rockera en el escenario o en el look de algunos artistas, también es indudable que marcó una etapa no de reconexión y de ampliación de las búsquedas musicales y poéticas anteriores.

Claro que cada artista representa una línea distinta sobre ese fenómeno: no fue ni será lo mismo Los Nocheros que Raly Barrionuevo, Dúo Coplanacu o Soledad, y los demás que llegarían después. El Dúo Coplanacu, por ejemplo, fue la línea más simbólicamente rockera dentro de los músicos que irrumpieron en esos años. Y también, significativamente, apelando a una concepción bien tradicional de su sonido santiagueño: dos voces, una aguda y una segunda cantando en terceras -o con disonancias que retoman algunas líneas del Dúo Salteño-, una guitarra y un bombo, más un violín, una flauta, un piano, y algún agregado sonoro como refuerzo. Y nada más. La propia historia del Dúo Coplanacu ilustra y refuerza ese sentido de búsqueda hacia atrás y de mirada o actitud hacia delante (más rockera) que les permitió, no

sólo a los santiagueños jóvenes que ya los conocían, y que junto con ellos también habían vivenciado el folklore oyendo a Jacinto Piedra y a Peteco Carabajal...

El bajista y compositor Willy González visibiliza las distancias que tenía el “folklore joven” con la música que se haría diez años después: “Creo que en los últimos diez años algo ha cambiado”. Pensando en los años 90, en los 80, “yo creo que las cosas que han aggiornato al folklore no tienen nada que ver con el folklore: el caso de Los Nocheros, de Soledad. Me parece que se van para otro lado. O sea, hay una apertura pero para mí es el lado equivocado. Poner una guitarra eléctrica con distorsión en una chacarera no creo que sea el camino por donde vaya a evolucionar esta música. Creo que sí evoluciona en cómo hace una chacarera Raúl Carnota, o Alfredo Abalos, que le hace un arreglo de guitarra diferente; o cómo lo pueden pensar el Negro Aguirre, o Juan Quintero”. Porque “no pasa por una forma diferente; no pasa por poner un teclado con sonidos extraños”. Los Nocheros “ponen a un tipo tocando el bajo y que hace slap como si fuera música funk. Realmente me parece feo, eso, estéticamente. Me parece que lleva la evolución -entre comillas- hacia un lugar equivocado”.

El guitarrista Octavio “Tato” Taján, quien conforma el Wagner-Taján Dúo junto a la pianista y cantante Vilma Wagner, señala: “Soledad hace un tipo de folklore que para nosotros no es tan cercano, pero hace más de diez años su aparición hizo que los jóvenes conocieran otros repertorios. Se la critica hoy, pero hay que remitirse a ese momento y a lo que generó su figura: esa es la importancia de Soledad Pastorutti. Hay que valorarla por eso, amén de que represente una estética que no se representa con la que siguieron los nuevos grupos”. Y confirma: “Es verdad que gracias a lo que generó Soledad en su época -aunque lo que hace ahora es más pop y no me interesa tanto- y luego continuaron otros, hubo un impulso al folklore que nosotros heredamos. En ese sentido estuvo bueno. Ahora hay que seguir: cada vez más chicos quieren aprender a tocar, a bailar...”.

Porque “no es un detalle menor lo que pasó con Soledad”, amplía el armoniquista Franco Luciani, resonante a partir de 2001: hoy, en 2013, es ya uno de los músicos clave para concebir los lazos entre la generación nacida en el cambio de siglo y las anteriores. Dice Luciani sobre Soledad: “Uno puede hacer un análisis artístico o no, pero no es un detalle menor. Porque una mina que salía... no digo que el folklore sea una mina vestida con bombacha, poncho y alpargatas, pero sí puedo decir que nosotros, por lo menos de esta generación, empezamos a ver una mina que salía rodeada de gente como si fuese un Rolling Stone. Y era una mina con bombacha, alpargatas y poncho. Si eso es el folklore o no, si está bueno o no, es otra cosa. Pero eso fue importante”.

Para el músico chaqueño Coqui Ortiz hay que discutir la idea de “folklore joven”: “Hoy veo que se toma a dos o tres exponentes como la nueva música folklórica, y vos decís: ‘¿nuevos por qué? Serán nuevos por jóvenes, pero no porque haya una novedad en lo que están haciendo. En un diario o en la tele, dicen: ‘estos son los nuevos exponentes del folklore’, y uno piensa: ‘pero entonces no escucharon mucho de los que en otros tiempos han dejado un legado, una obra inmensa para nosotros’. Yo no sé si hay una nueva forma: cuando lo escuchás a Juan Quintero a la vez escuchás a Juan Falú y a Pepe Núñez. Si empezás a hacer una cadena, a lo mejor sí es nuevo, pero de esa cadena. El tipo no nace solo. Además, hay creadores que no aparecieron casi nunca, o que la historia no los registra”.

Otro artista que pone en perspectiva lo que despertó Soledad es el percusionista y bombista Camilo Carabajal -hijo de Cuti Carabajal-, quien integró un grupo clave para entender los cruces entre el folklore y el rock a fines del siglo XX: Semilla. Hoy es parte del trío de folklore electrónico Tremor e impulsa un numeroso ensamble de tocadores de bombo, Metabombo. “En su estilo, Soledad fue grossa”, dice. “Hoy la vemos haciendo un estilo que

no es del todo cercano al folklore más sutil, pero en su momento fue muy importante porque ayudó a acercar a los jóvenes al folklore. Yo la respeto por eso. Además, no hay que olvidarse que su tecladista y pianista, el maestro Eduardo Spinassi, tocaba con mi viejo, Cuti: con Cuti y Roberto Carabajal”. Spinassi también había tocado con Raúl Carnota en los primeros 80 y participó de una renovación, para ese entonces, al reunir los mundos y el sentir del jazz con el del folklore (una línea luego profundizada por grupos como El Terceto, de Norberto Minichilo, por ejemplo, o en las obras de Pablo Motta).

La excelsa cantante Suna Rocha, que tuvo un fuerte peso desde los años 80 y marcó a varias generaciones de vocalistas, femeninos y masculinos, también impugnaba la idea del “folklore joven”. En una entrevista para el diario Página/12, decía: “Atahualpa es como una guía y siento que hay que mantener su legado porque los jóvenes están perdidos. ¿Qué es eso del folklore joven?... eso lo inventó Norberto Baccon, porque tenía gente joven para vender. Pero el folklore no es ni joven ni viejo... es una ciencia que tiene movimiento y como tal acompaña el desarrollo de la sociedad. Que digan que la intención es vender y listo”<sup>87</sup>.

El cantante y guitarrista santiagueño Raly Barrionuevo analizaba en 2002, también para Página/12, la dimensión del “folklore joven”: “De movida no me banco esa expresión, ‘folklore joven’: es una etiqueta totalmente mentirosa. La calidad de una expresión artística no pasa por lo cronológico, como no pasa por la ropa o la pinta que uno lleve, o los instrumentos que use. Va mucho más lejos que eso. Es cierto que desde fines de los 90 para acá hubo un crecimiento de algunos grupos folklóricos, surgieron muchos nuevos y encontraron más espacio para hacer cosas. Lo celebro, siempre y cuando sea un aporte para la música. Hay propuestas que van quedando, y eso es un aporte. Lo mío puede llegar a dar sus frutos de acá a muchos años, o no, el tiempo lo dirá. Así que lo de “folklore joven” para mí es una etiqueta mentirosa. Y también irrespetuosa. Sixto Palavecino, con todos los años que tiene encima, sigue componiendo con una frescura que no se puede creer. Si quieren hablar de boom del folklore joven, lo van a tener que incluir en la explosión”<sup>88</sup>.

Si con la dictadura se frenó una búsqueda para el folklore, los años 90 frenaron otra búsqueda, y el folklore refinado se sigue abriendo paso con dificultades en el contexto actual. Contextualiza la pianista y compositora Lilián Saba, referencial para la nueva generación (post-2001): “En los 90 salió aggiornado el llamado o difundido ‘folklore joven’ -no sé cómo llamarlo-, que era como la avanzada del folklore, y era lo que más pasó de moda. A veces lo que se promociona como lo más joven es lo que más suele pasar de moda: cuando te quedás en la superficie de las cosas. No quiero decir con eso que no haya gente que todavía actualmente sigue estando, porque por ahí, dentro de esa ola, siempre hay gente que tiene un talento con la gente, una comunicación que perdura, pero todo eso que se quiso vender como lo nuevo... ¿Qué sería de Eduardo Lagos cuando tocaba La Oncena en el 56? Un descerebrado, un astronauta”.

¿Qué es lo viejo, lo nuevo, en el folklore? Responde Saba: “A veces se vende la imagen, el ruido, la velocidad. Como los remixados, que le ponen batería a un tema que ya tenía un ritmo bárbaro”. Es como que “siempre están apostando a más velocidad. Y se nota que hay gente que se engancha; el ritmo es lindo, es importante, está buenísimo tener swing, pero el pensamiento musical también va por la armonía, por una buena melodía, sea que la armonices

---

<sup>87</sup> Cristian Vitale, “¿Qué es eso del folklore joven? El folklore no es joven ni viejo”, Página/12, 5 de mayo de 2004 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34911-2004-05-05.html>>

<sup>88</sup> Karina Micheletto, “Lo de ‘folklore joven’ es una etiqueta totalmente mentirosa”, Página/12, 19 de julio de 2002 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-7843-2002-07-19.html>>

sencillito o más rebuscadito”. Entonces propone: “Ariel Ramírez: hay que componer como él”.

María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma, cantante y miembro del grupo María y Cosecha (ex María de los Ángeles Ledesma y Cosecha de Agosto), recupera su formación como artista antes de los 90 y la búsqueda de su generación: “Nosotros fuimos los chicos de los 80, ya con la democracia, con la democracia nueva, con muchas deudas también, porque eso recién se empezaba a vivir y había que aprender a caminar de vuelta, no sólo a nivel político sino a nivel cultural”. Y en los 90 “ya éramos jóvenes, y quizá mi generación, que era la que ganó los Pre-cosquines, como en mi caso en el año 92, con 18 años, cuando gané el Pre-Cosquín a nivel nacional”.

Porque era “el momento en que ese espacio venía a ser nuestro, o era el espacio que se nos tenía que abrir a nosotros, como antiguamente: vos llegabas a Cosquín, a los grandes festivales, y quizás tenías una trascendencia, ganabas un premio y luego tenías una propuesta artística de un sello, de una empresa, que te ofrecía grabarte un disco... Pero en los 90, con el modelo neoliberal, las propuestas como las nuestras, como la mía y como la de tantos otros artistas que quizás tenían su fundamento y su referencia en el Nuevo Cancionero, porque nos criamos escuchando eso, no sólo por una cuestión cultural sino cultural e ideológica de nuestros padres, no tuvimos los espacios que tendríamos que haber tenido”

Un momento que tuvo sus complejidades, claro: basta pensar en lo que emergía con la vuelta de la democracia, y qué continuaría luego. “Obviamente, en los 80 salieron figuras como Teresa Parodi, Raúl Carnota, Peteco, Jacinto Piedra, maravillosos, que también marcaron un camino, y que en los años 90 tampoco tuvieron el lugar que debían tener. Entonces, todo eso fue una gran pérdida dentro de nuestra cultura. No sólo políticamente con lo que pasó después con nuestros países que fue tremendo...”.

¿Cree ella que la idea del “folklore joven” fue un operativo cultural de un momento histórico o fue un emprendimiento que encastró perfectamente con la visión político-cultural de aquel momento? “Creo que encastró perfectamente -analiza Ledesma-. Vino como anillo al dedo. Y obviamente hubo todo un aparato que bancó eso: prendías la radio y no escuchabas otra cosa. Instalaron un producto. E instalar un producto en los medios estatales quiere decir que hay una política cultural que consiente esto. Yo no digo que no tenga que estar o existir. Pero se cerraron las puertas para otros”.

Para el joven cantante cordobés Juan Iñaki tampoco fueron inocuos los años 90. No es casual que él, nacido el 27 de julio del 86, haya rozado ese otro campo de folkloristas-estrella en sus primeros tiempos de cantor y que haya decidido alejarse para encontrarse: editó en 2000 -con 14 años- el disco *Qué hermoso sueño...*, en medio del boom en torno a Soledad, Luciano Pereyra, Los Nocheros, luego Abel Pintos. Pintaba -o lo pintaban- en ese nicho, pero él se iba a desmarcar: ya esbozaba otro concepto el disco *Yo soy Juan* (2002), editado por la multinacional EMI y con producción artística del mítico pianista Eduardo Spinassi (quien acompañó en los 80 a Raúl Carnota, luego a Cuti y Roberto Carabajal en los 90, hoy a Soledad).

Pero en vez de quedar asimilado al “folklore joven” y de recostarse en el furor por su voz, su figura de adolescente cantor, cuando finalizó el contrato con EMI Iñaki se bajó de los escenarios durante cinco años. Empezó la carrera de Composición en la Universidad Nacional de Córdoba; entró al Coro Polifónico; se mandó a otras sonoridades (la MPB, el tango, el jazz y hasta ópera). Así redireccionó -o recobró- su vínculo con lo folklórico. “A lo mí lo que me generaba en la cabeza, el gran drama a los 16 años, fue no poder separar las proyecciones de la gente de lo que yo era. Yo creía que se podían juntar las cosas y me di cuenta de que no. O

al menos, con 16 años no pude hacerme suficientemente el boludo como para dejar pasar lo que no me gustaba y poder seguir adelante con eso”.

Con ese registro agudo, incomparable, que admiran sus compañeros, sus pares, y todos aquellos que lo descubren en los distintos escenarios y festivales del país, explora nuevos desafíos: tras desmarcarse del folklore de los años 90 se volcó al trabajo independiente con el referencial disco *De la Raíz a la Copa* (2008), y aborda hoy sonidos de Brasil, el jazz, el tango y los temas propios, para hallar su propio color, y su identidad, dentro de las huellas y ritmos de la música popular argentina de esta generación

Tiene una mirada cercana la cantautora Anabella Zoch, oriunda de San Nicolás: es una de las voces más importantes de la generación actual (la de esta década), en 2001 se fue a España para probar distintas opciones con la música y regresó en 2010. Su último disco es *Raíces arrancadas* (2012), con producción del guitarrista Lucho González. “Entre lo que dejé del 95 al 2001, y al día de hoy, en aquel momento fue la explosión de aquel mal llamado ‘folklore joven’. Era una época donde la calidad vocal o de la letra y la canción profunda no tenían lugar: tenían lugar la explosión, el revoleo de cosas, y eso acorraló a varios intérpretes. Y ahora siento que las cosas cambiaron, aunque todo eso sigue estando y hay clones de Los Nocheros por todos lados: hay lugar para la canción, hay muchos lugares para escuchar música aunque se diga lo contrario. Han vuelto los lugares café concerts, y en aquella época no había nada”.

### **El aire folklórico de la TV**

Desde 2008, Soledad Pastorutti comenzó a conducir por Canal 7 - la Televisión Pública, el programa *Ecos de mi tierra*, dedicado a difundir a distintos exponentes de la música de raíz folklórica, ya sea de la línea más comercial como de la menos expuesta a los vaivenes (y las razones) del mercado. Y con *Ecos de mi tierra* quedó visto que ella misma, si bien sin desprenderse de aquel campo de artistas promovidos por las grandes discográficas, fue ampliando y abriendo su estética, a la vez que conoció otras formas de abordar los géneros y estilos de la raíz folklórica.

Así, Soledad se transformaría con el tiempo, ahora desde la TV, en una artista puente: *Ecos de mi tierra* pudo, si bien alternadamente, dar visibilidad a artistas no siempre difundidos en los medios masivos. Junto al locutor Marcelo Iribarne, se erigió como una anfitriona y presentadora de otros artistas, otras voces. Soledad contiene hoy ambas facetas: la constante celebración (ahora sin el poncho al viento) de lo que fue su éxito en los primeros años de vida artística, y una artista madura en lo vocal que, sin generar el furor adolescente de otros tiempos, pudo perdurar entendiendo el lazo que podía trazarse hacia los exponentes más recientes.

El productor del programa *Ecos de mi tierra* y también periodista, Diego Vázquez Comisarenco, cuenta que el programa, “nació con la necesidad de que la llama de la música folklórica no se apague en los medios de comunicación masivos y poder reflejar la cantidad de músicos que se dedican a la música tradicional argentina en todas las provincias de nuestro querido país, todos con mensaje genuino, representando a sus pueblos, parajes o ciudades, con la única esperanza de dejar su canto a todos los argentinos”.

**A casi cinco años, ¿cuál fue la labor del programa en tanto difusor de los artistas de la música de raíz folklórica menos masivos e independientes?**

*Ecos de mi tierra* no pregunta con qué sello discográfico grabaron, o quién es su agente de prensa o si ganaron algún premio. La labor del programa consiste en reconocer a los talentos más originales, representativos del suelo que pisan y la música de su región que aman. Sean nuevos en la profesión o tengan muchos años de trayectoria, vienen por igual a representar a su gente, a mostrar una cultura y a compartirla desde la posición más sencilla y emotiva: el pago natal. Entendemos que cada propuesta artística es una “micro empresa” que necesita mostrar su trabajo para sobrevivir y, con suerte, para seguir editando discos, recorriendo escenarios y viviendo de la música. Se escuchan y se ven todas las propuestas: la idea es no repetir las participaciones para que todos puedan tener oportunidad de mostrar lo que hacen. Ojalá lleguemos a lograr que todos hayan tenido oportunidad de, al menos, hacer una canción y dejar su mensaje. Afortunadamente no nos debemos nada: han venido todos los artistas que soñamos. Sí nos queda por delante el compromiso de continuar con el camino de difundir las culturas de nuestro país.

### **¿Qué peso en esta difusión de artistas no masivos tuvo la mirada de Soledad?**

Soledad es una artista que recorre todos los escenarios del país hace más de quince años y conoce muy bien las realidades de cada provincia, y por supuesto su decisión es una sola: abrir espacios a los artistas que vienen con su propuesta y acompañar su visita a la televisión pública con buena onda y compromiso artístico. A lo largo de estos casi cinco años de *Ecos de mi tierra* ha conocido muchas propuestas y nos hemos emocionado muchas veces. Siempre le presta el oído a lo nuevo y se interesa por los autores que no conoce o indaga en alguna historia que la pueda conquistar. Marcelo Iribarne como co conductor del programa le aporta sus conocimientos también: hace muchos años viene transitando los escenarios de todo el país conduciendo festivales y arrimando su corazón a la esencia del canto nativo, así que su visión también pesa.

### **¿Qué cree que le aportó Ud. al programa como productor?**

Si aporté algo es la experiencia que tengo desde hace diez años de estar produciendo en el medio folklórico, y conocer a muchos artistas que, en su mayoría, están lejos de las grandes ciudades y de los circuitos mediáticos: poder acercarlos a la gran pantalla, brindarles el espacio y que el gran público conozca su música y poesía.

### **¿Por qué considera que no abunden los programas de TV, en televisión pública y en cable, que se aboquen a dar visibilidad a todo lo que está pasando con la música folklórica en el país, hoy?**

Hace algunos años, en rueda de prensa en el Festival de Cosquín, le consulté a Néstor Garnica (violinista y permanentemente apartado de las menciones y premios) si él pensaba que Cosquín le tenía miedo al talento... y en silencio me respondió, soltando una suave sonrisa final. Yo creo que comunicacional y culturalmente, los “poderosos” que deciden las programaciones y dirigen grandes medios de comunicación le tienen miedo al folklore, porque saben que si empiezan a programar la música argentina que nos representa como Nación, junto con el tango, cambiará el mapa temático en principio y, en final, asistiremos a conocer el verdadero gusto de nuestro pueblo. Yupanqui decía: “A la gente hay que darle lo que se merece, o sea: lo mejor. Bueno, rumbeemos para ese lado”.

### **¿Qué desafíos tienen por delante?**

Pienso todos los días en cómo mejorar la propuesta, qué artistas que no vinieron merecen su espacio y pienso también que hay que cuidar el programa, ejercerlo con compromiso, respeto y seriedad, sin descuidar a cada región de nuestro país, tan extenso y distinto. Hacer el gran Fogón de los Arrieros que soñaba Buenaventura Luna para su Huaco: “que desde todas las lejanías, vengan a reunirse en el gran fogón y que la llama no se apague nunca”.

### **El otro folklore ya se anunciaba**

A la par del boom del “nuevo folklore” o del “folklore joven”, distintos grupos, y desde distintas líneas genéricas y estilísticas, proponían en esos años otro acercamiento a los sonidos de tradición. En plenos años 90, tiempos de desregulación económica, especulación financiera y aperturismo derivado del Plan de Convertibilidad, muchos artistas, sin cerrarse a la oposición de “la música nuestra” en contraposición a lo ajeno, comenzaron a acercarse al folklore sin prejuicios y sin pretender quebrar con lo establecido; sino, simplemente, releer los ritmos y melodías clásicas bajo parámetros propios.

Estas distintas exploraciones y abordajes del folklore, tanto desde aquellos mismos exponentes del género como de otros emparentados con el rock e incluso el jazz, hicieron que -en paralelo al alto poder de marketing de Soledad y Los Nocheros, de toda esa corriente-paulatinamente el folklore fuera recibido por las nuevas generaciones. Otra línea más callada (y acallada) crecía en los 90, y luego de 2001, 2002, se erigiría como el folklore de los años siguientes, como reflejan las notas que reconocen esa emergencia -ya no irrupción-, de los grupos nuevos, y de nuevos autores, junto con un nuevo e incipiente cancionero no ligado a las canciones del folklore romántico de Los Nocheros y Jorge Rojas.

¿Qué tienen que ver Yuyo Montes, Roberto Ternán, Jorge Milikota, La Moro o Paz Martínez con propuestas como Chango Spasiuk, Carlos Aguirre, Mariana Baraj, José Luis Aguirre (de Los Nietos de Don Gauna) o Juan Quintero, e incluso, con el dúo La Yunta de Tucumán? Pero volviendo a los 90: muchos comenzaron a ver que el folklore no sólo equivalía a tradicionalismo y a una imagen de gaucho impostada y de símbolos de argentinidad estancados en el tiempo, esos frente a los cuales originales creadores clásicos del folklore, como el propio Cuchi Leguizamón, Manolo Juárez, Chango Farías Gómez y hasta Atahualpa Yupanqui, vieron que la música de raíz folklórica podía estar alimentada por diversas influencias y lograr universalidad sin resignar identidad local. Una conexión con el futuro ya se acuñaba en los 90.

Un repaso de tendencias

### **En distintos grupos comenzó a prefigurarse lo que vendría**

En el año 2005 el grupo de rock Divididos -un power trío bien enchufado y con guitarras al estilo de las de Jimi Hendrix- abordó en su disco *La Era de la boludez* (¿guiño al presente político argentino?) distintos temas en tiempos de chacarera (“Huelga de amores”), y hasta un clásico del cancionero folklórico, “El arriero”, de Atahualpa Yupanqui. El tema, originalmente una canción en ritmo de 6 x 8, se transformaba en un blues denso, con guitarra Fender distorsionada, baterías con fuertes golpes de bombo y el bajo haciendo escalas propias del rock, pero llamativamente, no casualmente, el tema no perdía vigor telúrico sino que quedaba realzado. Una exploración que celebraron varios de los folkloristas que el discurso

canónico llamaría tradicionales. No era distante la mirada de Divididos hacia el folklore: Mario Arnedo, el bajista, es hijo del santiagueño Mario Arnedo Gallo, uno de los más encumbrados compositores del folklore de los años 60 y 70, autor de “Zambita del musiquero” y de la chacarera “La flor azul” (junto a Antonio Rodríguez Villar, hoy presidente de la Academia Nacional de Folklore), entre tantos clásicos.

Para los jóvenes que seguían a Divididos y al rock nacional de los 90, y ya escuchaban a Sumo, mitad de la que derivó Divididos, no fue sorpresivo escuchar “El arriero”, el tema de Yupanqui, por Divididos. Luca Prodan, el cantante y compositor de Sumo, más de una vez había declarado su interés por Mercedes Sosa y Yupanqui. Pero la búsqueda de Divididos no se quedó allí: en sucesivos discos hicieron nuevas relecturas de músicas folklóricas y comenzaron a compartir escenario con músicos del folklore, como el Chango Spasiuk, Peteco Carabajal, Fortunato Ramos. En su disco Vengo del placard de otro hicieron una versión de “Guanuqueando”, de Ricardo Vilca, otro referente, en este caso de la música andina, proveniente de Humahuaca.

A la par de Divididos, otras bandas de rock comenzaron a abordar ritmos folklóricos en relecturas originales, que contribuyeron a hacer conocer el tono telúrico a la misma generación que sólo conocía del folklore las versiones de clásicos que hacían los representantes del “folklore joven”: Los Visitantes, con su disco *Maderita*, se acercaron al folklore (y allí estuvo como invitado León Gieco).

León Gieco, quien siempre supo establecer un puente entre el rock y el folklore, siguió profundizando en los sonidos e instrumentistas del folklore: cuanto más rockero podía sonar, más telúrico y folklorista resonaba. De aquel proyecto De Ushuaia a La Quiaca, que en el 85 recuperara los nombres del Cuchi Leguizamón, Elpidio Herrera, Sixto Palavecino, y que también produjo con Gustavo Santaolalla, editó en el 98 su disco *Orozco*, en el que grabó el tema “El Sr. Durito y yo”, con el Chango Spasiuk como acordeonista invitado y con el guitarrista riojano Nicolás “Colacho Brizuela”, acompañante entonces de Mercedes Sosa.

Además, para su versión musicalizada del poema “El embudo”, del compositor y poeta neuquino Marcelo Berbel, verdadero prócer contemporáneo -ya fallecido- de la música patagónica, León Gieco invitó a Mercedes Sosa y a un seleccionado de músicos del rock: Gustavo Santaolalla, Ricardo Mollo, Diego Arnedo, Gustavo “Chizzo” Nápoli de La Renga, Ricardo Iorio, Iván Noble. Además, incluía ese disco una letra con música del folklorista y docente humahuaqueño Ricardo Vilca, “Rey Mago de las Nubes”, que con los años sería abordado naturalmente por músicos del folklore como un nuevo “standard” (versiones de Wagner-Taján, María y Cosecha, etc.).

Tras un acercamiento más rockero a los sonidos de los 90 en el disco G.A.S., Gustavo Santaolalla en el 98 editaba su disco de charango y ronroco instrumental: *Ronroco*, producido por él y por Aníbal Kerpel, y con Jaime Torres como invitado (luego sería la materia prima de la banda de sonido del film *Secreto en la montaña*, ganadora del Oscar en el rubro Mejor música original). Con producción de Gustavo Santaolalla, no casualmente, Bersuit Vergarabat aportaba colores de huaynos y chacareras en su disco *Libertinaje*.

Pedro Aznar, en el disco *Cuerpo y Alma* (1998), abordaba la zamba “La Pomeña”, del Cuchi Leguizamón, con Suna Rocha y Lito Vitale; “María Landó”, de Chabuca Granda, con Mercedes Sosa y Lucho González; y cantaba la tremenda “Qué he sacado con quererte”, de Violeta Parra, junto a la bagualera salteña Balvina Ramos.

En plenos 90, Gaby Kerpel editó *Carnabailito*, antecedente de la fusión de ritmos folklóricos y texturas electrónicas y programaciones. Años después haría un disco también pionero con Balvina Ramos: *Tira torito*.



El dúo Baglietto-Vitale editó *Postales de este lado del mundo* y *No olvides...* Y otro santafesino a la par: mucho antes de editar *Navega* en 2002 y *Pequeños mundos* en 2005, tras su paso por la Nueva Trova Rosarina el santafesino Jorge Fandermole se volcó a proyectos que lo acercaron al folklore y que prefiguraron lo que sucedería luego de dos mil. Un disco a dúo con Lucho González, en los 80, lo acercaba ya al folklore)

Liliana Herrero avanzaba por otros caminos sonoros desde los 80 y ya en los 90 también acercó otros sentidos del folklore a las nuevas generaciones: el en vivo *El diablo me anda buscando*, *Recuerdos de provincia*, *Confesión del viento*, *Homenaje a Leguizamón-Castilla*, luego *Falú-Dávalos*, *Litoral*, etc.

Fito Páez y *El amor después del amor* (1992): el disco más vendedor del rock nacional hasta ese momento incluía el tema “Detrás del muro de los lamentos”, una fusión de 6 x 8 con vals peruano, en el cual participaban Lucho González, Mercedes Sosa y el Chango Farías Gómez en cajón peruano, entre otros.

Horacio Banegas generó un éxito de ventas con su disco de 1995 *Mi origen y mi lugar*, pero luego decidió alejarse, desmarcarse de ese boom al que también podría haberse subido. Lo cuenta él, sus razones para elegir otros senderos estéticos<sup>89</sup>.

Apenas un paneo de la cantidad de artistas que en los 90 se acercaron al folklore desde otra mirada distinta a la del folklore romántico y baladístico, o de la versión más explosiva de Soledad. Algo es claro: en los 80, en los 90, e incluso en los 70 en plena dictadura, distintos artistas abrevaban en el folklore y buscaban renovarlo desde adentro o se acercaban a él desde afuera como una manera de expandir sus propias inquietudes sonoras e interpretativas. El rock, el jazz, constantemente bordearon las fronteras del folklore sin dejar de enmarcarse dentro de sus propios géneros.

Lo que comenzó a cambiar en la década del 90 y se hizo visible, y defensorio de dos mil en adelante, fue que la música de raíz folklórica comenzó a ser nuevamente la música de los jóvenes. O de un segmento social de los jóvenes que vieron en los nuevos artistas un espejo de su propia identidad, de sus mismas inquietudes. Y entendieron que ellos, y con los músicos, la distinta variedad regional y territorial de los ritmos y canciones del folklore podían representarlos. Otro antecedente ayudó al relevo, para que el folklore se volviera nuevamente música de su propio tiempo:

### **El Chango Farías Gómez y La Manija**

En 1992, el Chango Farías Gómez comenzó a ensayar para una propuesta ambiciosa, en la que buscaba condensar sus ideas sobre la música coral, la sonoridad de las chacareras bien santiagueñas, el flamenco y sus conceptos sobre los orígenes negros, africanos, hispanos y afroperuanos, de la música folklórica argentina.

Y para ello armó un ensamble que traía vigor de rock sin dejar de ser folklórico, sin transformarse en música de fusión. Eso fue La Manija: en medio de grupos del género difundidos por su estética “joven” y su color romántico, La Manija planteó una forma de proyección folklórica distinta, yendo hacia atrás y hacia adelante, ligando sonidos y texturas no comunes en el folklore. Los músicos de La Manija eran Pablo Giménez (bajo) Cristian Puig (guitarra flamenca) Verónica Condomí (voces) Pablo Mamiaro (guitarra eléctrica)

---

<sup>89</sup> Ver Capítulo 5.

Claudia Romero (voces, guitarra) Eduardo Avena (batería, percusión) Alfonso Fabrè (percusión) Mono Izarrualde (flauta, voces).

Así fue la historia: el 16 de Enero de 1993, “luego de una larga y comprometida tarea de elaboración, presenta en el Festival Folklórico de 25 de Mayo a su nueva agrupación vocal e instrumental, ‘La Manija’, a mediados de Octubre inicia su nuevo programa en Radio Municipal A.M., que bautiza con el mismo nombre de su banda”, y que lleva por cortina de apertura y cierre un chamamé compuesto por Chango, junto a Teresa Parodi, ‘Nicanor’. El 22 de Abril del 94 estrena en el teatro Corrientes su nuevo espectáculo: ‘De ida y vuelta’, propuesta en la que integra ritmos folklóricos argentinos, latinoamericanos y españoles, profundizando de manera original y creativa en los lazos culturales que acercan los corazones de nuestros pueblos y generan maravillosas influencias entre ellos”, se consigna en la Web oficial del Chango”<sup>90</sup>

En 1995, luego de girar por varios escenarios de Buenos Aires, Chango Farías Gómez y La Manija grabó su único disco, *Rompiendo la red*, durante funciones en el Teatro Presidente Alvear. Ahí hizo confluír a Rolando Chivo Valladares (con su “Canto a la Telesita”), a Peteco Carabajal, a Carlos Carabajal y Pablo Raúl Trullenque, con fusiones que muestran la herencia de lo negro en la cultura argentina: para el Chango, recuperar era avanzar. A partir de lo que desplegó La Manija en aquel disco, gente que hoy tiene entre 30 y 40 años se acercó entonces al folklore desde otra mirada, sin los clichés y los ensambles latinos de los grupos del folklore romántico logró otra sutileza sonora, y trazó además un puente a sus propias indagaciones corales e instrumentales como Los Huanca Huá y Grupo Vocal Argentino. Fue uno de los primeros en reconectar con aquel pasado, y no es casual que haya sido él mismo parte de él.

La mayoría de los folkloristas actuales reconoce la marca y la importancia, a la hora de haberse decidido a hacer música, de La Manija y Rompiendo la red. Dice Vilma Wagner, del dúo Wagner-Taján: “Yo empecé a escuchar folklore a partir de Liliana Herrero, y el disco Rompiendo la red, de Chango Farías Gómez y *La Manija*. Y su compañero, Octavio Taján, completa: “Ese disco fue una bisagra: ahí descubrimos otra forma de hacer folklore. Estudiamos en la facultad distintas músicas y vertientes, y empezamos a hacerlo nosotros, también. A explorar otras maneras”.

El Chango fue un artista total: iba cargado de ritmos, instrumentos, ideas tanto en el arte y la política (siempre se defendió peronista), e incluso se permitía jugar en los límites (que él corría) de la música popular folclórica del país. Con esa voz que se había engrosado en las últimas décadas y que, como en su disco *Chango sin arreglo* (2003) sonaba cada vez más afro, insistía: lo negro era una huella negada -e inocultable- en la cultura argentina. Y lo remarcaba en su programa “Chango sin arreglo”, cada miércoles de 19 a 21 en FM Nacional Folklórica 98.7 -junto al periodista Alejandro Tarruella-. Era agradable oírle anécdotas al Chango, quien siempre defendió nuevos nortes para la música popular pero más aún a los músicos: los hacedores materiales no reconocidos de la cultura argentina. Él decía: “Cuando las industrias culturales imponen su lógica -siempre económica- el que pierde es el artista. A la cultura hay que discutirla como política de Estado”.

Si en los 90 había cruzado lo africano, Perú, flamenco y folklore con La Manija, otro de sus sueños logró desplegar desde 2009, con la Orquesta de Música Popular de Cámara -los “Amigos del Chango”- el guiño en voz alta entre músicos de distintas generaciones (con el Mono Izarrualde también aquí), todos improvisando y bromeando con él, probando colores y

---

<sup>90</sup> <<http://www.changofariasgomez.com.ar>>

síncopas en jam sessions en Jazz & Pop, cantando ese tema que él inventó oyendo el pregón popular: “Heladooo, tacita, palito, bombón, heladooo...”.

“El Chango ha sido muy abierto, con una visión muy joven, muy adelantada desde que comenzó”. La idea, de la joven cantante Luna Monti, ilustra la empatía que hace años vivió el Chango con las nuevas generaciones de la proyección folklórica, y también ratifica las complejas huellas, para alguien tan diverso y abierto, que él mismo trazó en su paso por la función pública: entre 1989 y 1992 fue Director Nacional de Música (justo cuando comenzó a trabajar el Ballet Folklórico Nacional). Entonces fue cuestionado por su rol como funcionario de la cultura durante el menemismo, y luego, entre 2003 y 2007, como legislador en la Ciudad dentro del bloque de Compromiso para el Cambio (hoy, el PRO), del que luego se abrió para formar un bloque unipersonal.

Como legislador en Buenos Aires, y atendiendo a distintos circuitos artísticos, reclamó y trabajó por la restitución del Feriado de Carnaval, rechazó públicamente la idea del tango como producto for export y promovió una ley en defensa y reconocimiento de las peñas folclóricas de Buenos Aires, perseguidas luego de Cromañón. “La falta de apoyo a las peñas folclóricas la adjudico a la ignorancia o la supuesta ignorancia. Están desde el fondo de la historia, en las provincias son lo más normal del mundo y: en Buenos Aires se cobra impuestos por todo: no se les da difusión”. Una ley aún por delante: porque ese espíritu comunitario y familiar -veía el Chango- trae el folclore amalgamando culturas, músicas y personas de todos lados.

Podrían sumarse páginas incontables acerca de él, un músico popular cuyo toque rítmico y melódico atravesó más de medio siglo argentino. Queda ahora nombrarlo y despedirlo con candor -y fervor- ante tanta labor creativa, tanto ojo melódico y de buen arreglador, tanto golpe de bombo legüero sin fronteras: el 24 de agosto de 2011, a los 74 años, Juan Enrique Farías Gómez, el “Chango”, falleció a causa de una enfermedad pulmonar (un enfisema que derivó en tumor). Y ni hasta entonces desatendió a la música: a sus compañeros de la Orquesta de Música Popular de Cámara les pidió que no suspendieran el concierto de aquel martes en el Teatro del Viejo Mercado, en el Abasto.

Laura Ros evoca al Chango Farías Gómez, hablándole a la memoria: “Tuve la oportunidad de hacer volar mi voz acompañada por tu increíble guitarra y tu voz cascada que tanto voy a extrañar. Eso es haber tenido la oportunidad de gozar desde adentro de una de tus máximas riquezas: tu música. Todos esos momentos, son tesoros para mí, que me acompañarán toda la vida. Ni hablar del abrazo familiar que era tu abrazo. Atravesado por generaciones. Siempre en nosotros. Chango: todavía tenías que quedarte mucho rato más. Chau, querido Chango”.

## Capítulo 4

### **Algo está pasando hoy: folklore del nuevo siglo**

Y se abrió la puerta. Mucho ha pasado en estos diez, doce, 15 años, para el asentamiento de un nuevo relato dentro del folklore argentino: para la música de raíz folklórica. Artistas emergentes, otros consagrados ya; muchos no visibles o subterráneos aún; otros, crecientes mitos en pocos años; algunos siempre envueltos en polémicas; varios provocando debates a través de sus discos, y muchos, incontables, empezando a plegarse a una corriente que ya tiene una década de acción y de actividad. Una generación en esa senda: la de seguir construyendo esta mirada actual sobre las raíces, el presente y lo que vendrá para la música popular argentina. Las nuevas tradiciones por delante.

La puerta sigue abierta, y a doce años de la crisis de 2001, que marcó un quiebre para la cultura argentina y para el folklore, indudablemente, queda todo por ser contado. Ir hacia atrás, a los inicios, para proyectarse con los artistas, con el pueblo, a estos días. Porque se funden los tiempos, se entrecruzan las estéticas, se miran los creadores y se ven nombrados. La música de raíz folklórica avanza con ellos, se construye nuevamente, espera por lo que aún falta: visibilidad, nitidez, nuevos oídos, nuevas formas, mayores y tan cercanos diálogos con el ayer. Y el futuro es esta puerta abierta, en Buenos Aires y en las provincias.

Varios de los autores jóvenes que recuperan el pasado, la tradición, en la escena folklórica actual a partir de nuevas composiciones, y con el eje en la canción como resultado e interrogación, ya son reconocidos por sus pares: Juan Quintero, Cecilia Zabala, Lisandro Aristimuño, Coqui Ortiz, Bruno Arias, Orozco-Barrientos, Raly Barrionuevo, Tonolec, La Bruja Salguero, Aymama, Laura Ros... Otros están a la par pero no son tan nombrados, y, menos, escuchados. En estas discontinuidades también se ve uno de los rasgos de esta época.

Pero los artistas no surgieron como respuesta o resultado, frente a los años 90, cuando el folklore pareció encumbrarse a una versión encendida y conservadora, aunque altamente masiva, de sí mismo, con los artistas del conocido “folklore joven”, el cual parece haber sido más una operación de marketing que un avance cultural y musical real: generacional. Aunque luego haya derivado en este cambio sostenido, y a la luz histórica se transformó en un antecedente de lo que sucedería tras el quiebre del período neoliberal. De hecho, muchos grupos actuales, no totalmente de esa corriente, se siguen viendo como parte del “folklore joven”: la operación por instalar el término tuvo éxito, tanto mediático como comercial.

Aún hoy, 2013, persiste esa movida: quienes siguen llenando teatros y festivales, grandes espacios de música en vivo, son los que perduraron de aquellos tiempos: Abel Pintos, Soledad Pastorutti, Luciano Pereyra, Los Nocheros, Chaqueño Palavecino, Jorge Rojas, y, con diferencias de estilo e ideología, Raly Barrionuevo o el Chango Spasiuk. No muchos más.

Hay que volver a las otras voces. Las de quienes surgieron con la primera década del nuevo siglo, cuando se vio que otras formas de concebir lo popular y lo artístico, así como la tradición y la proveniencia folklórica, se sucedían. Un proceso que iba ir afianzándose en el transcurso de la década y que hasta hoy perdura: la relación de los nuevos artistas con una

concepción desprendida del folklore de los 90, pero que ya comenzó a nacer entonces: con aquellos que avizoraron el paulatino recambio de la música folklórica.

Antecedentes del hoy

### **Aquí está la nueva generación**

En los primeros años del siglo XXI, esta irrupción de una generación distinta fue difundida (e incluso apropiada) por los medios masivos, que a partir de distintas lecturas buscaron entender y conceptualizar el “fenómeno”, si puede llamárselo así, dado que en cantidad de público y espacios no tiene la llegada del “folklore joven”, en sus distintas variantes durante los años 90 y en sus remanentes.

“Desde principios de los 90, coincidiendo con el menemismo, el ‘folclore festivalero’, encabezado por el boom de Soledad, se afianzó en los primeros lugares de ventas y ganó espacios en los medios masivos de comunicación. Así, se fue creando la idea de que los jóvenes volvían al folclore. Esos cantantes basaron su éxito en la repetición de viejos clásicos del cancionero popular, frente a un público más bien pasivo”<sup>91</sup>, historizaba el periodista Germán Andrés en 2008. Cuatro años antes, en 2004, Emilio Ruchansky analizaba: “La estampita folklórica más difundida en los ’90 consagró a la tradición como una naturaleza muerta. Algo digno de recordar pero no de no ser vivido. Para encontrar el original hizo falta recurrir a lo que Liliana Herrero llama ‘justicia cultural’. Cuando se reavivó este reclamo de una relación más activa entre la cultura y el legado folklórico”<sup>92</sup>, se dio ese florecimiento de una nueva generación acercándose, viviendo el folklore desde sus códigos actuales: se recuperaba así el interés de públicos de todas las edades, pero mayormente jóvenes, en Buenos Aires y en las provincias.

Y si el deseo, la necesidad, eran vivir las raíces del folklore en este tiempo, se preguntaba Ruchansky: “¿Identidad? Bueno, algo de eso hay cuando el folklore deja de ser tomado como una herencia y se transforma en una búsqueda. (...) gran parte de la renovación que encarnan los nuevos intérpretes se basa en un diálogo con un pasado pendiente”<sup>93</sup>. Y si el pasado, sabemos, queda delante, aún por ser explorado y conocido, aquel ese retorno al folklore en los años 90; aquella cercanía con el folklore del marketing y la música romántica, tuvo algunas causas profundas y también confusiones: los 90 no fueron un freno a lo venidero. En paralelo, circulando debajo, iba creciendo esta nueva corriente. Así, la música de raíz folklórica ha sido, y sigue, como una consecuencia natural de distintas exploraciones a través de los años: “Ni la base musical de los años 50 y 60 obtuvo distintas capas de renovación, ni los que tomaron el camino de escenarios humosos con sonido de guitarra eléctrica impidieron esta nueva etapa de auge del folclore”<sup>94</sup>, señalaba Diego Erlan en 2004, discutiendo las dos largas tensiones en pugna para quienes ven de lejos al folklore, y que incluso abonan muchos folkloristas: que tanto los artistas del paradigma clásico (y sus clichés), como los

---

<sup>91</sup> Germán Andrés, El folclore del siglo XXI, Revista Ñ, Grupo Clarín, Buenos Aires, 5 de julio de 2008 <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/07/05/01708353.html>>

<sup>92</sup> Emilio Ruchansky, Sin boina ni bombacha, Revista Lezama, año 1, n° 05, Buenos Aires, agosto de 2004, p. 30.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Diego Erlan, El folclore que resuena, Revista Ñ, Grupo Clarín. Buenos Aires, 3 de julio de 2004 <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/03/u-787257.htm>>

aggiornadores a la fuerza del folklore en el menemismo, fueron responsables de que la música de raíz no llegara, y no siga llegando, a todos los jóvenes.

Erlan apuntaba una definición de época que explica el nuevo acercamiento al folklore bajo la sensibilidad de esta corriente. Ahora, claramente, “la movida resulta reforzada por el despuntar de una mirada hacia adentro, una búsqueda que, cabe arriesgar, es contraparte y reflujo del aperturismo económico y de sus consecuencias culturales”<sup>95</sup>, apuntaba Erlan, captando una de sus causas centrales, culturales y políticas. También es “una respuesta a los efectos de la globalización y ganas de reconocerse en el suelo propio tras el abrupto final de los grandilocuentes y fallidos sueños primermundistas”<sup>96</sup>. Así, la dinámica de evolución de la música popular no atiende a límites, fronteras ni esquematismos. “No era el fin de la historia, lo desmienten los chicos que se juntan a cantar folklore, en medio de cancioneros y vino, alternando con algún rock nacional. No estamos en los ’70, pero los ’70 están”<sup>97</sup>, diría Emilio Ruchansky.

La crisis política y económica que derivó en las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 fue un quiebre político pero también cultural y artístico, y que influyó en los artistas con otras ideas de la música popular, como se vio en la “Convocatoria para Artistas Populares” de los impulsores del Encuentro Músicas de Provincia. Pero sin miradas unilaterales, como señalaba Juan Andrade en 2007: “La manera en que cada uno de estos grupos y solistas se conecta con las raíces, obviamente, varía en cada caso”<sup>98</sup>. Y ejemplificaba con el grupo Semilla: “Aunque los Semilla también recuerdan al estallido de diciembre de 2001 como un punto de partida. ‘Fue como una revolución; yo estaba con Camilo, tenía un bebé y me agarró una necesidad de aferrarme a algo más nuestro’, recuerda Bárbara Palacios. La banda que terminó de formarse a fines de aquel año tiene, según el guitarrista y cantante Juan Caballero, ‘un sentimiento folklórico y un sonido más emparentado con el rock: nosotros le decimos chacarera hardcore’”<sup>99</sup>.

En plena crisis, Jorge Fandermole edita el disco *Navega* (2002), el que incluye “Oración del remanso”, abriendo la mirada a otros clásicos contemporáneos. Un año después, el tema sería grabado por Liliana Herrero en su disco *Confesión del viento*. En esos años de la crisis sucedió de todo para el movimiento aún vivo, vigente. Sostiene la pianista Lilián Saba: “Fue una etapa sumamente creativa. Porque todos estábamos como sin hacer nada, como contenidos, como que no se podía, no había guita y fue como un verano que explotó, y en esa época salió de todo”.

### **Rasgos de identidad de un nuevo tiempo**

La pregunta prefigura el futuro: ¿qué representaciones acerca de la música popular como fenómeno social, colectivo y comunicativo poseen varios de los artistas y de las voces protagónicas de la música folklórica contemporánea? Artistas dentro de la música popular y de raíz folklórica: específicamente, aquellos que desde la conjunción de raíz y vanguardia buscan hacer pie y dejar su huella en el mapa musical del país. Se trata, entonces, de

---

<sup>95</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ruchansky, Op. Cit., p. 31.

<sup>98</sup> Andrade, Juan. Gauchos de Ciudad, Suplemento Radar, Página/12, 6 de mayo de 2007, Buenos Aires <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3796-2007-05-06.html>>

<sup>99</sup> Ibid.

reflexionar sobre el campo, la creación, las búsquedas comunes, la relación de lo dado y el devenir, la poesía, la nostalgia provinciana, la supuesta influencia del “pago” en oposición a la mirada urbana, lo popular y lo masivo, etc.

Entonces, ¿cómo precisar cuándo empieza el (re)cambio de guardia en el folklore? ¿Cuándo, la renovación? Si ya a fines de los años 80 y principios de los 90 Peteco Carabajal y Jacinto Piedra hicieron pie de nuevo en su Santiago del Estero con el proyecto Santiagueños, sumando las innovaciones del baile, arriba del escenario, a cargo de Juan Saavedra, hermano del gran Carlos Saavedra y tío de Coki y Pajarín, y un tiempo antes ellos mismos dentro de los Músicos Populares Argentinos (MPA), convocados por el Chango Farías Gómez, habían establecido puentes a su vez hacia aquellos exponentes del folklore de los 70, lazo que se cortó con la dictadura, luego León Gieco, Juan Carlos Baglietto y Lito Vitale (éste con el trío instrumental Vitale-Baraj-González, primero, y luego con otros ensambles afines: Vitale-Izarrualde-González, Vitale-Cumbo-González, Vitale-Carrión-González) abrieron un diálogo imparables dentro del mismo mundo del folklore.

La renovación no se acaba nunca y las polémicas, felizmente, reverdecen alimentando a la música popular. Las supuestas antinomias entre tradición y proyección, raíces y vanguardia, pierden vigor ante músicas alimentadas tanto por lo consagrado como tradicional (el “paradigma clásico” en Claudio Díaz<sup>100</sup>) como por los avances técnicos y tecnológicos. Ya Raúl Carnota lo había dejado ver desde los años 80 en sus encuentros en Buenos Aires con otros artistas, como Suna Rocha o Eduardo Spinassi, en línea con el jazz del momento, generando nuevos sonidos dentro del folklore<sup>101</sup>.

Durante la década neoliberal, la vigencia del folklore pareció limitarse a una forma de argentinidad con una decidida retórica de renovación pero bajo esquemas conservadores, sin la pulsión del hecho artístico como puesta en crítica de lo establecido. Y por eso mismo, pareció acotarse a una forma estilística y sonora alejada de las búsquedas de proyección que hasta la irrupción de la dictadura militar de 1976 habían sido comunes dentro del campo del folklore: en los 60 y 70 habían surgido grupos vocales e instrumentales que por su mirada original y hasta innovadora para releer los sonidos de tradición corporizaban una suerte de vanguardia dentro del folklore, un campo moderno por definición.

Pero los cambios culturales y sociales luego del neoliberalismo aceleraron la marcha, en forma inexorable, de los emergentes, que comenzaron a recuperar huellas de apertura y de refinación dentro del folklore de los años 60 y 70. Así, exponentes como Carlos “El Negro” Aguirre, Lorena Astudillo, Juan Quintero, Silvia Iriondo, desarrollarían sus propuestas bajo una nueva manera de concebir el pasado y de reinterpretarlo junto a sus propias miradas estéticas modernas, como aquel pasado que dio origen a la música folklórica como movimiento artístico y comercial. Todos ellos dejarían discos clave para la década: *Lorena Canta al Cuchi* (Lorena Astudillo), *Tierra que anda* y *Ojos Negros* (Silvia Iriondo), Los discos *Cremita* y *Rojo* (Carlos Aguirre Grupo), Willy González y sus diferentes ensambles, *El Matecito de las Siete* y *Lila* (Juan Quintero y Luna Monti), *Aca Seca Trío* y *Avenida* (Aca Seca Trío), *Lumbre* y *Deslumbre* (Mariana Baraj), *Coqui Ortiz en grupo* y *Parece Pajarito* (Coqui Ortiz), *Recuerdos de Provincia*, *Confesión del Viento* y *Litoral* (Liliana Herrero).

### **Innovación hacia delante y hacia atrás: ¿un nuevo folklore?**

---

<sup>100</sup> Ver Capítulo 1.

<sup>101</sup> Ibid.

En las notas periodísticas de los inicios de la década (de cambios), paradójicamente se volvía a hablar de “nuevo folklore”, una denominación de por sí ya recurrente -o gastada- para hablar de los emergentes, cuando los artistas del siglo XXI claramente no buscaban oponerse o romper con la anterior corriente: sus propias propuestas los diferencian, los particularizan. Faltan categorías nuevas para nombrar lo propio, aún hoy en 2013, y para asumir que esta generación de artistas, en vez de querer romper con lo anterior, es una continuación natural, y una continuidad, de los grandes exploradores del folklore: a modo de muestra, lo aseguran más adelante Coqui Ortiz, para el caso litoraleño, y Raly Barrionuevo, mirándose en los pioneros de Santiago del Estero.

¿Existe en esta década el “nuevo folklore”, como se postulaba en los años 90 para el campo de artistas masivos de aquella época? También la actual generación tiene una distinción frente a aquella categoría. Apuntaba Juan Andrade: “Hablar de ‘nuevo folklore’ quizá suene un poco pretencioso y otro poco a figurita repetida. Es que el impulso de renovar la tradición de los ritmos criollos ya se detectaba allá por los ’60. Desde entonces, al menos una vez por decenio, el mismo rótulo u otros similares reaparecen cada vez que se pretende englobar a la última camada de artistas que aportan lo suyo para fusionar el latido propio de las coplas, las zambas y las chacareras con el pulso urbano del momento. Hecha la aclaración, podríamos decir entonces que en los últimos años emergió una variedad de grupos y solistas que están actualizando el lenguaje folklórico y empujando los ejes de su carreta en dirección al nuevo milenio”<sup>102</sup>.

En sintonía, aunque en su nota, Germán Andrés asumió que a esta generación algunos la catalogan como “la nueva canción popular” o “el nuevo folklore”, quizá en una reproducción tardía de lo que pasaba en los años 90, el compositor tucumano Juan Quintero, quizá el más importante de los emergentes<sup>103</sup>, entrevistado allí, distinguía: “‘Eso del ‘nuevo folklore’ es un rótulo medio complicado. A veces se lo usa como si estuviéramos rompiendo algo. Mi experiencia es que desde pequeño escucho canciones folclóricas tradicionales, tanto de la Argentina como de otros lugares. Eso es lo que aprendí de niño y después, como todos los músicos, me nutrí de muchas vertientes. La música que hago tiene que ver con la manera en que siento y hablo, entonces no diría que es novedosa, sino propia. A la hora de componer estoy solo con lo que me pasa adentro, y no pienso en ninguna otra cosa”<sup>104</sup>.

Las tradiciones son cercanas. Y siempre estará en discusión qué relación se tiene con lo asumido canónicamente como folklore. “Quintero, Zabala, Ortiz, Orozco, Barrientos, Aristimuño y otros, están revalorizando el patrimonio más rico de la música tradicional argentina, sin atarse al folklore”, marca Germán Andrés. Si bien no es del todo acertada la aseveración de que no se atan al folklore, ya que debe señalarse qué se entiende en ello por folklore, es certero su análisis: “Son la continuación de la generación que hasta hoy era la más vanguardista del género, integrada por Juan Falú, Liliana Herrero, Raúl Carnota, Jorge Fandermole, Verónica Condomí y otros intérpretes. Ni deudores ni herederos, hacen lo que les toca en su tiempo, a su manera, con perfil bajo”<sup>105</sup>.

Y lo hacen con un nuevo caudal de información y de influencias, como el rock, y ejemplos cercanos y referenciales en otras propuestas, como las de Peteco Carabajal, Raúl Carnota, Carlos Aguirre, Chango Spasiuk, Liliana Herrero, Lilián Saba, que alimentan los

---

<sup>102</sup> Juan Andrade, Op. Cit.

<sup>103</sup> Ver Capítulo siguiente.

<sup>104</sup> Germán Andrés, Op. Cit.

<sup>105</sup> Ibid.



desarrollos del presente. Todos conviven en un corte generacional que los hace estar ubicados en la misma época sonora y de concepto: las edades no son el factor determinante.

Por eso Lilián Saba, que proviene de una generación que no es la de los 70 ni la de los 80 (menos aún, claro, la de los 90), se siente contemporánea y en sintonía con los emergentes. “Recién hoy me considero -dice Saba-; en el 93 estaba como en una soledad casi absoluta. O aferrándome a gente mayor que yo, tocando con ellos para aprender cosas. Había gente de mi generación pero estábamos como muy dispersos y éramos muy poquitos. Y quizá en todas las provincias pasaba lo mismo, pero sin conexión”.

Dijo Andrade, estableciendo un corte, una marca temporal (para 2007): “Los exponentes de “esta veta del folklore ’00 andan entre los veintipico y los treinta y tantos. Antes de meterse de lleno con el género, varios de ellos se foguearon en ambientes que van del jazz al rock, pasando por la electrónica”<sup>106</sup>. Y encontraron su propio rumbo “inspirados en una ecléctica colección de discos en la que confluyen Yupanqui, Castilla-Leguizamón, Juan Falú, Liliana Herrero, Spinetta, Hermeto Pascoal, Chico Buarque, Peter Gabriel y hasta Café Tacuba”. Esa diversidad, por formación y por inquietud, alimenta sus propias miradas hacia adentro. “Así fue como desarrollaron una mirada personal sobre la música popular, cuyo punto de partida es un delicado equilibrio entre el conocimiento de las raíces y una necesidad casi imperiosa de alejarse de los caminos más transitados. Entre la investigación y el riesgo, digamos. O entre el respeto y la irreverencia”<sup>107</sup>.

Entre las raíces y lo venidero avanzan y se enmarcan estas búsquedas. Las influencias, como en aquellas generaciones de la proyección que en los 50, 60 y 70 abrevaban en el folklore con distintas músicas en el oído<sup>108</sup>, son múltiples y amplían a las propias del género. Ese puente se ve en los músicos actuales, que, lejos de las estéticas de los 90, recuperan las marcas del folklore tradicional pero para una música vitalmente presente, cuidada y que, sin pretenderse “renovadora”, necesariamente, ideológicamente, busca expresar esta época.

Sólo desde la capacidad creativa y la indagación (y reunión) de tradiciones, con el deseo de mirar el presente, se explica la afluencia de la nueva generación: “Como sea, la exploración sonora que encabezan sólo se podría haber gestado aquí y ahora”<sup>109</sup>, dice Andrade. Entrevistada por él, la percussionista y cantante Mariana Baraj observó: “Cada década tuvo un color bastante marcado, porque la época influye a la hora de hacer música. El elemento en común es el espíritu de búsqueda. Pero esta nueva generación pudo desprenderse de cuestiones relacionadas con la tradición, como algo muy marcado de lo que debe ser el folklore. Para poder hacer una cosa más integral, el concepto no tiene que ser cerrado. Está flotando en el aire la sensación de que no hay miedo a fusionar con otros estilos o a juntarse con gente de otros palos. Algo que, por ahí, en otro momento no hubiera caído tan bien”<sup>110</sup>.

Clara señal de estos años, y estos músicos: apelar a la libertad para explorar dentro del género, buscando las formas propias, sin intención de romper o renovar el folklore, como se dijo, sino de enriquecerlo desde adentro, arraigándolo al presente. “La impronta estética que tienen estas nuevas tendencias se caracteriza, en cuanto al sonido, porque se desprenden de las estructuras y formatos convencionales, dejan la puerta abierta para que aparezcan las influencias de otras corrientes musicales como la bossa nova y el rock”<sup>111</sup>, escribe Diego

---

<sup>106</sup> Juan Andrade, Op. Cit.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ver Capítulo 1.

<sup>109</sup> Juan Andrade, Op. Cit.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

Erlan, y en su nota opina el guitarrista y arreglador Fernando Tarrés: “Hace diez o quince años se escuchaba una cosa tensa y caprichosa que tenía la idea voluntarista de decir ‘voy a reformar el folclore’”<sup>112</sup>.

Sin nombrarlo, se refiere al “folklore joven” y a esa búsqueda de fusión, con tintes románticos, pop e incluso rockeros, con la que grupos como Los Nocheros se pretendían, y los grandes medios los difundían como “lo nuevo” del folklore, espectacularizando y subiendo el volumen de su sonido, pero sin el cuidado y la introspección que, ya sea con instrumentos enchufados o acústicos, requiere el folklore al buscar una nueva forma que dialogue con el pasado. Algo que también entendió el Chango Spasiuk, de Apóstoles, Misiones: a fines de los 90 derivó en una banda con batería en su disco -paradójicamente- llamado *Chamamé crudo*, para ver luego que debía encontrar un color más acústico y camarístico, con otro concepto percusivo, más afín con los paisajes del Litoral profundo que buscaba expresar e indagar.

Pero aquella idea de “nuevo folklore”, más aún la de “folklore joven”, no alcanzan para entender y captar a esta nueva generación. Ahora los artistas no suelen hablar de “renovar”, como se dijo, sino de explorar profundamente las tradiciones para una música que se arraigue al presente, a sus necesidades y conflictos. En tanto, aquel rótulo de “folklore joven” fue la vez ilustrativo para comprender lo que pretendía para sí el campo de artistas en el ciclo neoliberal: renovar, modernizar, pero sin recobrar los lazos de los 70, en concordancia con el proceso político de aquel momento y con la ideología conservadora que lo sustentaba: darle un tinte moderno y con buen marketing a la música tradicional, sin retomar críticamente la interrogación acerca de la identidad argentina que subyacía en las expresiones, también críticas, acerca del sentido de la tradición y del “ser” criollo y nacional.

El prestigioso cantautor chaqueño Coqui Ortiz, de Resistencia, Chaco (con varios discos editados), ve un signo en cómo tuvieron trascendencia compositores e intérpretes igual de valiosos que los consagrados, y por razones incluso promovidas por los medios de comunicación, que encasillan, limitan, rotulan. “Siempre hubo artistas novedosos y muchos nunca se conocieron del todo. Hoy veo que se toma a dos o tres exponentes como la nueva música folklórica, y vos decís: ‘¿nuevos por qué? Serán nuevos por jóvenes, pero no porque haya una novedad en lo que están haciendo. En un diario o en la tele, dicen ‘estos son los nuevos exponentes del folklore’ y uno piensa: ‘pero entonces no escucharon mucho de los que en otros tiempos han dejado un legado, una obra inmensa para nosotros’. Yo no sé si hay una nueva forma: cuando lo escuchás a Juan Quintero a la vez escuchás a Juan Falú, y a Pepe Núñez. Si empezás a hacer una cadena, a lo mejor sí es nuevo, pero de esa cadena. El tipo no nace solo”.

Además, “hay creadores que no aparecieron casi nunca, o que la historia no los registra. Te das cuenta cuando entregan un premio quiénes son los que están: vos decís ‘ahí faltan diez, que no se dieron cuenta que estuvieron siempre’. A mí no me gusta mucho decir ‘esto es nuevo, nosotros somos una nueva corriente’. Me considero una resultante de una impronta que traigo conmigo, que no descubrí yo sino que me la enseñaron, y a la que le agregué lo mío. Hay tipos como Omar Moreno Palacios, Alfredo Zitarrosa, o Alfredo Ábalos, que si te ponés a comparar dirías: ‘ah, están dentro de un formato tradicional’, y yo me muero cuando los escucho. Con el tiempo fui aprendiendo un montón de cosas pero nunca descarté a Zitarrosa, porque él, lo mismo Aníbal Sampayo, con pocos recursos hicieron algo muy hermoso. Hay temas de Sampayo que no puedo terminar de escuchar porque se me caen las

---

<sup>112</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

lágrimas. Pararse en el lugar del diferenciado a mí no me gusta; no es mi idea, no tengo ese parámetro”.

A modo de corolario: los artistas que surgieron en esta camada, ¿con qué música se identifican? ¿Con el Dúo Coplanacu, Raly Barrionuevo, Lucía Ceresani, Los Tekis o Soledad? ¿Desde dónde construyen? ¿Se puede olvidar lo anterior? Porque incluso los nuevos grupos, luego de los 90 o ya durante aquella década, derivaron también de lo anterior a la dictadura. Del “boom” del folklore y de los años 70. Si puede hablarse de una “nueva corriente”, ahora, tampoco podrá pensarse en un quiebre con lo dado, con la música de los años 90 (el folklore marketinizado, el cual sigue existiendo en paralelo a esta nueva camada de grupos), sino en una continuidad superadora: un color argentino siglo XXI.

El cantante cordobés Juan Iñaki coincide: en la mirada hacia adentro de los nuevos exponentes no se busca reaccionar con la idea folklore de los 90, sino encontrar una conceptualización propia. La otra línea del folklore también es propositiva y suma cada vez más público; no es la reacción a Los Nocheros o al Chaqueño Palavecino. “Raúl Carnota, cuando salió a hacer su música, no tenía tanto planteo. Juan Quintero y Luna Monti son invitados por gente de todos los palos. No son ellos los que se ponen en un lugar de oposición. A mí también me pasa que estoy medio harto de los tradicionalistas. La gente por ahí dice: ‘¿Y qué hace Iñaki?’ Yo últimamente digo ‘tango’, porque tengo miedo de que si digo ‘folklore’ me entren a preguntar: ‘Ah, ¿y cómo es, como lo que hace el Chaqueño, o tal? ¿Es folklore romántico?’. No sé responder esas preguntas”.

En torno a ello se distingue a sí mismo, Juan Iñaki. “Yo estoy tratando de refugiarme en los términos de la música popular argentina (MPA), la producción nacional, los músicos de acá: hablar de folklore es complicado. Y muchas veces eso hablábamos con un amigo: uno, como contemporáneo, tiene que hacer un esfuerzo para acercarse a las canciones, para sentirse identificado con algo que supuestamente por ser folklórico debería inmediatamente identificarlo. Porque no es actual. Entonces, para mí el término folklore no es la tradición. Creo en la tradición, ojo. Pero hay también una tradición en tránsito, un movimiento en la tradición. Y es algo que en algún punto la gente va a tener que empezar a verlo. Aunque también es responsabilidad nuestra”.

### **Ayer y hoy: al rastro de un sonido argentino**

En las expresiones de esta corriente -esta línea, lejos de la estridencia- hay una necesidad de síntesis local, no una mera fusión de los ritmos del folklore con los de otros géneros latinoamericanos o con sonidos rockeros. Escribe Erlan: “Los músicos empezaron a abordar las mezclas sin la pretensión de hacer una chacarera con líneas de hip hop. Muchos artistas del jazz como Luis Salinas o Ernesto Snajer empiezan a lograr ese aire, esa forma argentina que, asegura Tarrés<sup>113</sup>, debería existir siempre. Para el músico y productor, los artistas lograron relajarse y se dieron cuenta de que la música no podía perder su mayor virtud: la organicidad. ‘Tanto el jazz como el folclore son lenguajes orgánicos, donde todo fluye, y si el artista le quita esa virtud asfixia la música’”<sup>114</sup>.

Pero a la vez, señalaba Erlan, abriendo el cuadro desde el rock a otros géneros para atender a la búsqueda de un sonido argentino en esta década: “Con mayor información, los

---

<sup>113</sup> Fernando Tarrés, guitarrista y arreglador. Dirige el sello independiente BAU Records.

<sup>114</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

artistas empezaron a combinar, a jugar, a mezclar sin temor diversos elementos tanto del jazz como de la música clásica. Y les sale bien. Al escuchar los trabajos realizados por Fernando Tarrés, Adrián Iaies, Luis Salinas o Ernesto Snajer, queda clara la intromisión de colores diferentes en la música argentina, con identificables transgresiones en ritmos y estructuras. En cuanto a los procesos productivos, hoy los discos de folclore pueden verse con un concepto gráfico y musical estéticamente más cuidado”<sup>115</sup>.

Si esto es imparable, y parte de un proceso natural que obedece a las múltiples influencias de los artistas actuales, también la tensión siempre constante y renovada entre lo viejo y lo nuevo. Siguiendo al antropólogo y ensayista Néstor García Canclini, Erlan establece que perduró cierta tendencia a la preservación en el folclore, el cual “es visto como una propiedad de grupos aislados y autosuficientes, cuyas técnicas simples y poca diferenciación social los preservarían de amenazas modernas”<sup>116</sup> determinan esa misma tensión: “Esta fascinación por los productos, el descuido por los procesos y agentes sociales que los engendran, de los usos que los modifican, lleva a valorar más la repetición que el cambio”<sup>117</sup>. Frente a ello, los artistas nunca dejan de avanzar. Buscando el atrás para estar aquí: ese rasgo define a la generación del siglo XXI. Dice Juan Falú: “Quizás el cambio consista en cambiar para ser como antes”<sup>118</sup>.

En la misma nota, el guitarrista y especialista en la obra yupanquiense José Ceña sostenía, y la idea es válida hoy, aunque -como otro rasgo de época- los conocedores de Yupanqui o del Cuchi Leguizamón se sumerjan profundamente en ellos para abordarlos: “Algunos músicos insisten en olvidar a grandes maestros como Yupanqui, Raúl Barboza, Ernesto Montiel o Margarita Palacios, parece una constante de nuestro pueblo decir que si es viejo ya no sirve”. Ejemplifica Erlan: “Juan Falú asegura que la época en la que vivimos es promisoria, no tanto por lo que hay sino por lo que habrá: ‘Hay grandes artistas como Carlos Aguirre o Juan Quintero que aportan gran calidad estética a la música argentina, tienen musicalidad, conocimiento y lo que es más importante: se alimentan de los grandes maestros’”<sup>119</sup>.

Insistir con esto es posicionarlo: el folclore crece internamente en su interacción con sus tradiciones y con los lenguajes actuales, para potenciar el arraigo: el color y la identidad locales. En contacto con otras influencias recobra sus colores originarios. Sigue Erlan: “El crecimiento del folclore, para Fernando Tarrés, se dará en tanto los músicos investiguen en otros lenguajes. Asegura que si el músico de folclore sólo escucha a músicos de folclore, el crecimiento será dificultoso. ‘Autores como Leguizamón, Farías Gómez o Carnota, desde el punto de vista armónico, empezaron a explorar para otros lados como Piazzolla exploró en el tango’”, dice y considera que de ellos se debería rescatar el mensaje de búsqueda y de coraje, ese espíritu de no quedarse conforme y tratar de buscar la belleza con nuevas formas. José Ceña apunta que la renovación debe extender las fronteras. ‘Se debe crecer en las dos direcciones del árbol y obviamente siempre se corre el riesgo de perder el rumbo, lo importante es que el resultado sea digno, rico y aporte’”<sup>120</sup>.

Asimismo, Juan Falú opina en dicha nota que no son interesantes las categorías estancadas del folclore: el tradicional, el progresivo, la fusión. “‘Esas categorías -señala- confunden porque entre la raíz y los frutos está el devenir histórico y el folclore es un devenir. En el ser

---

<sup>115</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

humano y en las sociedades existen sí, ideologías y es a causa de estas ideologías que habrá folcloristas más apegados a lo viejo o a la renovación”<sup>121</sup>. Y de allí el norte a buscar: “Ante tantos escenarios enormes, tantas baterías, saxos o guitarras enchufadas, ‘es hora -reflexiona Falú- de recuperar la belleza y la calidez de la madera, hace falta una pausa para entrar en contacto con el mensaje de los silencios y valorizar mejor la nota bien puesta y la palabra bien dicha’. Ese puede ser el camino del folclore para no morir”<sup>122</sup>.

La guitarra y la voz asientan esa mirada argentina, además de los ritmos, y aquí hace pie la nueva generación: en el vínculo con la madera, las guitarras, los ritmos y el sentir folklórico, posible de ser recuperado desde los artistas actuales sin estridencia. Esa búsqueda de un sonido argentino también desvela al bajista Willy González, porque lo descubrió en sí mismo al pasar de hacer música de fusión, con el grupo Monos con Navajas, a una música que sea notablemente argentina y de raíz, sin perder aires de jazz. Grabó varios discos con ensambles encabezados por él, y luego dos a dúo con la joven cantante Micaela Vita. “Creo -dice González- que en los últimos diez años también ha cambiado: eso podríamos haberlo dicho en los años 90, o en los 80. Yo creo que en la actualidad las cosas que han aggiornato al folklore son cosas que no tienen nada que ver con el folklore. El caso de Los Nocheros, de Soledad: me parece que se van para otro lado; o sea, como que hay una apertura pero para mí es el lado equivocado”.

Porque “poner una guitarra eléctrica con distorsión en una chacarera no creo que sea el camino por donde vaya a evolucionar esta música. Creo que sí evoluciona en cómo hace una chacarera Raúl Carnota, o cómo la hace Alfredo Abalos, que le hace un arreglo de guitarra diferente, o cómo lo pueden pensar el Negro Aguirre, o Juan Quintero. No pasa por una forma diferente; no pasa por poner un teclado con sonidos extraños”, distingue Willy González.

Esa búsqueda está en la placidez; en la forma cansina pero arriesgada de un sonido argentino y contemporáneo. Y da un ejemplo, González: la renovación en ensambles e instrumentación que proponen los músicos del folklore romántico como Los Nocheros o Jorge Rojas: ya pioneros en ello habían sido Roberto y Cuti Carabajal, no casualmente padrinos del “folklore joven”, al incorporar el saxo de Juan Martín Medina a sus recitales para definir un nuevo sonido conjugando un repertorio clásico y nuevas obras. Pero ni el propio Cuti Carabajal imaginó hasta qué decibeles -literalmente- llegarían esas propuestas.

En lo nuevo, en cambio, hay una clave, dice Willy González: “hay una cosa, que no sé bien delinear por dónde pasa, de respeto al sonido original, que tiene que ver más con un estado de ánimo que con una cuestión formal de qué cosas se pueden hacer y qué no. Es una cosa que se siente. Yo cuando escucho una guitarra con distorsión arriba de una zamba... no es el estado de ánimo”. Porque la música rural argentina “tiene una historia, una forma de decirse y de contarse, que hay cosas que no admite. Sobre todo porque vienen de otros géneros, y está tocada exactamente igual, pero nada más le cambiaron el tipo de compás. Eso para mí no es evolución: es confusión. Una confusión de géneros”.

¿Por donde pasa la evolución, entonces? Por ese sonido pequeño que rescatan músicos como Juan Quintero, Carlos Aguirre, Raúl Carnota, nombró Willy González. Y esos sonidos tienen su historia subyacente. Juan Quintero proviene de un tiempo creativo y una serie de vivencias en Tucumán junto con Juan Falú y Pepe Núñez, de aquel viejo dúo recordado, los Hermanos Núñez, que aportaron en los 70 (chequear qué fueron los hermanos Núñez en

---

<sup>121</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

<sup>122</sup> Ibid.

Tucumán, algo poco contado). Y Coqui Ortiz reconoce esa línea que viene con Juan Quintero (poner lo que dice Coqui sobre Juan Quintero y su propia relación con él)

Esa vibración con lo antiguo o pasado será la posibilidad de avance de esta música hacia el futuro: algo que ven en común todos los artistas. En torno a una relación más cómoda y sincera con la tradición, sin esquematismos, impostaciones ni imitación de la música de otra época. El folklore está llamado a expresar su época para ser folklore, y los artistas van detrás de esa necesidad cultural y hasta política: ser testigos de su tiempo en música y en palabras.

Acerca del sonido, cabe pensar si también como rasgo de la actual generación hay un rechazo, por oposición, al sonido culturalmente aceptado en los 90. Con Willy González se alinea el periodista Santiago Giordano: “No hay cuestiones ideológicas: acá hay una cuestión natural. Acá hay gente que se dio cuenta de que para tocar folklore se podía tocar de cierta manera. Que es un capital artístico importante, que da satisfacciones, y por otro lado ha habido un cambio neto, que no sé explicar bien por qué, en el sonido”. Porque “hoy en día, los adelantados de los 90 suenan antiguos. Una batería tocada como se tocaba en los 90 es la prehistoria. Cambió el concepto del sonido y es un mérito de muchos músicos. El tema de la batería, gracias a tipos como Rodolfo Sánchez, Juancho Perone, Mariano ‘Tiki’ Cantero, que fueron armando sus sets”.

Y cambió “el concepto de la música: ahora hay un concepto mucho más libre. Antes era guitarra, bajo batería, teclado; si no, no empezamos. Ahora ya hay distintas combinaciones”, continúa Giordano. Porque “el folklore es una música sobre la cual se puede reflexionar. Se puede hablar de ‘sonido’, como en el jazz. Se puede hablar de tendencias, de formas abiertas y formas cerradas. Es una gran música. No podemos encasillarla en una tradición”.

En los 90, los jóvenes se identificaron con otras músicas más allá del folklore, y al margen del “folklore joven” no existió una indagación profunda de la larga tradición de cantores, poetas y músicos que venían trabajando desde los 60 y 70. Por eso, muchos de los jóvenes desconocían o se sentían lejanos de la vasta riqueza de ese lenguaje en general. Algo que de a poco empezó a cambiar luego de la crisis, rumbo a otro paradigma. Ahora, los jóvenes pueden sentirse cercanos a un folklore que trace relaciones con el pasado para avanzar.

## **Renovación o vanguardia**

¿Por dónde ve la búsqueda la cantante porteña Silvia Iriondo, que editó en 2002 el esencial disco *Tierra que anda?* ¿Por dónde, los distintos cruces? En un color, una sensibilidad, que reconoce por ejemplo en Juan Quintero: una afinidad de sonido pequeño, no estridente, común a Carlos Aguirre, a Coqui Ortiz, a Raúl Carnota, y que continúan expresiones más recientes como el trío femenino Aymama. “Justamente, de Juan Quintero una de las cosas que más me gustan es ese tono calladito, hasta tímido, no de inseguro, sino discreto, silencioso, coloquial. Tiene ese modo de decir que me hace acordar a esto que estábamos hablando recién de lo que es el paisaje<sup>123</sup>”. Porque el paisaje “no se presenta como una gran ciudad, eufórica, de ruido, que golpea; el paisaje está y uno se va acercando y al principio lo ves hermoso y a medida que vas transcurriendo, lentamente, con el pasar de los días y las horas vas entrando en otro tono, pero es muy discreto cómo el paisaje va imponiendo un modo distinto en uno. Es muy discreto el paisaje, no se impone agresivamente. Va entrando de a poquito, y uno se abre y lo recibe”.

---

<sup>123</sup> Ver Capítulo siguiente.

En sintonía con esta relación del paisaje y el sonido, la cantante -y hace dos años compositora- Lorena Astudillo distingue entre dos tipos de miradas acerca del folklore, ligadas a la actual generación. Específicamente, lo afirma en su apropiación de la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón, al que abordó íntegramente en su disco *Lorena canta al Cuchi* (1999), obra pionera en la relectura de un autor consagrado pero siempre con espíritu de proyección. ¿Qué cree que puede rescatar la actual generación de compositores e intérpretes, de su legado? “En principio, me parece importante separar entre el universo folclórico más difundido o ‘comercial’ y el más independiente o de vanguardia. En el primer caso, la búsqueda es otra y la obra resulta demasiado difícil para tomarse el tiempo de interpretarla, y tal vez creen que el público no tiene la capacidad de apreciarla. En el segundo caso, permanentemente se canta y se elige al Cuchi. Es difícil que los discos independientes no incluyan algo del Cuchi”.

Los desafíos quedaron abiertos desde aquellos primeros discos en el quiebre, o en continuidad, que comenzaron a ser editados a partir del fin del siglo: poder lograr mayor repercusión, verdadera llegada popular, y que las nuevas tendencias sean asumidas e incorporadas con naturalidad dentro del relato de la música popular argentina, la de ayer y la de mañana.

Charo Bogarín, del grupo Tonolec, ve lo que hace falta para que, el día de mañana, o quizá en estos tiempos cercanos, el folklore sea concebido a partir de las búsquedas y cruces -rítmicos, tecnológicos- que ya resuenan en el imaginario de hoy. Si hay mucho caminado, todavía falta afianzar estas exploraciones. “Para que estas nuevas propuestas, mezclas de ritmos o integración de tecnología con materia tradicional, formen parte de lo que se conoce como folklore en el imaginario colectivo, creo que hace falta el paso del tiempo y que esta tendencia que lleva ya casi gestada una década se mantenga firme, con buenos exponentes que logren llegar a la sensibilidad de la gran masa. Estamos viviendo esos tiempos. Como todo proceso necesita seguir un ciclo y le estamos poniendo el cuero. No es tarea fácil. Hacen falta sangre, sensibilidad artística, y mucha perseverancia en el camino que elegimos transitar”.

### **Integración, apertura y revalorización**

¿Cambió la conceptualización hacia lo que es folklore? En 2006, Silvia Iriondo percibía, en tiempos en que Jorge Telerman era el Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y aún se desarrollaba, cada fin de año, el Encuentro Músicas de Provincia en el Centro Cultural del Sur: “Creo que hay cambios: lo veo en el Gobierno de la Ciudad, que hay una mirada más contenedora, más abierta, más amplia, más inteligente, a la hora de reconocer que el folklore es un género muy importante. Hay un cambio, sí, no es lo mismo que antes. Todavía hay mucho por hacer, mucho por organizar, por abrir y por incluir, pero noto que hay un cambio”<sup>124</sup>.

¿En qué residía ese cambio para Silvia Iriondo? “Ahora veo muchas más manifestaciones y propuestas musicales ligadas al folklore que hace diez años atrás. Hay una propuesta más refinada, distinta. Yo recibo permanentemente material de grupos de acá o del Interior, gente nueva que se va iniciando y armando sus primeros grupos. Ya notás que desde la partida hay como otras intenciones musicales, otras búsquedas más refinadas, teniendo en cuenta un arreglo, u desarrollo armónico en una canción”.

Iriondo analizaba con ello los nuevos tiempos: “Ya podría decir que hay algo ideológico: desde hace quince años noto un cambio. Antes estábamos mucho más solos. Los que estábamos éramos muchos menos; ahora hay más, que harán su camino. Adónde llegarán no lo sabemos. Me parece que ya ahora, en los grupos que se acercan al folklore, en sus primeras expresiones ya lo hacen desde un partir más interesante. No en vano pasó todo lo que pasó; no en vano estuvieron Eduardo Lagos, Manolo Juárez, Dino Saluzzi, y los que vinimos en la nueva camada, como Raúl Carnota o yo”, dice Iriondo, marcando los lazos recuperados y la conexión con aquella generación: la de los vanguardistas del grupo de Saluzzi, Juárez, Oscar Alem, Taberniso, etc.

El guitarrista y compositor Juan Falú, otro referente para la actual generación, contempla el camino de los músicos que, ya en los 70, desafiaban antes de la dictadura y sus silencios otras formas de atravesar los territorios rítmicos y melódicos del país. El puente se rearma: “Las nuevas generaciones de músicos -observa Falú- son un enorme reaseguro de la memoria, del acervo y de sus proyecciones. Es una generación clave y va a desparramar talento, más en el folclore que en otros lenguajes”<sup>125</sup>, proyecta. Es un giro cultural hacia el pasado vivo; a las propuestas de vanguardia con tierra y a aquellas búsquedas que detuvo, sin destruir, la dictadura. Ahora “creo que se llegó a un nivel de familiaridad con señales de la cultura anteriores a esa larga noche”, reúne. “No sólo se las reconoce y asume, sino que hay condiciones para recrear esa cultura con talento y con una muy buena formación. Y, lo más importante, hay tesón para meterse en ese ruedo”.

Allá por 2004, el guitarrista y cantante Juan Quintero buscaba responder junto a su compañera Luna Monti, cantante, a una pregunta cabal: si veían una cuestión generacional que se esté modificando en la música popular. Al recorrer el país, ¿comprobaban esa afluencia de creatividad como parte de un nuevo período? “Hay una necesidad, ahora, de identidad -respondía Monti-. Por ahí si uno hace música quiere que suene. No sé si siempre fue así, por eso quizá se dan también estas fusiones, de gente que está haciendo rock folklórico<sup>126</sup>, o gente que está haciendo otra cosa... No hablo sólo desde el folklore: la gente que está haciendo jazz quiere... no sé si es una cuestión natural también. Quizás por tantos años de silencio, por esta cultura menemista, como esa cosa de falta de identidad, uno lo necesita”.

Ésa es una de las razones del cambio de época. Certificaba Juan Quintero: “Yo ahora siento que estamos dentro de un movimiento, no sé si en un sentido generacional, pero sí hay un movimiento. No hay una estructura, pero lo veo”. Y Luna Monti remataba: “Quizá no esté organizado, hubo un intento de eso en el encuentro de músicos independientes, que aflorará de alguna u otra manera en los años que vengan, de parte de todos nosotros”.

Juan Falú tenía hace siete años una mirada distinta a la actual, en la que valora y reconoce cómo se proyectan los nuevos músicos. Pero allá por 2005, Falú definía su mirada acerca del -entonces- presente del folklore: de los vestigios de la marketinización de la música popular argentina en la década neoliberal. “Ahora hay un folklore adoptado por los medios que me resisto a definir como folklore. Se parece más a un movimiento nacionalista que canaliza energías antes depositadas en las manifestaciones roqueras, pero que reivindica el amor a la patria más que a las señales sutiles y profundas de la tierra”.

Allí, “difícilmente tengan cabida una zamba lenta, una vidala, un chamamé a lo Isaco Abitbol -dice Falú-. No da cabida a Rudi y Nini Flores, que son sublimes. Los rasgueos con finura, las coplas de mensaje cabal. Tampoco caben artistas de alto vuelo, como Carlos

---

<sup>126</sup> Ver Capítulo 8.



Aguirre y Juan Quintero. Radio Nacional, que siempre se diferenci6 por su obstinada defensa del folklore, cae en la trampa del rating: por cada 1 6 2 temas folkl6ricos de alto valor po6tico-musical, pasa ocho chacareras cortadas con la misma tijera”.

El cantante, compositor y guitarrista santiagueño Raly Barrionuevo, que edit6 varios discos como solista (el 6ltimo, tras *Radio AM*, de 2010, es *Rodar*, editado en octubre de 2012) y es un referente de cruces sonoros en la actual generaci6n, vislumbra el desprejuicio pero tambi6n el inter6s por ir hacia delante como otros signos de 6poca: “Est6 bueno lo que tienen para decir los grupos nuevos, ya sea de folklore o de rock, con respecto a las realidades de hoy”.

A diferencia de otras opiniones, cree Barrionuevo: “Me parece que la b6squeda est6 por ser desprejuiciado en cuanto a los estilos. Y ah6 uno sabr6 qu6 decir o de qu6 manera decirlo. En m6, en mi caso, y en mi grupo, la chacarera es la base de lo que hacemos, pero en realidad sentimos que hablamos lo mismo con otros grupos. Es lo que nos ha pasado con *Ciro Pertussi* (Ex *Ataque 77*, hoy en *Jaur6a*): hablamos cosas parecidas. Cada uno con la suya, pero el desprejuicio est6 bueno para m6, tampoco hacer el abuso. Estamos nosotros tambi6n en b6squeda; la m6sica popular tiene mucho para decir en cuanto a las realidades de lo que sucede. Ocurren cosas todo el tiempo, maravillosas y dolorosas, y la m6sica tiene mucho para decir. Lo importante es que se trate de buscar la verdad siempre, para que sea realmente m6sica popular”.

¿De d6nde vienen ellos? ¿De qu6 tradiciones sonoras? *Marín Morales*, guitarrista del grupo *Santadiabla* (cuya cantante es *Micaela Farías G6mez*, hija del *Chango*), señaala: “Nosotros somos de una generaci6n en la cual nos criamos escuchando todo lo de ac6. A veces uno no se identifica con la cultura pro yanqui, pero no del todo: a m6 me encanta. A todos nos gusta el rock ingl6s, pero todos tenemos una ra6z folkl6rica”, marca *Morales*, que es mendocino y se form6 tocando m6sica cuyana a la vez que distintos g6neros. Y arriesga generacionalmente: “S6, tenemos algo en com6n, la sensibilidad folcl6rica, pero tampoco nos ponemos el poncho, eh. Tampoco nos sentimos bien haciendo salsa. Nos sentir6bamos mal haci6ndonos los latinos. Entonces, mezclamos la cultura que uno lleva adentro porque eso es el folklore”.

La formoseña *Charo Bogarín*, del grupo nordestino de folklore electr6nico *Tonolec*, dice, de acuerdo a las supuestas pol6micas entre lo viejo y lo nuevo: “Es inevitable que se produzca cierta reticencia de los grupos m6s tradicionales para con las nuevas tendencias, “tal como pas6 con *Piazzolla* y los referentes del tango de aquella 6poca”. Sin embargo, “creo que estamos en un proceso de integraci6n, apertura y revalorizaci6n. Ya es com6n que bandas como *Tonolec* sean invitadas a escenarios del folklore tradicional. A nosotros, por ejemplo, nos toc6 estar en *Cosqu6n* o en el Festival de la Chacarera en *Santiago del Estero* y hasta estuvimos el 8 de enero de 2011 en el Festival del *Chamam6* de *Corrientes*. Con mayor o menor 6xito en cada una de estas incursiones por parte de los grupos que asomamos cabeza, lo que persiste en el aire es el 6nimo de reconocer que nuevas cosas est6n pasando, y que nuevas formas musicales se est6n planteando dentro de la escena folkl6rica argentina”.

### **El rock detenido**

Otro factor que explica el resurgimiento de la m6sica de ra6z folkl6rica entre la nueva generaci6n -en artistas y p6blico-, a partir de dos mil, y que una porci6n de la juventud -mayormente de clase media- se vaya acercando a ella, es que el rock argentino, por

agotamiento o falta de renovación creativa (y por reproducción incesante de sus nombres ya consagrados y otros que aportan poco a la renovación crítica del rock), es que aquél ha dejado espacios para el desarrollo de la nueva música popular de raíz folklórica, en muchos casos también con influencias del rock de los últimos 30 años<sup>127</sup>.

Las últimas generaciones se criaron escuchando rock, en sus distintas vertientes<sup>128</sup>, y no ven contradicciones entre las distintas estéticas y sonidos del rock y su necesidad presente de identificación con lo propio, la identidad local y latinoamericana. Así, para los músicos que hoy tienen entre 30 y 40 años, ese redescubrimiento de los sonidos y ritmos de las distintas provincias -incluso dentro de ellas-, de los fenómenos culturales y sociales de cada región, ha sido un proceso natural en el desarrollo histórico, y sin extrañamiento acerca de lo argentino “escondido” en las provincias.

Es la forma en que un segmento de la publicitada “cultura joven” (más un segmento de mercado que la definición precisa de un sector generacional heterogéneo y dinámico), antes ligada casi exclusivamente al rock nacional, se vuelca a la música de raíz folklórica, hoy, como un espejo del nuevo momento histórico, político y cultural en el post-menemismo.

Apuntaba Germán Andrés en su nota “El folclore del siglo XXI”: “Autores de sus temas, creadores en su mayoría de raíz folclórica, tan actuales como imposibles de clasificar, no resultan inaccesibles: sus propuestas son claras, genuinas, y a la vez bien elaboradas”. Y “todos estos jóvenes talentos (ninguno tiene más de 36 años, algunos provienen del rock, otros de la música académica) cierran un círculo entre calidad artística, cercanía con el público, y una nueva visión de la canción como medio y también como fin”.

El puente con el rock es indudable, aunque no todos los músicos de raíz folklórica, como Juan Falú, lo acepten, y en justa defensa de la música argentina apelen por rechazar la “rockerización” de la cultura musical argentina: la transición es también provenir desde el rock, pensarse con la identidad que se trae para ir desde allí hacia el folclore. Eso sigue vivo en 2013, a once años de la caída de la Convertibilidad y la crisis del sistema neoliberal.

Juan Falú, ¿cree que hay una escena de autores innovadores? Respondía en la nota de Diego Erlan: “No me desvela la innovación como finalidad artística. He asistido en las últimas décadas casi a una compulsión por innovar y algunas experiencias no me conforman para nada, como la intromisión del rock en todos los lenguajes que lo precedieron, tango, folclore, y hasta himnos. Para innovar hay que conocer lo que se modifica, y yo no estoy seguro de que se conozca fehacientemente el largo y ancho camino de la música argentina. Hace poco escuché tango electrónico y me resultó penoso que se aplauda un intento compulsivo de innovar por innovar, sin aportar nada sustancial a lo que ya hizo el tango con sobrada excelencia. Me interesa el talento y creo que lo hay. En el caso de Juan Quintero, Cecilia Zabala y otros excelentes músicos, además de talento, encuentro esa mezcla de futuro con raíces que para mí es la base de la trascendencia”.

Sobre la rockerización de la cultura de la que hablaba Juan Falú en su nota (y su paulatina superación), contrasta Santiago Giordano: “En este contexto de riqueza del folclore, cuando decimos folclore es una cosa muy amplia. Y ha superado y ha enterrado en muchos sentidos al rock. El rock fue la columna sonora de los años 90 en la Argentina en cuanto a aceptación masiva a y a discurso oficial. Eso ya no sucede más porque el rock ya no sostiene su discurso. Ha caído en una banalidad tal que ya ni sirve para ser utilizado oficialmente, y la música

---

<sup>127</sup> Ver Capítulo 2.

<sup>128</sup> Ver Capítulo 7.

folklórica, en cambio, ha crecido inmensamente, como ha crecido el jazz en la Argentina, como crecieron otras músicas no por políticas de Estado ni por política comercial”.

Recuerda Franco Luciani: “Nos enseñaron que en la década del 90, y te digo Nirvana, Sumo, Los Ramones, a full y me encantan. Pero casi nos enseñaron en esas décadas que eras abierto, ¿sí escuchabas qué?: ‘Yo soy abierto porque escucho los Beatles, Aerosmith, Calamaro, Los Redondos y Soda Stereo. Soy re abierto’”. Y él: “Negro, no saliste del rock”. Pero muchos se iban a ir construyendo otros parámetros además del rock. Sin desprenderse del rock, pero sin encontrar allí ya esa inquietud, ese inconformismo de otros tiempos. No sólo por buscar lo nuevo sino por querer hallar algo que los representara localmente. Prosigue Luciani: “Entonces, fue una década, fueron dos décadas en las cuales, tal vez, lo que pasó fue eso. Como que definitivamente, si bien el rock ya nace como una rebeldía de que el hijo no escucha lo mismo que el padre, y el rock tuvo esa bandera rebelde que para mí la perdió hace muchísimo. Si bien pasó desde un principio, siempre fue así, me parece que en estas últimas décadas eso se agudizó muchísimo”.

Entonces, lo que se ve a partir desde que empieza el 2000 “es un cambio grande en eso. Todavía hay gente (a la que) que la llevás a una milonga y no lo puede creer: dice ‘no sabía que la milonga era así’. O recién ahora descubren que una chacarera, o una zamba, se pueden tocar con tones y platillos. Y se vuelven locos. De eso queda y mucho. Pero me parece que ya hay un crecimiento importante. Ya hay una generación, ya hay niños de dos o tres años, hijos de veinteañeros, treintaeros, que ya están viendo otra cosa. Y eso es importante. Después cada uno elige. El problema es cuando no había. Justamente lo que pasaba era que no había mucha elección”.

También el rock, y las discográficas, vieron que el folklore es una materia hoy legitimadora de otros géneros y un punto de diálogo con las nuevas camadas de jóvenes. En parte por la masivización que implicó para el folklore la irrupción en los 90 del autodenominado “folklore joven”, pero además por la emergencia de un nuevo repertorio, del que se fueron apropiando (y conocieron) numerosos artistas de rock, se vio viable comercialmente editar en 2008 un disco como *El rock le canta al folklore*, en el que, sin abordar repertorio de autores referenciales del género, se compilan temas con aire folklórico compuestos por artistas actuales de rock, como Fito Páez, La Vela Puerca, Bersuit Vergarabat, Divididos, Almafuerte, Iorio & Flavio, La Renga, Las Pastillas del Abuelo, Gardelitos, Karamelo Santo, Árbol, No Te Va Gustar, Árbol y El regreso del Coelacanto.

Una operación inversa, desde el folklore conceptualmente más cercano a lo andino (y al pop), con versiones de canciones clásicas del rock argentino, hicieron los jujeños Los Tekis con el disco *Rock & Tekis* (2012)<sup>129</sup>, producido por Oski Righi y Pepe Céspedes, ambos de Bersuit Vergarabat<sup>130</sup>. El resultado, para algunos críticos, fue un producto logrado. Para otros, apenas un operativo comercial, un aggiornamento de temas de rock al lenguaje norteamericano y encendido de Los Tekis, y no una real novedad sonora. Lo expresó bien Pucho Ponce, bajista de Los Tekis, entrevistado por el diario La Voz del Interior el 10 de octubre de 2012: “No es un cambio de rumbo de Los Tekis, seguimos siendo un grupo folklórico que hizo un homenaje al rock nomás”<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Gabriel Plaza, Tributo del folklore al rock, La Nación, 23 de noviembre de 2012 <<http://www.lanacion.com.ar/1529297-tributo-del-folklore-al-rock>>

<sup>130</sup> Rodrigo Rojas, Con Los Tekis, el rock es un carnaval, La Voz del Interior, 10 de octubre de 2012 <<http://vos.lavoz.com.ar/folklore/con-tekis-rock-es-carnaval>>

<sup>131</sup> Ibid.

El disco *Rock & Tekis* generó adhesiones y críticas de todo espectro, enfocadas desde distintos planos, y seguirá haciéndolo (o reflatando enconos de décadas anteriores). Pero las polémicas, las discusiones sobre los límites y fronteras de la música hecha aquí, naturalmente, hacen avanzar la música<sup>132</sup>. A lo largo de la historia reciente del folklore, y mucho antes de que el rock se volviera parte de la música popular argentina, innumerables análisis se hicieron y harán sobre los folkloristas cruzando a otros géneros. En este caso, y con mayor o menor búsqueda en uno y otro campo, hace décadas que el rock y el folklore se vinculan de distintos modos en los últimos años, aunque es claro que a muchos músicos de folklore les es más natural generar un repertorio propio, enmarcado en el género pero tomando elementos del rock, que al revés, para poder sostener esa condición folklórica de las obras: los ritmos, fundamentalmente, y en menor medida las estructuras y números de compases. Esa relación del folklore yendo hacia el rock, y del rock volviendo al folklore, generó un sub-género que podría ser llamado “rock folklórico”, dentro del cual se enmarcan varias bandas del país sin dejar de verse folkloristas. E incluso el relato canónico del folklore los empieza a asumir como propios<sup>133</sup>.

Para ir más allá de puristas folklóricos o rockeros sin conocimiento de las raíces, la discusión más perdurable no puede ser pensar -menos dictaminar- desde qué género se logra ir con mayor validez al otro; o si los rockeros son aptos para concebir el folklore como propio, sin banalizarlo o estandarizarlo, o si los músicos de la raíz folklórica rockerizan su sonido como fruto de una supuesta invasión o colonización cultural de la que hablaba Arturo Jauretche: más que discusiones, la búsqueda pasará, con sensibilidad y conocimiento del propio lenguaje, por encontrar en la conjunción de géneros, lenguajes e incluso instrumentos, una identidad nueva: la música popular argentina se construye a sí misma sin límites, recorriendo sus propias y vastas tradiciones, para poder expresar la cultura de un pueblo: aquello que está sucediendo siempre por delante.

Algo es claro: desde el propio seno del rock no parecen establecerse hoy las indagaciones centrales para pensar y cuestionar el rol de la música argentina, sus propias tradiciones, y su pervivencia, en es tiempo. Romper con lo establecido al interior del relato del folklore, o proponer nuevos senderos, no es contradictorio con la idea de enmarcarse en una tradición. Para Liliana Herrero, el rock, al no poseer una tradición (o una única tradición) dentro de la música argentina más allá de los años 50, no ejerce hoy ese poder de inquietud. En el folklore, porque existe un relato detrás, son necesarias las rupturas para revigorizar las tradiciones. Piensa Herrero: romper debe ser constitutivo de la música popular argentina que está surgiendo. “En el rock no veo que haya grandes novedades. A veces los géneros son cárceles: si no tienen ventanas, si no dialogan con otros entre sí, con el pasado, con lo que vendrá, y con las formas universales de la música, están en problemas”.

No es exclusivo del folklore para Herrero: sucede en cualquier género. “Sino, hay propietarios en todos lados, y la verdad que a mí los propietarios no me gustan. Los géneros son excesivamente autorreferenciales, y cuando uno no puede salir de esa autorreferencialidad, ¿a dónde vas? A ningún lugar. A mí me hace gracia cuando te dan los premios: yo a los Premios Gardel no voy nunca porque no me interesan demasiado, pero el año pasado, cuando ganó *Este tiempo* como Mejor Álbum - Artista Femenina de Folklore (ni sé quien tiene el premio), yo no sé. Ahí está Juan Falú pero también están Lisandro

---

<sup>132</sup> Miradas opuestas a las versiones de Los Tekis, La Voz del Interior, 2 de septiembre de 2012 <<http://vos.lavoz.com.ar/folclore/miradas-opuestas-versiones-tekis>>

<sup>133</sup> Ver Capítulo 7.

Aristimuño, Hugo Fattoruso, Rubén Rada. Los rubros siempre son muy cerrados, muy estáticos. Autorreferenciales”.

Globalización, campo y ciudad

### ¿El folklore se cosecha en el campo?

Hay algo distintivo y que explica las búsquedas actuales. Casi todos los referentes actuales “se formaron como músicos en los ’90, en pleno proceso de globalización y con la denominada world music como banda de sonido. O sea: crecieron sabiendo que el folklore local y sus distintas vertientes ocupaban un punto en el mapamundi de los ritmos étnicos. Por eso viven con cierta naturalidad el interés que sus propios discos pueden despertar en lugares tan remotos como impensados”<sup>134</sup>.

Pero los músicos de esta otra corriente no buscan insertar sus propuestas dentro del amplio panorama de lo que se concibe, en el mercado discográfico, como world music, sino que sus estéticas y canciones se asientan como representativas de su territorio, de su región, y de allí hacia todo el país. Apunta Santiago Giordano: “Todas las etiquetas, new age, world music, nunca rivalizaron con el folklore y no le quitaron artistas”. Y da un ejemplo: “En Europa, el Chango Spasiuk circula con esos rótulos, va a esos festivales, pero para nosotros naturalmente forma parte del circuito de artistas de lo que llamamos folklore”.

Dice Liliana Herrero: “Siempre hay un territorio sobre el cual se canta. No hay world music. La world music le retira a las músicas esa memoria de combates dormidos que tiene toda cultura, y la transforma en una especie de etnia universal que sería casi una paradoja: si es una etnia no es universal. Y yo no quiero caer ni en la etnia berreta ni la defensa del indio berreta como dueños del mundo o una especie de círculo del cual no puedo salir pero tampoco quiero pensar la música en términos universales, donde las fronteras están retiradas. No, hay fronteras, hay memorias hay tradiciones. Trabajamos sobre ellas en un diálogo enriquecedor con los sonidos contemporáneos”.

Eso se debe a otra causa cultural y social: frente al proceso de globalización, o como reacción o aporte de defensa o rescate de lo local, y a esa vaga denominación de world music, el folklore contemporáneo (otros hablan de un “nuevo folklore”, categoría ya marcada como discutible o limitada) se erige como tal en un regreso a las raíces, como dirán más adelante Silvia Iriondo y Juan Quintero. Señala Mariana Baraj: “Lo que cada uno hace tiene que ver con la información que pudo adquirir. Por ahí las generaciones anteriores no tuvieron tanta relación con lo que pasaba en otros lados. Ahora es más fácil acceder a la información, hay una cosa que fluye. Y está bueno: eso enriquece al género, lo hace crecer”<sup>135</sup>.

Y se trae una mirada urbana a la vez que telúrica, campestre o rural. El campo y la ciudad no son vistos como universos opuestos en el folklore de esta década: ambos universos alimentan la creación de los artistas, que tanto escucharon los sonidos de sus provincias como se dejaron atravesar por la mirada urbana, en lejanía, y muchas veces, como certifican los testimonios expuestos, la ciudad les hizo vislumbrar más concienzudamente el espesor sonoro y vivencial de sus lugares y regiones de origen: su tradición cruzada por el ritmo de las grandes ciudades.

---

<sup>134</sup> Juan Andrade, Op. Cit.

<sup>135</sup> Ibid.

Escribe Germán Andrés: “Existe el mito de que el folclore es sólo música de tierra adentro. Pero si bien es verdad que esta música se vive con otra intensidad en los pueblos del interior y en las zonas rurales, en las grandes ciudades hay desde siempre un cruce interesante entre los elementos más rústicos y naturales de la tradición folclórica y los ingredientes urbanos. Cierta poética bucólica, la instrumentación acústica y las temáticas lugareñas, también saben redefinirse y sentirse en la vida moderna, sin perder credibilidad. Los nuevos autores las validan en el aquí y ahora”<sup>136</sup>.

Así, Germán Andrés reconsidera esa mirada urbana como central en la interpretación, la formación y la sensibilidad de los artistas actuales. Y esa idea de “volver a lo nuestro” no será cerrarse a lo ultra tradicional sino considerar ambas marcas, la urbana y la campestre: abrirse a la nueva época en sonoridad y desafío artístico, otra de las distinciones de la actual generación. Pero el desinterés en las grandes ciudades por lo que ocurre tierra adentro también se divisa en el seno de las propias ciudades: el folclore no es sólo un fenómeno rural en contraposición al urbano. Desde la ciudad se generan muchas de las propuestas esenciales de parte de jóvenes que, por herencia, memoria o formación (en escuelas de arte, academias, conservatorios, o por ir a las peñas, etc.) se vuelcan a componer en los ritmos folklóricos, y no sólo buscan emular a los grupos del “folclore joven” sino ya habiendo escuchando a los grupos menos estridentes y refinados.

Identidad, búsqueda, tradiciones recuperadas. La identidad folklórica sigue construyéndose en los artistas que componen y que buscan aportar melodías y letras al cancionero de hoy y que no sólo apuestan a proyectarse desde Buenos Aires, aunque saben que desde ahí se sigue legalizando al mal llamado “interior”. Porque muchos llegaron desde distintas regiones del país: Juan Quintero es tucumano; Coqui Ortiz es de Resistencia, Chaco; Lisandro Aristimuño es de Viedma, Chubut; Luna Monti es bonaerense pero de padres oriundos de San Luis; José Luis Aguirre -otro emergente clave- es de Córdoba; Chango Spasiuk es de Apóstoles, Misiones; Carlos Aguirre es de Paraná, Entre Ríos; Raly Barrionuevo es de Frías, Santiago del Estero, y la lista podría seguir. Y todos ellos fueron conscientes de que desde Buenos Aires podían proyectarse a las provincias en un ida y vuelta, parafraseando una huella hoy clásica de los pampeanos Roberto Yacomuzzi y Lalo Molina<sup>137</sup>.

Algunos eligieron radicarse en Buenos Aires, otros persistir -y resistir- desde sus lugares de origen, pero siempre con esa certeza: Buenos Aires tiende a dar visibilidad a las propuestas de las provincias y a nombrarlas como “lo nuevo”, cuando mayormente allá circulaban hacía tiempo. Esto es endémico y constitutivo del folclore: sería un error de ingenuidad o de autosuficiencia, en forma afín a ese centralismo, creer que todo sucede en Buenos Aires. “La deshumanización y el anonimato propio de las ciudades modernas han hecho del porteño un tipo de público especial que, acostumbrado a mirar hacia afuera, se aburre fácilmente con tanta oferta”<sup>138</sup>, señalaba Ruchansky.

De hecho, con cierta mirada porteña centralista, las notas periodísticas que primero relataron el fenómeno registraban la aparición de una “nueva escena” a partir de esta actual generación de folkloristas y músicos que tanto traen una formación académica y teórica como construyen sus estéticas alimentándose de las vivencias de su región, y que desarrollan sus propias experiencias y sonoridades, sus ritmos, sus estructuras, sus letras, a la par de edificar

---

<sup>136</sup> Germán Andrés, Op. Cit.

<sup>137</sup> La huella “De ida y vuelta” con poesía de Roberto Yacomuzzi y música de Lalo Molina, integra el disco *Cancionero de los ríos II*, editado por la Cámara de Diputados de La Pampa (2001). Es ya una obra referencial de la música folklórica del presente, en la provincia y en todo el país.

<sup>138</sup> Ruchansky, Op. Cit., p. 31.

el diálogo con un nuevo público: allí también se ve una distinción o superación frente a los 90.

En su nota, Germán Andrés entrevista a Coqui Ortiz, quien dice, acerca de esa repercusión de ida y vuelta entre el interior y Buenos Aires: “Me interesa compartir mi obra en la mayor cantidad de escenarios posibles, para eso construimos la obra, para comunicarnos con los demás. Me importa que se difunda la obra de los compañeros que sabemos que están en el país pero no suenan. Me interesa porque somos trabajadores y necesitamos el pan de cada día y también porque el arte bien construido alimenta y es transformador, cosa que bien le viene a un país como el nuestro. El escenario de este panorama puede que esté centralizado en Buenos Aires, pero también hay gente que todavía sigue apostando a vivir en su lugar con las complicaciones que esto implica”<sup>139</sup>.

Coqui Ortiz, quien siempre defiende seguir viviendo en Resistencia, Chaco, y apostar desde allá por construir su propuesta artística, rescata el haber encontrado a otros músicos con sensibilidades comunes: “Yo tengo una idea de lo que quiero hacer. Y ocurrió que cuando empecé a salir, todo eso estaba ya muy guardado; al viajar a Paraná y conocerlo al Negro Aguirre comencé a compartir con él y fui modelando lo mío, como para presentarlo en un escenario. Me ocurrió en Rosario, con el Negro, un rato antes de tocar, que me dije: “¿acá será que lo que toco le pueda interesar a alguien?”. Porque yo soy muy autobiográfico: siempre recorro a imágenes de donde vivo, a situaciones que tienen que ver con el lugar. Y el camino hizo que me diera cuenta de que mi propuesta, eso que yo venía a contar, era bien recibida. No hay algo que se modifique por venir a Buenos Aires o ir a otros lugares. En todo caso, el que se modifica es el que escucha, el que recibe, que tiene que tener la actitud abierta hacia una música, a la que por ahí no está acostumbrado. Vos venís haciendo una música que a lo mejor no aparenta, y Buenos Aires le agrega la apariencia. Pareciera que tocar acá o salir en un medio, te legaliza”.

Esa reiterada problemática es la forma en que los medios masivos de Buenos Aires ejerce miradas y sentidos sobre la música que llega de las provincias y la nombra, asignándole valor al pretender descubrirla. Para Juan Falú, que junto a Liliana Herrero abordó obras no tan revisitadas de autores clásicos, referenciales, pero no aún escuchados en su totalidad, como el Cuchi Leguizamón -con el poeta Manuel J. Castilla- o el propio Eduardo Falú -en dupla con el poeta Jaime Dávalos-, es clave discutir el centralismo presente en la cultura argentina. “Antes el centralismo se manifestaba en lo económico. Hoy la brecha Buenos Aires-Interior es económica y cultural por un trágico desconocimiento en el centro de lo que sucede en la periferia. Son contados los comunicadores que conozcan el folklore, el humor, las comidas, los paisajes, las historias. Cuando aquí se ‘asume’ una manifestación provinciana, póngale la firma de que correrá el riego de descaracterizarse. Por eso, folklores no mediáticos como el cuyano, el catamarqueño, el tucumano y el pampeano mantienen sus rasgos ancestrales incontaminados. Respeto muchísimo a la chacarera y al chamamé, pero no tolero la selección marketinera del mercado y los medios: imponen una chacarera y un chamamé vertiginoso, estridente, pasatista, reducidos a la condición de animación, y nunca de reflexión. Alfredo Ábalos, un gran intérprete de chacareras, está siendo reconocido después de décadas. Es como nuestro Festival de Guitarras del Mundo: se impone por persistencia y por la fuerte adhesión de un sector social que pelea por un folklore genuino y de valor artístico no coyuntural”.

Y añade Falú: dentro del género, esa concepción marketinera de la música popular, y limitada desde lo estético, se combate “con patriotismo, pero con arte. Y con participación.

---

<sup>139</sup> Germán Andrés, Op. Cit.

Con juntadas no sólo entre los de una misma generación. Con políticas fuertes de Estado que contrarresten la barbarie actual en la mayoría de los medios. Y con una batalla particular y estratégica que debe entablarse ante la televisión. Pero pensar que el arte en solitario puede ganar batallas es una quimera. La primera consigna debe ser reconstruir una cultura del trabajo. Un país que llegó al desmoronamiento del 2001 da por tierra con esos nacionalismos y pide a gritos una nueva conciencia, una mirada más certera del pasado y el futuro”.

De esa manera concibe el guitarrista tucumano las búsquedas y nuevos desafíos: el leer las tradiciones sin abandonarse al recuerdo congelado del pasado, sino motivando la pregunta por nuevos horizontes posibles para el folklore y sus diversas ramificaciones. Allí es donde los ritmos y los géneros recobran sentido y pertenencia en los compositores y cantores que siguen brotando: en un presente aún por ser redescubierto.

Lilián Saba lo analiza también: “Ahora es lindo, porque en todas las provincias, como Coqui Ortiz, José Luis Aguirre, Ramiro González, aparecen talentos y la gente misma del lugar un poco los cuida. Están teniendo funciones políticas quizá, de dirección artística, porque ya han dejado de ser tan pibes. Yo me acuerdo de que, hace muchos años, fui a Mendoza y era otro contexto: yo hablaba con artistas mendocinos y ellos me decían que Félix Dardo Palorma era un músico olvidado en la esquina de un barrio: medio que se mataban de risa y cantaban otra cosa, no sabían quién era. Y sin embargo al tiempo se avergüenzan de que haya pasado eso. Eso está muy bueno: quiere decir que algo cultural pasó”. A medida que “todos pensemos que el referente lo podés tener muy cerca de tu casa, la cosa va a cambiar”.

Saba lo amplía con un ejemplo: la relación del Negro Aguirre “con sus maestros del alma: el Zurdo Martínez, Aníbal Sampayo, Remo Pignone, Chacho Müller. Con eso él arma una historia que es universal, por su formación, pero si no hubieran existido ellos no habría existido un Negro Aguirre. O el Negro Aguirre que conocemos hoy, estoy segura de que no, porque es parte de su cultura, eso. Y es una cosa que por ahí ni él se está dando cuenta sino que, o se da cuenta, pero es como que uno se da cuenta de que la ola pasó cuando pasó, cuando bajó. En el momento en que estás en la ola por ahí no te das cuenta de que vos te vas expresando pero también sos la expresión de los que vinieron antes”.

Raly Barrionuevo analiza cómo funciona el relegamiento de las culturas del interior frente a Buenos Aires: “Hay algo fundamental hoy día, que es la televisión. La gente ve mucha televisión de Buenos Aires y eso se morfa muchas cosas que están buenas. En mi humilde opinión, creo se trata de dos países diferentes. Tengo fuertes puntos de encuentro con la gente de Buenos Aires, pero a veces siento que es como ir a otro país porque, salvo algunos casos aislados, hay mucho más interés en cosas en cuanto a lo cultural hay mucho más interés en otros países que en Argentina. Me ha pasado en Cuba: yo hablaba con gente de Buenos Aires que está en Cuba y había códigos que yo tenía con los demás compañeros latinoamericanos pero no con gente de Buenos Aires. Hasta con los cubanos, y no los tenía con los de Buenos Aires, con quienes parecía que veníamos de dos países diferentes”.

Y detalla: “Siempre sentí, escuchando música de toda Latinoamérica, que estábamos hablando más o menos de lo mismo. En cuanto a las palabras, cambian algunas cosas, pero en las comidas, las formas de hablar y de saludarse, los festejos, la comunión de las fiestas, es muy similar del norte de Córdoba para arriba. Por eso yo siempre tomo con mucho respeto a Buenos Aires: porque siento que pertenecemos a culturas diferentes. Un ejemplo: estábamos en Cuba con un mexicano hablando de los tamales, y yo le contaba que allá en Santiago, en todo el Norte los comemos. ‘¿Adónde?’, dijo una chica de Buenos Aires. ‘Pero si es algo mexicano’, me decía ella, y eso que era Licenciada en Comunicación Social. No Valeria Mazza, que cuando le pidieron que cantara una canción de Argentina cantó ‘La Cucaracha’”.



A la hora de hacer música, los provincianos saben plenamente de qué manera pesa el centralismo. “Son pocos lo que no dependen de ir a Buenos Aires para crecer a nivel profesional, aunque también es una elección”. Él mismo dudó en tomar esa decisión cuando ya comenzaba a lograr buena repercusión, incluso comercial, pero decidió quedarse en Unquillo, Córdoba: en la capital cordobesa, Raly Barrionuevo fue donde comenzó a instalarse, desde las peñas universitarias, y desde allí a todo el país. Algo le decía León Gieco entonces: “Siempre me ha jodido a mí con que yo tenía que vivir en Buenos Aires, tenía que vivir en Buenos Aires. Y es a lo único a lo que no le he dado bola: no le he hecho caso nunca. Él siente que yo me pierdo muchas cosas viviendo en la provincia, que me pasan oportunidades y yo las voy desperdiciando. La verdad que eso en un momento lo he pensado mucho: si me lo dice León... y opté por no ir”.

### **Nuevas audiencias, viejos desafíos**

“Un nuevo público se inclina por los sonidos naturales. Luego de tanta confusión, proliferan lugares donde se escucha música y no hay tantas palmas, gritos o bullicio como en las últimas ediciones de Cosquín. Este festival se convirtió en esclavo de los códigos y tiempos que impone la televisión”. (...) Ante la ausencia de los festivales, donde hace algún tiempo los nuevos rostros podían mostrarse, hoy surge un circuito alternativo que busca, a través de ciclos, encuentros y distribución de sus discos por canales poco tradicionales, generar un acercamiento entre arte y público”<sup>140</sup>.

Ese circuito alternativo ya estaba dentro del propio Cosquín, con las peñas aledañas a la Plaza Próspero Molina como nuevas opciones: lo alternativo se abre espacio a la par del folklore oficial y masivo, el folklore de la industria y el de las discográficas -todavía-vendedoras. Los nuevos artistas buscan dentro de la escena independiente las vías para llegar a nuevos públicos. Dice Andrade. “Si bien es cierto que en la plaza Próspero Molina el conservadurismo o los modelos exitosos pueden aparecer concentrados y elevados a su máxima potencia, la situación tampoco es ideal en ámbitos más reducidos. La música de los folkloristas modelo ’00 requiere más atención que participación del público. Por ende, no encaja en el molde de la arenga permanente: la revoleada de poncho y la argentinidad al palo les resultan definitivamente ajenas”<sup>141</sup>.

Pero la música folklórica no es vivida por todos con la misma cercanía que la de los propios artistas que se han criado con ello y los que se deslumbran por el folklore en los institutos de música popular, como se analizará luego. Aún así, los artistas, aunque no gocen de la masividad o, sin tanta pretensión comercial, de la llegada acorde a sus desarrollos sonoros, buscan estéticas que no apuntan a las élites o a un grupo social determinado sino a todos los públicos posibles.

Esa dificultad, esa realidad atraviesa al folklore del tercer milenio y lo determina: aún circula en grupos reducidos y muchos no han oído hablar de ellos, e incluso tampoco de consagrados y referentes como Liliana Herrero o Raúl Carnota. Es un folklore subterráneo pero presente en cada escenario y que va de a poco siendo descubierto. Extraña paradoja en tiempos digitales y de instantánea circulación de la información a través de Internet y de las redes sociales. Para la generalidad de la juventud, folklore sigue siendo aquello otro: los

---

<sup>140</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

<sup>141</sup> Juan Andrade, Op. Cit.

clásicos, los tradicionales, y los artistas del folklore de los 90. Y eso los aleja de la posibilidad de conocer otras formas: una distancia cultural, vivencial y de códigos.

Sobre la llegada al público también tiene algo que decir Juan Falú: “Es una pena que en este país sea una minoría la que busque apasionadamente el ejercicio de un arte popular. Hoy se ha tornado difícil esgrimir criterios de verdad para determinar lo que es genuino. Hasta los 70 había figuras indiscutidas, veneradas inclusive por los artistas más comerciales y mediáticos. Hoy pareciera que ser popular confiere autoridad, talento y hasta impunidad. Y sí, estamos en minoría para discutir esos criterios. Pero una minoría que beba de las fuentes y avance con su arte, puede constituirse en una extraordinaria referencia estética”.

Algo reafirma Silvia Iriondo pensando en la nueva generación, en el público y la posibilidad de encontrar una categoría que pueda englobar o representar a los nuevos sonidos<sup>142</sup>: “Yo siento que hay como un grupo de gente: que Raúl Carnota, el Negro Aguirre, Alberto Muñoz -un gran compositor argentino, escritor-, o yo, me parece que estamos ocupando ese reconocimiento callado, discreto, anónimo, que a mí me llena de felicidad porque está surgiendo como un movimiento, como que no fue en vano todo este paso. Desde un plafón se están empezando a gestar otras miradas, como lo que sucede, desde hace años, en el movimiento de Música Popular de Brasil (MPB). Son muchos exponentes, muchos artistas, muchos compositores, y los grupos nuevos tienen un partir muy alto. Y se incorporó en lo social, en lo cotidiano: cualquier músico de 18, 19 años en Brasil hace cosas interesantísimas. Y acá también está pasando esto”.

Aunque en mucha menor medida “porque la MPB tiene mucha historia: es muy anterior a Chico Buarque. Estamos hablando de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, y se impusieron en el mundo, en las bateas del mundo. En las bateas del mundo nosotros tenemos a Astor Piazzolla: la Argentina es Piazzolla. En Alemania no existe una batea que diga ‘Argentina’ pero hay una que dice ‘Piazzolla’. Hay mucho camino por andar, y es verdad que hubo un olvido muy grande en todos los sentidos con el interior del país. Hubo un olvido social feroz, y en lo cultural también, y es ahí donde todos perdemos. Y este movimiento tarda en crecer por este mismo ruido. Cuando este movimiento musical esté más crecido va a hablar de que hay una sensibilidad mucho más desarrollada respecto de lo social hacia lo que se vive en el interior”.

A más de diez años del inicio de aquel (esbozo de) movimiento del que hablaron Juan Quintero y Silvia Iriondo, los emergentes siguen buscando conectarse con los públicos. Mariana Baraj, otra artista de vanguardia en la decisión de reunir sonidos, tradiciones e interpretaciones, piensa los momentos de la nueva generación. ¿Qué siente que cambió desde que empezó con su primer disco en 2002, *Lumbre*, hasta hoy, con su trabajo *Churita* (Cardonal Records)? ¿A dónde vislumbra la resonancia pendiente? “Yo siento -dice Baraj- que hay un público y que en mi caso el público se construye. Entonces, una propuesta que no tiene ningún espíritu comercial requiere el trabajo de mucho tiempo. El público va creciendo, y tiene que ver exclusivamente con el trabajo. Sí creo que de un tiempo a esta parte hay una inquietud: el relacionarse con propuestas donde no todo lo que suceda tenga que ver con algo muy puro. Desde ese lado crecieron las propuestas y el público”.

---

<sup>142</sup> Cuenta la cantautora porteña Laura Ros, una de las hijas de Antonio Tarragó Ros, que en sus primeros años de trayectoria, al ver que su disco *Del Aire* (2003), con influencias tanto del rock-pop como del folklore, no tenía lugar en una batea pertinente o de “música popular argentina”, difundió a través de Internet un proyecto entre colegas músicos de todo el país indagando acerca de cuál debería ser la denominación de género que pudiera representar a los artistas contemporáneos. Si bien esa iniciativa se discontinuó, sirvió para registrar una falta, una ausencia en las bateas discográficas a la hora de nombrar a la música emergente luego de 2001. En este mismo capítulo se exponen los detalles de aquella iniciativa.

Ahora los jóvenes “están muy interesados en todo lo que pueda ser la música folklórica, desde la más tradicional y conservadora -establece Baraj-. Y cuando voy a una peña -para mí es sorprendente- veo hasta adolescentes que manejan todo un lenguaje que tiene que ver con la música folklórica, con propuestas más tradicionales, y no por eso menos válido. Pero hay muchos cruces, tanto de artistas como de público. Por ahí al que pueda gustarle una propuesta más emparentada con el rock o con el pop perfectamente puede ir a escuchar una propuesta como la mía. Hay mucho cruce y está bueno. Eso me resulta interesante: el diálogo de identidades”.

### **Las difusiones pendientes**

Hoy, muchos de los jóvenes llegan al folklore por escuchar a Carlos Aguirre, Lilián Saba, Liliana Herrero, Teresa Parodi, Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo, y después descubren, yendo a los precedentes, a Manolo Juárez, al Cuchi Leguizamón, a Remo Pignoni, al Chivo Valladares, a Sixto Palavecino, el propio Atahualpa Yupanqui. O se consiguen los discos de Carlos Aguirre, que es su referente cercano. Y ya adentrados en los repertorios que hacen Aguirre, Quintero o Herrero, luego lograrán descubrir, por ejemplo, “a Falú-Dávalos, esa dupla maravillosa”. Pero esta generación, la de Aymama, ve Lilián Saba, “está sufriendo la falta de difusión, pero viene empujando mucho mejor. Ya desde los veintitantos años ha tenido o ha gozado de una continuidad, que empieza en los noventitantos. Y conoce mucho a través de estudiar o de escuchar mucho de la parte anterior del folklore”.

Así como en Ciudad de Buenos Aires, en las distintas provincias, sigue faltando esa repercusión, incluso para que los músicos recién formados y no criados en un ambiente folklórico, puedan dar con las obras nuevas y las precedentes: “Falta circular. La gente quiere escuchar; hay que hacer el nexo y esa conexión nunca es sencilla. Cuesta en todo sentido, cuesta que la gente salga de la gente salga de sus casas y escuche algo nuevo. Y a veces cuesta hacer la prensa para ofrecerle lo nuevo”, dice Paula Suárez, pianista del trío instrumental y vocal Aymama.

Coincide Mora Martínez, vocalista y percusionista de Aymama: “No tiene difusión masiva la música. Vos prendés la radio y, ¿cuántas veces escuchás Aymama? Nunca. A vos la música te entra por la radio y la TV, no por el diario. En cualquier lugar, vos hablás de folklore y te hablan de los tres o cuatro que están en el candelero en ese momento en los medios masivos de comunicación. ¿Es folklore o no es folklore? ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de folklore?”. Y da un ejemplo: “Si el Festival de Doma y Folklore de Jesús María tiene los números que tiene... el trabajito es de hormiga y es ir a los lugares, que te conozcan, no perderte. Entonces tenés que volver, y la inversión es mucho más grande, porque tenés que tener el tesón y la paciencia de hacer un caminito. Pero es grande Argentina. Tenés que ir una vez, que te vaya más o menos mal, volver a ir, que te vaya un poco menos mal. Es insistir para que más o menos se corra la bola. Y eso que hoy, con Internet, llegás mucho más. En General Roca, de donde soy, hay dos programas que difunden: están una vez por semana y vienen aguantando a duras penas. Es el único lugar donde podés escuchar algo diferente”.

Lo corrobora Víctor Heredia: es necesario “que nuestros representantes políticos tomen en cuenta las necesidades emergentes de un oficio que durante mucho tiempo sufrió, y sufre, los vaivenes de las políticas culturales ligadas a las condiciones económicas e ideológicas de un mercado cuyos líderes se plantean el hecho artístico como un mero objeto comercial. La

globalización, los grandes monopolios discográficos y los medios de información, juegan un papel primordial a la hora de presentar cualquier proyecto artístico musical. Son ellos quienes deciden cual es el que debe difundirse o cual debe ser silenciado”.

En el espectro de radios de Buenos Aires, hay muy pocas, y con alta rotación, dedicadas al folklore por fuera de la industria, o al tango, como La Folklórica, 98.7 mhz, de Radio Nacional, o FM Tango. Algunas cosas no han cambiado tanto: si todos los artistas que nombró antes Juan Falú ya son reconocidos por sus pares y por crecientes porciones de público, la difusión en radio y televisión sigue siendo muy acotada y por momentos exigua. Basta prender la TV para registrar pocos programas dedicados al folklore, como Sin Estribos (TN) o el descripto Ecos de mi tierra (la TV Pública), con Soledad Pastorutti al frente.

El armoniquista Franco Luciani contrasta lo que persiste desde el período de la crisis hasta el presente de la música folklórica: qué dificultades observa para el campo el folklore; qué hay que seguir afrontando para que el folklore sea más visibilizado. “Es muy importante el tema de los medios y qué lugar ocupa: creo que todavía eso está muy desparejo. O sea, ha cambiado muchísimo por los programas que están en TV abierta o en cable, que están bien producidos, como Ecos de mi tierra o Sin estribos: los ve muchísima gente de cualquier generación y de cualquier status. También sucede en muchas radios... hay cantidad de radios. Ya sólo con La Folklórica hay un avance muy grande que hace unos años no existía”.

Pero a la vez “sigue siendo una cosa todavía bastante despareja. Y lo es aún más en el tango. El tango no tiene un programa de aire. Esas cosas son inversiones y no sólo que tengan que generar ganancia: tienen que generar cultura. No tiene que haber un programa de esos para que haga plata. Tiene que haberlo porque tiene que haberlo”, establece Luciani. Más aún, porque “los programas de tango son de muy baja producción. A veces hechos con mucho pulmón y muy buen criterio e imaginación pero con poco, en canales de cable. El folklore tiene un poquito más de expansión, en ese sentido. Pero me parece que todavía está bastante desparejo lo que sucede”, con respecto “al lugar que ocupan otras músicas, las que más venden, que en general están ligadas al pop y al rock. O la música bailantera mueve un montón, pero también mueve un sector. Hay medios grandes que lo obvian totalmente. Y sin embargo es un malón de gente, una cantidad tremenda. Es raro”.

También el rock emergente busca espacios donde cobijar a los desconocidos por el público no entendido. “No es una cosa que nos pase a nosotras, solamente”, abre la mirada Paula Suárez, de Aymama. “Hay gente con mucha más trayectoria y experiencia a la que le cuesta lo mismo o más. Y va a pasar siempre. ¿Cómo hacés para darlo vuelta? ¿Cómo hacés de otra forma que no sea llegando puerta a puerta?”, se pregunta la pianista. “Tendría que haber un cambio radical de muchas cosas”, aduce Florencia Giammarche, guitarrista del trío. “Como en los 60, que vos prendías la radio y escuchabas a...”. Paula Suárez lo vislumbra: “Tiene que cambiar el paradigma. Tiene que ser una cosa muchísimo más fuerte. Y es una cosa que si la empezamos hoy, o que si se empezó hace diez años, va a demorar, si es que llega. Porque ya no es lo mismo que en la década del 60. Sería iluso pretender eso de nuevo”.

Aparte “estaba cerrado todo el ingreso de músicas de afuera y eso colaboró a que las músicas de acá aparecieran. Porque no podés competir, sino. Es imposible”, dice Martínez. “No sé si competir: tendría que haber espacio para todo”, contesta Giammarche: “El tema es que el interés está desequilibrado”. Y Suárez: “El interés de la gente es mucho más amplio. Yo voy a buscar también las músicas de afuera. Las condiciones como fueron en la década del 60 -no por una política de no traer las músicas de afuera-: las condiciones de vida, y las tecnológicas, no se van a repetir. En ese sentido no creo que vuelva a pasar”. Pero sí se puede

llegar a pensar “que esté más equilibrada la situación”, ve Giammarche: “Que haya espacio para todo”.

Para pensar en la subterrneidad, la no masividad del folklore de la corriente analizada aquí, ¿existen determinaciones intrínsecas al campo que sigan impidiendo que los artistas menos facilistas y comerciales se abran camino? “No tiene que ver tanto con la música y con los músicos sino con la gente que está en el negocio”, analiza Lilián Saba. “Hasta el músico al que le va re bien también es bastante prisionero de esa situación en la cual, si le va un poco mal, ya lo bajan de una noche y lo ponen en otra. O sea: mientras vos sirvas para el negocio está todo bárbaro. Ahora, cuando decrecés un poco, o cuando te dicen: ‘No, fijate fulanito, que hace años llenaba la plaza y ahora no llena ni la mitad...’, como si eso tuviera que ver con la calidad. Pero son ellos mismos los que hacen esos comentarios cretinos: los que manejan en cierto punto la difusión, que si hay plata lo pasan y si no, no. Los músicos seguimos siendo víctimas del negocio de lo que se llamó el folklore. Ese mercado de Cosquín ya no existe como en los 60, pero era un mercadito en el cual aparecían artistas. Hoy es un supermercado: es la noche de Fulano y Sultano, que está bien, pero lo lamentable es que no exista más que eso”.

Porque “uno, cuando es más joven y tiene más sueños, cree que una noche en el Escenario Mayor de Cosquín le puede cambiar la vida”. Y “más allá de que eso siga existiendo hay que inventar nuevos espacios, y eso nunca va a salir de esa gente: tiene que salir de nosotros mismos. Ojalá que cuando se implemente la Ley de Medios, si todo es transparente, si todo va como dicen que tendría que ir, creo que la misma gente de los lugares pueda ir abriendo nuevas ventanas y encuentros” para que “Dios no atienda siempre en Buenos Aires sino que sea un poco más plural en ese sentido, porque hablamos de lo federal y todo parte de acá. Todos los músicos de las provincias, si no vienen acá o salen en el diario... Ni siquiera tiene que ver con lo comercial”.

Lilián Saba lo ha vivido también. “Sale una nota mía acá y en Benito Juárez ya me estaban llamando en la radio, y por ahí había tocado hacía poco en Juárez. Te legitima Buenos Aires”. Y el problema “no es económico; el problema es cultural: tenemos la cabeza colonizada. Así como los del interior la tienen colonizada con Buenos Aires, todo el país la tiene colonizada con respecto al exterior”. Se ríe, Saba: “Salís en Clarín ya te están llamando, y yo no dejo de ser la misma que hace dos semanas. Salgo en la tele tocando algo y el portero me dice: ‘ay, la vi... Ya sos importante”.

Aunque pareciera más complejo aún: si se analiza la emergencia de nuevos grupos luego de la crisis, todos han tenido un correlato de buenas críticas y reconocimiento en los diarios. “Pero el cambio de la dinámica de los medios también incide, porque a Juan Quintero lo podemos leer en cualquier diario pero nunca lo vemos en la televisión. Ahora parece que están cambiando algunos parámetros. Pasa por una decisión política, de política de Estado, de hacer circular esos bienes simbólicos”.

A Saba, lo que le pasó “con respecto a los referentes inmediatos, le ha pasado a mucha gente en lo poético: había una poesía tremenda hasta los 70 y tantos en distintos instrumentos. Eso se fue cortando mucho, y ahí te das cuenta de lo importante que es que la cultura viva en la gente, que vos enciendas la radio y escuches algo que tiene que ver con lo que vos vivís, o que directamente todo sea manejado y escuches siempre lo mismo, medio enlatado, y terminás cantando una canción que no sabés lo que dice. Eso sucedió en mi generación: nosotros íbamos al boliche y cantábamos todo en inglés. Para farrear estaba bien, pero mucha gente se quedó en eso y no exploró otras cosas. Entonces uno dice ‘uh, qué lástima, qué lindo toca y no lo conoce nadie”’. Pero para que alguien sea conocido y medianamente difundido

“se necesita no solamente tener buena intención: tiene que haber una red que contenga la memoria cultural de la gente. Y la memoria cultural también tiene que ver con la poesía y la música”.

Además, se podría pensar en que hubiera una distancia menor entre lo que se cree que es el folklore y lo que es hoy en su complejidad y variedad. En el imaginario colectivo siguen circulando los mismos nombres, y los que asoman no son difundidos ni protegidos en su totalidad: de allí la distancia cultural y el desconocimiento de que otras estéticas puedan ser concebidas como folklore. “De hecho -retoma Martínez-, a mí me pasa con gente conocida que ha escuchado folklore toda la vida, que cuando escuchan lo que hacemos nosotras, te dicen: ‘¡Lo hacen tan distinto!’”.

O les preguntan, cuenta Giammarche: “‘¿Vos hacés folklore? ¿Y como qué?’”. De la misma manera en que lo vive Juan Iñaki desde Córdoba con su estética: el encasillamiento y la distancia entre la música y los parámetros establecidos acerca de lo que se reproduce como folklore<sup>143</sup>. “No es como Soledad, OK. Pero no tendría que hacer referencia para más o menos visibilizarlo”. Se impone un relato sobre lo que es “hacer folklore”, que hay que superar. “Al final qué hacés: tu folklore”, ratifica Martínez.

Para ello, entiende Suárez, “tenemos que ir una pregunta atrás” para explicar eso. “Tenemos que preguntarnos qué es tradición, qué es modernidad. En ese sentido ponerle un marco, una etiqueta, a una cosa, cuando todavía no podemos hacernos esa otra pregunta, no tiene mucho sentido. Si me preguntan: ‘¿lo nuestro es tradicional?’’, yo digo que sí. Pero lo escuchan y dicen que no. Entonces, tenemos que respondernos eso otro”.

O se asombran los públicos al reencontrarse con el folklore a partir del arreglo que propuso un grupo nuevo: vuelven a mirar esa obra con los ojos de hoy. “Nunca había escuchado la letra de la chacarera esa”, les han dicho. “Y la cantaron durante muchísimos años”, dice Martínez, pensando en la chacarera “Campo afuera”, de Carlos Di Fulvio. “Mi viejo, que la cantó toda la vida, no tenía ni idea de qué estaba diciendo. Yo creo que hay que confiar en la inquietud del oyente y no subestimar, tampoco, porque la gente escucha lo que tiene a mano. No tiene en su contexto esta iniciativa, ese estímulo”.

Así como en la difusión a través de los medios, ocurre con la falta de espacios para la música en vivo, tanto en Buenos Aires como en las provincias. “Hay que ir peleando por eso. Es algo que le pasa al folklore pero, en realidad, a todas las músicas: no es fácil lo que está pasando con la música en vivo”, dice Franco Luciani. Aunque “por suerte es irremplazable”, constata. “Hay un montón de cosas ya que se pueden reemplazar. Hay gente que dejó ya de ir al cine porque puede ver la película en YouTube o en Internet, pero el vivo sigue siendo una cosa que necesita mucho más. Los músicos, no los súper consagrados de años, sino los de esta nueva generación, que trabajamos pura y exclusivamente de vivir de tocar, somos pocos: no somos muchos. La gran mayoría son colegas que dan clases y de una manera esporádica tienen un ingreso tocando en vivo, pero no es su ingreso único. Por eso yo creo que falta una red, como tengo entendido que tiene Brasil”.

Con la reciente aprobación de la Ley Nacional de la Música, en diciembre de 2012<sup>144</sup>, quedó expuesta la necesidad de que estas posibilidades puedan multiplicarse lo antes posible para el desarrollo de la música en vivo en todo el país, no sólo en Buenos Aires. Es dable pensar si el folklore podría ser considerado como un eje dentro de la mirada del Estado, y de un proyecto de nación: muy distinto es contratar a artistas puntuales que generar una política

---

<sup>143</sup> Ver Capítulo anterior.

<sup>144</sup> Ver Un balance: todo por delante.

de fomento y desarrollo regional a la música de raíz folklórica, como de las demás expresiones no apuntaladas por las mega-discográficas. Volver al ejemplo de los espacios de música en vivo en Brasil permite cotejar concepciones. “Una de las cosas que tiene Brasil es que, por ejemplo, hay un sindicato, que creo que es Luz y Fuerza, que tiene auditorios en todo el país: yo recuerdo cuando fui a tocar al Festival Internacional de Armónicas que se hace en San Pablo. Esa infraestructura está acá: todos los auditorios de la UOCRA, nomás, ya serían una red. Pero lo que falta un poco es eso”.

Brindar otras opciones de escucha, entonces: los grupos de hoy, alejándose de esa repetición de canciones y obras como estampas de tradición, y reviviéndolas en el ahora, hacen que el oído general vaya modificándose para volver a captar ese repertorio, esas poéticas folklóricas. Confía Mora Martínez: “Yo sueño con prender la radio y escuchar música linda. Que se tenga la posibilidad de elegir. Tienen que haber más espacios”.

### **Academias populares**

Hay números que ilustran progresos, no sólo faltas. Estos corresponden, vistos en retrospectiva, al lejano 2004: “Ahora pueden encontrarse ámbitos de creación en franco crecimiento. En el Conservatorio ‘Manuel de Falla’, 78 alumnos cursan el posgrado en Folclore, dirigido por el compositor Juan Falú. Otros 300 alumnos están inscriptos en la carrera de Folclore del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Además, este año también el Collegium Musicum abrió su Escuela de Folclore, mientras continúan con sus carreras la Escuela de Arte Leopoldo Marechal y la Escuela de Música Popular de Avellaneda, entre otros”<sup>145</sup>.

Hoy, en Buenos Aires siguen generando formación integral las escuelas de música popular: el Falla, la EMPA de Avellaneda... ¿Y en las provincias? “Yo lo que más conozco a nivel oficial, salvo las privadas, que debe haber muchas, es la Universidad de Cuyo, que tiene una carrera de música popular; en La Plata también se abrió en Bellas Artes y por ahí con otras orientaciones”, cuenta Lilián Saba.

La apertura de las escuelas y espacios académicos de formación y especialización en distintas ramas de la música popular, del tango y del folclore, cimentaron un desarrollo, un piso creativo y de posible salida laboral para muchos músicos y artistas que, con esa mirada independiente y por fuera del *mainstream* de los grandes festivales, siguen aportando nuevas maneras de mirar la música popular. Allí se formaron y el folclore ya no fue el mismo: ahora tocar bien es una prerrogativa, una condición natural, y desde ese camino ya sembrado se puede analizar y disfrutar la música de raíz folklórica, a la vez que recobrar a algunos hacedores y pioneros.

Ahí estuvo la labor de un formador de formadores: el pianista, compositor y docente Manolo Juárez. Cuenta Lilián Saba: “No casualmente, Manolo Juárez es el que en el 86 piensa la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Eso es muy importante. Cuando lo conocí me mató con sus cosas, con su modo de dar clases, y dije: ‘por ahí va’. Él me alentó mucho para que fuera tocando folclore: Me decía ‘no, vos jazz no toques, tocá folclore’”. En ese momento, “el folclore ya me salía intuitivamente”, y como “uno el camino lo va a haciendo a medida que anda, yo seguí con él, porque me motivaba mucho con la composición, las orquestaciones. Por eso es importante Manolo. No es sólo para mí sino para

---

<sup>145</sup> Diego Erlan, Op. Cit.

una generación de músicos muy trascendente en la actualidad. Es un tipo que marcó un camino”.

En ese transitar se generaron correlatos irrefutables para la formación de los nuevos aspirantes a músicos. Dice Saba: “Hoy en día observo, para bien, que mucha gente que antes hacía otras músicas se acercó de alguna manera al folklore. Y hoy me siento como dentro de una generación de gente, de mis pares, en edad, con cinco años más o cinco años menos. Y siento que los pocos que somos nos hemos unido y hemos hecho mucho, como la gente que hoy tiene 60 años, para que los que vienen detrás sea a través de las escuelas”.

En ello, otra labor individual importante, como en otros planos musicales, tuvo el guitarrista y referente tucumano Juan Falú: “Manolo Juárez pensó primero la Escuela de Música Popular, y Juan inició la carrera de Tango y Folklore en el Manuel de Falla”. En suma, “hubo gente que encendió luces, abrió ventanas, y la gente de mi generación participó de alguna manera para hacer un eslabón con algo que se había perdido”.

En relación con la formación que brindaron las escuelas de música popular, Lilián Saba describe un rasgo de los instrumentistas de la transición a la nueva época: la especialización y el encuadramiento en un género específico. “Yo todavía, y esto es muy de mi generación, estoy transitando por una generación en la cual el músico que toca música popular argentina toca separadamente rock, tango, o folklore. Yo puedo tocar un tango de prestado y por ahí me sale bien, lo arreglo y queda bien, o Nicolás Ledesma lo mismo con el folklore, pero somos más especialistas. Porque teníamos mal la cabeza: íbamos divididos en el género”.

En cambio, “para los pibes de hoy, por suerte, el tango y el folklore son todo un mismo género. Si bien son conocedores de los distintos estilos, ya los chicos de veintipico, treinta años, no se hacen tanto conflicto si van a tocar. Hay grupos de tango y de folklore, y hay inclinaciones, pero en general suelen capacitarse para las dos cosas o están en varios grupos, aunque no hagan con el mismo grupo las dos cosas. Es el caso de Pablo Fraguela, que pasa de un género al otro. Pablito tiene 37 años, fue alumno mío en la EMPA hace años y por suerte el tipo abrió”.

El caso de Fraguela es ilustrativo. Y como en el de él, en el de otros músicos de sesión y arregladores “las escuelas tuvieron mucho que ver: los chicos no se quedaron en estudiar un solo género. Esa es una virtud de las nuevas generaciones, por tener más cómodamente el acceso a la enseñanza. En general, empiezan a disfrutar de tomar clases con éste y con este otro. Antes te hubiera salido carísimo tomar clases con esos profesores. Estas escuelas son públicas y gratuitas”, cuenta Saba. “Uno se siente como un eslabón necesario. Quizá en un futuro no haya carreras de tango y folklore y sea una sola carrera de música argentina. Pero en este momento estamos todavía con ese formato porque los profesores somos nosotros. Es la misma carrera, pero con distintos contenidos”.

Los músicos se perfeccionaron, además de por necesidad, por un desarrollo intrínseco al género: un magma no puede frenarse cuando el folklore -y el jazz, otro espectro sonoro no masivo- adquieren un peso propio considerable: el de la formación musical. “Hay músicos que se pusieron a estudiar, lograron un nivel importante y tienen proyectos importantes”, indica Santiago Giordano. E incluso van más allá de las fronteras del país. “Eso tiene que ver con una profesionalización del músico: no sólo con tocar sino con ser músico. Saber música hoy es un capital importante para poder transmitir y cobrar de eso o ser docente”. A todos, con sus discontinuidades, “la música les permite vivir, seguir formándose y creciendo. Eso ha elevado el nivel de la música inmensamente. Hoy la media es altísima”.

Aparte del Manuel de Falla, de la EMPA, de la Universidad de Mendoza, se replicó la emergencia de escuelas en toda la Argentina. Un caso es histórico y lo vivió Giordano: “En



1983, van a ser treinta años, en Córdoba se fundó La Colmena, la primera escuela de música popular del país, que en ese momento era un taller musical, palabra que no quería decir nada. El único ámbito en que se usaba taller entonces era el taller literario: un taller de música era una cosa... Ibas y se tocaba. Ahí nació La Colmena, esta escuela de música popular, que en joda decíamos que no era un conservatorio sino un renovatorio, y que fue tomando forma y hoy tiene títulos oficiales. Era una escuela muy grossa que cambió la inercia que había en la transmisión de conocimientos musicales. Yo estudié en el conservatorio y en la escuela un poco más abierta. En el conservatorio, saber música era saber leer música. En las escuelas un poco más abiertas, saber música era saber tocar música. Son paradigmas bastante distintos”.

Después, con la progresión de formadores y estudiantes, las cosas se equilibraron: “Había que saber tocar, y leer era útil. Se ha madurado en ese sentido. ¿Por qué se inventó la escritura musical? Para transmitir la música, porque no existían los grabadores. Hoy en que está en un grabador, un oído grande es tan importante: no hace falta leer la música para transportarla. La podés transportar en el oído. Las dos cosas, mejor, y hoy en día el saber musical es alto. La Colmena tiene títulos oficiales de nivel terciario. Y están las universidades: la Universidad de Mendoza, la Universidad de Música Popular en Villa María, con alguna trampa, porque ésta es de ‘composición en música popular’: creo que habría que volarle el término popular y que fuera de ‘composición de la música’”.

Es un punto de vista totalmente distinto pensar a la música popular no en forma elitista pero sí abierta, sin rótulos que la aquieten o la encasillen. La mirada sobre lo popular es lo que cambia: desaparecen restricciones o imposiciones sobre el “ser popular”, y la música queda vista por su capacidad para provocar algo en el otro. Los condicionamientos de esa popularidad de la música se explican por el contexto en que surge, por su desarrollo compositivo y también por el oído general. “Si te sale popular o impopular es otra cosa. Son cosas que se van ajustando en el tiempo, así como en estos treinta años que se han acomodado tantas cosas. En los años 80 tocar la viola era la, re, mi, sol séptima, do, y hoy en día vos ves que la media de los guitarristas concibe de otra manera la guitarra: no sólo con las posiciones de los acordes, sino que han tenido un despliegue, una destreza mayor”.

A diferencia de ahora, en que la información que circula en las academias, en los discos, en Internet, permiten generar un marco de referencia para concebir, abordar e incluso apropiarse de las sonoridades de ese tiempo, en plenos años 60 se dependía de parámetros muy distintos. “En este período hay algo que presenta un doble filo. Porque una cosa muy importante de los últimos años es que al haberse codificado el conocimiento, la transmisión, nosotros tenemos esquematizada, congelada, hecha un paquete la manera de tocar la guitarra de los guitarristas de los años 60. Antes no existía: eso tenía algo de mágico”, concibe Giordano.

Esa proximidad de conocimientos tiene a la vez su punto flaco: mucho suena bajo las mismas matrices de influencias. “Vos vas a estudiar y te hacés un curso de chaya riojana, un master en baguala, con tipos grosos: lo que ha hecho Juan Falú en el Manuel de Falla es de un valor incalculable, la negra Hilda Herrera es la gran maestra en esto”. Todo ese conocimiento está transmitido, pero a la vez “lleva a una cierta homogeneización. Muchos tocan igual y también cantan medio igual porque tienen los mismos maestros. Los músicos de conservatorio tienen el mismo problema, pero con menos margen para poner su personalidad entre la escritura y la interpretación. Acá el margen es mucho más amplio. Ahí está el momento de inventar del artista”.

## La autogestión es marca de época

Si se piensa en el mercado del folklore, hasta los 70 o incluso hasta los 90, aquél existió como tal, pero ahora se ha visto acotado a ciertas figuras: el mercado del folklore como tal ahora no existe, no genera opciones hacia los músicos emergentes. Por eso toda esta generación trabaja sobre la independencia y, naturalmente, ha tenido que abocarse a otras formas de gestión y edición, buscando el impulso y la difusión por medio de sellos más pequeños o con estructura de pequeñas y medianas empresas. O directamente, a partir de sellos generados por los mismos músicos, como BAU Records, Shagrada Medra, Pretal, entre tantos otros...

Esos condicionamientos inherentes a la caída del peso comercial del folklore, salvo para los nombres dominantes en los medios, es determinante en el posicionamiento de los artistas. “El fragor comercial del folklore se acabó”, aclara Giordano. “Acá, el tipo que se acerca al folklore pensando en que va a hacer guita... ojalá le vaya bien: acá no se vende. La circulación de bienes materiales en la música popular argentina hoy se da a través de las clases, eso te da un nombre, la posibilidad de tener alumnos, de ser un referente, de dictar cursos, de dar conciertos en vivo con una afluencia de público interesante, y no mucho más. No vendés discos, no llegás a teatros, o por ahí pegás un festival. Los tipos interesantes viven de dar clases. En los 60 eso no podía ser así porque no existía el dar clases de folklore. No estaba organizado el conocimiento del folklore de manera de ser transmitido en una cátedra. Hoy funciona por ese lado”.

El recuento de nombres lo confirma: Nora Sarmoria, Lilián Saba, Juan Falú, Juan Quintero. “Todos enseñan. Después tienen sus proyectos, con los que logran una notoriedad dentro del ámbito, más o menos acotada, pero es ese el circuito de funcionamiento. Pensar al folklore de manera comercial es caer en tres o cuatro nombres: Jorge Rojas, el Chaqueño Palavecino, Abel Pintos y Soledad. Además, cada uno de ellos está tan lejos del folklore, de esto que lo definiría: la raíz, la esencia. Pintos, ni hablemos; Rojas, cuando canta folklore lo hace muy bien, pero tiene esas baladas que van para el lado de España años 60. Y nunca se les condena que no son folklore. El éxito no nos da ninguna indicación al hablar de folklore hoy en día, o lo taquilleros que puedan ser algunos artistas”. Y a la par, “hay una riqueza artística que sí nos permite regodearnos de mil maneras”.

Algo observa Franco Luciani: “Tiene que ver con la generación. A alguno le ha pasado de recibir propuestas, pero en general nosotros hacemos mucho desde la independencia. Sí me ha pasado, que no se ha concretado, que me dijeran ‘yo quiero que toques esto, esto y lo otro’. En otras épocas sucedía porque hacer un disco era un negocio. Hoy no es un negocio hacer un disco. Entonces esa duda venía por el negocio. ‘Che, me quieren hacer un tributo a Gaby, Fofó y Miliki’. ¿La duda dónde hubiera estado? O digo que sí, me prostituyo, pero hago un negocio, o digo que no, y hago a mí criterio pero me pierdo el negocio. Hoy hasta te enterás de que Prince saca un disco por los kioscos de revistas de Estados Unidos. Imaginate. ¿Cuántos de nosotros tuvimos una propuesta millonaria para hacer un disco? Y pasa en todos los géneros. Tiene muchas ganancias, por otro lado, porque los que trabajamos mucho en vivo laburamos más y hacemos, en parte, negocio con el disco. Nadie te paga un disco, hoy. En otras épocas te hacían esas ofertas porque te pagaban todo. Hoy la autogestión es algo que a uno le interesa: es algo que me interesa. Yo nací con la autogestión. No del todo, porque estoy en un sello (N de la R: Acqua Records), pero yo craneo mis discos. No es que me dicen: ‘Luciani, prepare tal tema y tal tema, que tal día se graba en tal estudio y con tales músicos, o con su orquesta’. Nooo, eso no existe más”.

A él no lo frena esa certeza. “Yo produzco mis propios discos, y me interesaría en el futuro compartir las producciones”. Pero hoy “la cuestión discográfica ha cambiado: es muy difícil que hoy venga alguien y te haga una propuesta non sancta”, piensa. “De la única manera que podría ser tentador” para “el que vendería su alma al diablo, es a cambio de un gran negocio, y eso es justamente lo que dejó de ser en la producción discográfica. Hay una anécdota que dice que salió un disco de Jairo en los 70 en Francia, el manager lo llamó a la noche y le dijo: ‘Hoy se vendieron 35 mil discos’. Eso hoy es imposible”.

También lo ve Liliana Herrero: “Yo misma soy una productora independiente. Pero porque tengo la decisión de no grabar para las multinacionales. Sino, estaría en un nivel de difusión mucho más alto. A no ser que me grabaran para guardarme en un cajón. Yo no sé qué harían con mis discos, no les pregunto si les interesa y ellos tampoco me lo preguntan. A mí me interesa tener una independencia artística absoluta, y económica también: quiero que los masters sean míos, porque es la herencia que le voy a dejar a mi familia, a mis hijos, a mis nietos”.

Lo grafica Herrero con un ejemplo: “El otro día estaba buscando un disco de Carlos Moscardini, un gran guitarrista nuestro. No lo encontré en ningún lado. ¿Cómo puede ser? Y te vas a Córdoba, a un pueblo chiquito, y lo encontrás. Esas cosas son muy complicadas. Por supuesto que la Ley Nacional de la Música, la creación del Instituto de Música, la Ley de Medios, todo eso va a facilitar, pero no alcanza. Tiene que ir acompañado de políticas muy específicas del Estado para visibilizar e incorporar al mundo mediático estas músicas”.

En Paraná, en plenos años 90, Carlos Aguirre y otros artistas se reunieron en pos de una idea: la necesidad de crear un catálogo que diera cuenta de diferentes expresiones musicales de la región. Inspirados en un sueño del violinista Ramiro Gallo, quien configuró en su cabeza el posible nombre de esa música que develaba Aguirre en su piano, hallaron dos palabras, y a pulmón decidieron generar lo que devino uno de los proyectos culturales más sólidos con que cuenta hoy la canción popular: el sello independiente *Shagrada Medra*. Sin preverlo, a contramano de la mirada cultural dominante durante el menemismo, el sello se convirtió en un punto de encuentro, en un incansable canal de expresión para músicos independientes: el abarcar la producción, la realización y la distribución de los discos fue “una apuesta diferente. Hay muchas cosas que las vas construyendo en el camino”, establece Aguirre. “Por suerte hay experiencias similares en el país, y se cotejan maneras de difundir, dificultades de cada uno. Es muy seductor pertenecer a un sello independiente, ver cómo lo llevamos adelante. Ahora, nos estamos planteando generar un equipo de laburo. Poder delegar actividades, que van a ser hechas con mucho más criterio y practicidad. Esta es la era de la producción independiente: hay una necesidad de libertad. Como músico, no tengo ningún interés en participar de una multinacional”.

Aguirre no lo considera “sólo ideológicamente sino hasta en términos de negocio: las multinacionales no tienen la escala necesaria que necesitamos para esta música. Es una mega-empresa que se ocupa de mega-artistas. Nuestra música necesita otro tipo de distribución, de producción alternativa. No tengo una respuesta acerca de cuál sería la forma. Estamos en eso: buscando en los intersticios del sistema para desarrollarnos”. Pero nada que uno haga por reacción va a dar buenos frutos: no podés crear porque estás enojado con el otro”.

La gestación del arte “tiene que ver con el amor: con los puntos de encuentro con tus pares, con los que te vas reconociendo. Me gusta pensar el arte no desde la ruptura: la libertad, tal vez para alguien muy cerrado pueda generar ruptura, pero es distinto pensar el arte no en oposición, sino en pos del desarrollo de una idea. Si tu idea te lleva a lugares de más apertura, perfecto, pero no desde la ruptura, que presupone un enojo o una contrariedad

con respecto a una estética dada. Yo no puedo estar enojado con Eduardo Falú. Al contrario: agradecido por las cosas que me ha dado. No me interesa romper con lo que han hecho otros; abrevio ahí y continúo, pero con una visión mía”.

También analiza Juan Quintero lo que significaba trabajar en forma autogestiva allá por 2004, cuando recién comenzaba a tener visibilidad tu propuesta: “Hasta ahora, vamos llevando un control cuidado de cómo se vende y distribuye; hay mucha gente que pregunta dónde está el disco nuestro, porque no lo encuentran en todos lados. Nosotros estamos contentos, porque se respeta a las personas, lo que por ahí no se da en una presentación más masiva. Desde ya, hay dificultades: cuando vas a tocar a un lugar que queda chico, como nos pasó más de una vez. Hemos tenido que arriesgar, buscar nuevos teatros, y los costos aumentan. Pero yo estoy muy conforme con esta forma. Hay gente que trabaja así: el Negro Aguirre tiene el sello Shagrada Medra, Fernando Tarrés tiene BAU. Los discos se venden mano a mano, las ediciones son muy caseras: ellos mismos los reparten en las disquerías. Mi primer disco lo editó EPSA, una compañía grande, y yo no tengo mucha onda con ese trabajo”.

¿Lamenta haberlo sacado por EPSA, Quintero? “Y, un poco sí, porque no está presente eso de ‘hola, ¿cómo andás?’. Ese trato. De todas maneras, Juan Falú tiene muchos discos en EPSA y yo no estoy queriendo decir que a él no le interesen sus discos. Pero mi experiencia hasta ahora... ¡Vivan los artistas independientes! Aunque te genere desgaste: años atrás, con Luna hemos terminado quemadísimo al repartir los discos, hacer la prensa, las gacetillas, de *El matecito de las siete*. Hemos aprendido cómo se hace un disco. ¿Sabés lo que me pasa, cuando agarro ese disco o el primero de Aca Seca? Es algo especial y no me sucede con el de EPSA: ha sido hermoso grabarlo, pero de lo demás no me he encargado yo. Ahora sabemos cómo organizarnos; el tema de la distribución. No digo que tenga en mente hacer un sello, ya que implica una responsabilidad diferente. Por ahora, lo que quiero es tocar: con el tiempo irán surgiendo otros desafíos, la necesidad de cosas nuevas”.

Claro que el disco no ha muerto, como se verá luego: ha muerto la posibilidad de pensar “el disco como objeto de comercio. Eso crea una horizontalidad: ‘¿Para qué voy a hacer un disco, para quién?’”. Antes era: ‘La venta o el éxito van por acá’”, analiza Giordano. “No es la muerte del disco: es el desinterés de la industria por el objeto disco”. Pero para los tipos que graban un disco sigue sendo un punto importante para un proyecto musical. Ya no piensan en fórmulas del éxito sino en qué música: ‘cómo ordenamos los temas, qué repertorio elijo’. Es impresionante. Así como el standard, el nivel medio de los músicos es altísimo, hoy en día el nivel medio de los discos es altísimo”.

En sintonía, han cambiado la representación y validación del folklore como género de prestigio e indagación en el desarrollo cultural de la música argentina. Lo saben los menos visibles: hacer un disco de folklore hoy es un pleno riesgo y confiere prestigio. Muchos músicos que provienen de otros géneros y que, ya sea desde el jazz o el rock, habrían podido hacer un disco enmarcado en esos géneros o en sus variantes una década atrás, plenos años 90, pero se vuelcan a hacer discos explorando el vasto cancionero folklórico de los años 50, 60 y 70, sumando también sus propias composiciones. Las obras lo permiten: el folklore es el género al que hay que recurrir para hacerse preguntas por un sonido argentino con vuelo técnico e instrumental, por un lenguaje propio (sea que se provenga del jazz o de la música clásica, incluso), por una forma de identidad.

Abreviar en el Cuchi Leguizamón, en Atahualpa Yupanqui, en Ariel Ramírez, en Tejada Gómez, en Chivo Valladares, es el punto de partida para desarrollar el propio estilo con instrumentos e interpretaciones interesantes. Y por eso mismo, hoy, no conocer el folklore es,

para los artistas que se pretenden indagadores, ser analfabetos culturales de la propia identidad, y eso sin negar o abjurar del rock. El proceso es paralelo al del tango, pero el folklore es un lenguaje más abierto y es más fácil llegar a él. “El folklore ofrece una materia artística importantísima para regodearse ahí arriba”, explica Santiago Giordano.

Ejemplos más allá de Argentina, y que resonaron aquí: la cantante española Olga Román hizo un disco en homenaje al Cuchi Leguizamón”, repasa Giordano. La mundialmente conocida contrabajista y cantante Esperanza Spalding grabó “Cantora de Yala”, también del Cuchi Leguizamón. “Eso confirma lo que decía el Mono Villegas y de ahí en adelante: que todo es música. Sacale la esencia, que es parte constitutiva de toda música y de todo hecho artístico y de toda congregación humana, y es música. Y lo van a entender en Alemania, a su manera, y en Polonia, a su manera”, divisa.

La fe por el disco como objeto, en tiempos de crisis de las discográficas y de imperancia de la apuesta independiente, es una de las marcas de época. “El disco hoy en día es como un souvenir -observa Lilián Saba-; es algo que uno hace y lo va a comprar la gente que realmente te escuchó, le gusta o te sigue porque quiere tener el objeto. Esa gente no se va a bajar el MP3 de Internet porque quiere tener el objeto. Yo hace mucho que no hago un disco, y si bien hace años que viene siendo creativo, hoy en día se juega mucho con la parte creativa, con el objeto, con que tenga una laminita. Si medianamente uno puede pagar el arte, busca que sea un objeto lindo para alguien al que le guste esa música y decide comprarse el CD y escucharlo en ese formato”: Porque “una obra discográfica va dejando testimonio de una parte de tu vida musical. Vos contás tu música a través de los temas, de los invitados y de las cosas que vas poniendo: ahí ponés el corazón. Cada disco es un reflejo de eso, como puede ser una película para un cineasta o un cuadro para un pintor”.

Y además “la gráfica se puede tocar: mis alumnos, que tienen veintitantos años”, son de la era “del MP3, porque no escuchan casi nada que no sea MP3, pero cuando hacen discos se preocupan por el diseño, el concepto”. Allí hay también algo ideológico, y “de alguna manera va a seguir sucediendo. Se habla de que van a haber librerías digitales, pero el objeto sigue siendo un símbolo importante para nosotros. Cuando lo volvés a escuchar con los años decís: ‘mirá lo que pensaba, cómo estaba en ese momento. Es algo que nosotros necesitamos hacer, se venda o no. Como el escritor que va a dejar escrita su novela, su cuento, y seguirá adelante para poder provocar un vacío que es necesario para que empiecen a fluir otras cosas que uno tiene adentro”.

Las peñas folklóricas en Buenos Aires

### **Las danzas persistentes**

No son tradiciones lejanas y las identidades los reúnen: para el porteño, el provinciano o incluso el visitante extranjero que vislumbre el gran caudal del folklore del país -en sus distintas líneas-, las peñas de la ciudad de Buenos Aires han de ser espacios de diálogo entre las músicas de raíz y las del futuro. Lejos de las provincias, operan como espacios culturales y de encuentro con nuevos públicos, ofreciendo las estéticas, ritmos y sonidos del NOA, del Nordeste. Allí se logra revivir esas huellas musicales de cada región.

Como expresiones vivas de las identidades regionales, las peñas subsisten y buscan visibilidad en Capital, tan distinta a la del “boom” de los 50 y 60, cuando hicieron furor en clubes de fútbol e instituciones vecinales y barriales, con compañías de baile, a la par de las que impulsaban los artistas consagrados, con generaciones enteras mirando hacia el folklore.

Bailando, vinculándose. Hoy sucede algo similar: ya no en forma generacional, pero sí como búsqueda y espejo del desarraigo provinciano, los jóvenes se reconocen en los ritmos de raíz, a la par de otros, que se enteran de que el folklore existe cuando viajan al Noroeste. Se fascinan, y luego eso repercute en las peñas porteñas. Contra todo prejuicio, mímica de tradición o de reducto “auténtico”, el desafío es ir a buscar la tradición adelante, como decía Atahualpa Yupanqui, y vivirlo desde las peñas.

Allí confluyen varios de los artistas de la generación emergente, y en las peñas encuentran espacios donde mostrarse, además de aquellos que logran acceder a teatros. Pero en las peñas no van sólo a bailar los especialistas: en ellas los jóvenes se descubren bailando, no siempre con nostalgia provinciana y, al hallar a los artistas de la nueva camada, se compenetran con los ritmos autóctonos. Por eso las peñas porteñas son un eje, al convocar de a poco a nuevos públicos, ávidos por vivenciar los ritmos y sonidos del Norte, una vez viajaron o anhelan poder irse a las cunas sonoras de lo que aprendieron a bailar. “Muchos se fascinan con el folklore cuando viajan al Noroeste, y luego eso repercute acá”, dice el tucumano Chicho Décima, un fino conocedor del medio, ex cocinero en la peña El Empujón del Diablo, de Palermo, la cual hoy ya no existe. En su lugar se abrió en 2012 La Jalapeña (Ángel Carranza 1969), con propuestas tanto de folklore argentino y latinoamericano.

También en ese barrio están las más selectas (no bailables): La Peña del Colorado (Güemes 3657.), Los Cardones (Borges 2180), La Paila (Costa Rica 4848), pero la energía circula con otro vigor por los demás barrios de la ciudad. Y no sin dificultades: luego de la tragedia de República Cromañón (31 de diciembre de 2004), las exigencias de habilitación de locales para recitales de rock -y boliches bailables- se derramaron en los ámbitos folklóricos de la ciudad y no tuvieron su correlato en un mayor impulso a las peñas, un reconocimiento de su aporte cultural: aún no existe la figura de peñas folklóricas en el Código de Habilitación porteño. “El Estado debería apoyar al folklore como hace con el tango. Las peñas están encuadradas como boliche bailable, por eso tanta exigencia”, detalla Teresita Mirarchi, una de las creadoras, en 2003, de la peña La Encrucijada. Fue pionera e hizo escuela: hoy ya no existe.

Aunque exista la sensación -al repasar con la mente los barrios- de que cada vez se abren más espacios para bailar y escuchar folklore, en sintonía con el nuevo movimiento de artistas y públicos luego de la crisis de 2001, el movimiento peñero sigue avanzando a los tirones en Buenos Aires. La mayoría de las peñas, en su mayoría itinerantes y de frecuencia mensual, van creando estrategias para sostenerse y ganar público: las otras, las de Palermo, al no ser estrictamente bailables, tienden a tener menos problemas de habilitación y logran otra ecuación monetaria.

“Te ponen un montón de reglas, que en un sentido están bien, ya que no puede ser un delirio, pero acá se oscila entre la desidia total o el extremo de limitar todos los espacios”, cuenta Gustavo Ameri, impulsor, junto al bombisto con look punk Camilo Carabajal (hijo de Cuti), de la Peña Eléctrica: un fenómeno entre el rock folklórico, el electrónico y el sonido bien criollo, que hace diez años oscila por distintos espacios de la gran ciudad e incluso del Conurbano. Pasaron de un sótano en el Abasto a organizarla en Niceto, en tantos espacios, e hicieron la última el 23 de marzo en un club de Morón. Su propuesta se diferencia en los cruces de sonidos: “La Peña Eléctrica es la más urbana de todas. Eso nos distingue. Pero nuestra idea es generar un ámbito donde el que no escucha folklore no piense que es algo aburrido o grasa: suele haber una visión muy negativa de la raíz”.

Coincide Gabriel Redín, bandoneonista de El Tierral y uno de los organizadores de las peñas La Resentida, un pequeño fenómeno del boca a boca, y de las redes sociales, en el Ex Depósito del Ferrocarril Sarmiento (Bacacay 1500, barrio de Caballito) y de la peña La

Ribera, un gran patio al aire libre junto al río (Juan Díaz de Solís 2289, Olivos): el desconocimiento y el menosprecio son comunes para los peñeros. “El Ministerio de Cultura de la Ciudad no promueve el folklore. Apoya mega-eventos millonarios, pero no ayuda a los lugares chicos, a los centros culturales. Y las peñas son un eje clave de la cultura”, dice. También certifica la ausencia de una figura para la actividad de peñas: “Organizamos las peñas como un espacio para los músicos y la gente, para bailar y compartir, pero son difíciles de mantener y el Estado nos pone las cosas difíciles. Hay que entender qué son las peñas: qué es una zamba bailada por dos enamorados. No puede haber una ley para todo por igual. Luego de Cromañón no se puede bailar y tocar”.

Redín espera por la Ley de Peñas Folklóricas que promovió el Chango Farías Gómez en 2005, y cuya correcta instrumentación y aplicación sigue pendiente: los requisitos para autorizar el baile siguen siendo exponenciales, sin criterios ajustados a la realidad. “La ley de peñas quedó en el olvido. Es una de las tantas leyes que no se terminan de promulgar. Podríamos tener acceso a centros culturales: nos avalaría la ley y podríamos hacer espectáculos desde las 10 de la noche hasta las 6 de la mañana. Pero todavía tenemos que estar sacando permisos especiales”, dice Alejandra Lamberti, creadora de la peña La Hechicera, activa hasta 2009, que recibía cuatrocientas personas una vez al mes. “En un gran porcentaje, venían estudiantes de música, de la escuela de Avellaneda, del IUNA, y muchos porteños que hacen carreras artísticas”, dice Lamberti. “Ahora hay mucha calidad artística y buenos artistas, y pocos los lugares adonde tocar. Son muy pocas las peñas con continuidad. Hasta que no se modifique la ley habrá dificultades para todos”.

Y aún así no se perdió la mística peñera, algo que sabe también la joven Ana Lusniak. Ella viajó por el país, conoció y volvió para replicar esa vivencia en Buenos Aires: creó la peña La Bandiada, itinerante, y que funcionó hasta 2011 en el Club Huracán de Parque Patricios, donde, por ejemplo, se anticipó el primer disco del colectivo El Bondi Cultural en 2010. Pero no pudo anunciar en forma regular que ahí se bailaba porque hubiera sido una invitación a la clausura. Luego pasaron al Deportivo Paraguay (Piedras al 1600) en el barrio de San Telmo, hasta que finalmente quedó discontinuada. “Lo que queremos -gráfica esperando retomar La Bandiada- es mostrar lo que crean los nuevos artistas con la cultura nuestra, pero se vuelve difícil en las condiciones actuales”.

Y no se debe sólo a una política de seguridad ante posibles riesgos o accidentes en las peñas, sino sobre la cultura popular porteña. “En las peñas se genera cultura y ahí está el problema: la Dirección de Música sólo organiza fiestas. Quien alquila el San Martín para una fiesta privada muestra qué idea tiene de la cultura”, sigue Redín”. Y da una imagen afín: “La Secretaría de Pesca no sale a pescar; controla el comercio. Acá, Cultura hace shows, y lo que debería hacer es brindar espacios y oportunidades. ¿Qué es la cultura? No hay funcionarios a los que les importen las peñas”.

¿Qué idea tienen en la Dirección de Música? “Las peñas son espacios privados; no son nuestra responsabilidad”, responden los asesores del Ministerio de Cultura porteño: ningún funcionario desea hablar del tema peñas. Entonces, ¿qué futuro les espera a las peñas, a la música y el arte generados desde cada barrio para el folklore emergente? “Ojalá se den cuenta de que estamos. Los políticos no ven que en las peñas hay una linda libertad: deberían bregar para que sea más fácil realizarlas”, dice Redín.

Los sueños, aun así, no se aquietan: Alejandra Lamberti preparó junto a su marido, Lázaro Fest, otra peña desde 2011 en el Club Ferrocarril Oeste, con un norte: que regrese La Hechicera. “El objetivo de La Hechicera era darle lugar a la gente nueva, de brindarle espacio a la música argentina. En las peñas están en general los santiagueños y jujeños. Por ejemplo,

los tucumanos no tienen tanta difusión, ni hablar de la música sureña”. Y esa es la marca que retomará en el nuevo ciclo. “Apuntamos a que la peña sea una mixtura de esa diversidad: abarcar todo nuestro territorio a nivel folklórico”, dice Lamberti.

Ese poder inclusivo se ve en las peñas: el ampliar el espectro de sonidos y ofrecerle al público parte de la nueva trama musical, sin ghettos. Sin renegar del amor por la autenticidad telúrica, las peñas porteñas cobijan a las nuevas búsquedas. “En La Peña Eléctrica buscamos un hilo conductor”, suma Gustavo Ameri. “Una de las peñas es más electrónica, otra es más rockera, otra puede tener un toque de folklore del mundo, sin perder nunca el espacio de folklore criollo”.

El cruce de regiones y ritmos está también en otra de las más concurridas: desde hace diez años, la peña Los Cumpas, en el Centro Asturiano (Solís 485), recibe alrededor de ochocientas personas el segundo sábado del mes, con color jujeño, en el barrio de Congreso. Una movida joven y jujeña con epicentro en esta peña, en pleno barrio de Congreso. Pero el interés por otros ritmos es corriente: si hasta algunos años atrás, saben todos los organizadores de peñas, la tendencia predominante (y focalizada en las peñas sin espacios bailables, las de Palermo) era la música salteña, quizá como remanente del “folklore joven”, de los 90, es evidente que se produjo un cambio cultural. “La gente pide carnavalitos, huaynos, saya, tinku. Se abrió el espectro más allá de la chacarera y la zamba, que están buenísimas pero no son lo único”, divisa Alejandra Lamberti.

En pleno siglo XXI, en la Ciudad de Buenos Aires, el tango es el género promocionado como símbolo porteño y es parte de los circuitos, las milongas y distintas atracciones que ofrecen los operadores turísticos incluso en calle Florida. Pero lejos de quienes ven, sólo con ojos comerciales, que el tango ha de ser el color exacto de Buenos Aires, la mística peñera no desfallece: folklore, rock, electricidad y ritmos ancestrales están en la misma sintonía. “Al folklore no sé si no lo toman como vendible o no, porque es demasiado popular. No llega al nivel del tango o del jazz, que es lo que se promueve”, dice Redín. “No necesitamos plata, sí que no nos pongan palos en la rueda”, despeja Ameri. “Los proyectos culturales bien armados, y también los que se están armando, tendrían que tener una protección. Sin un lugar donde uno pueda crecer y vincularse, si clausuran o ponen límites de toda índole, es muy difícil que la cultura emerja”.

Si bien durante el verano porteño se frena la actividad de peñas por la profusión de festivales, desde los más populosos, como los de Cosquín o Jesús María, hasta el Enero Tilcareño, son las peñas acomodadas en Palermo las que convocan una cantidad pareja de público e incluso turistas, más allá del poco apoyo en la Ciudad (en calidad de subsidios, exención de impuestos, difusión) a las peñas como parte del acervo porteño. Ahí están quienes añoran el pago, sus montañas, quebradas y valles, y buscan recrearlo en Buenos Aires.

“Yo soñaba con trasladar aquí un pedacito de Salta para hacer menos amarga la estadía”, dice Belén Aragón, regente de Los Cardones, en Palermo Viejo. Allí, el público provinciano - también muchos turistas - campea la nostalgia entre el neo folk romántico marca salteña, y las zambas, cuecas y chacareras sin fecha de vencimiento. Sostiene Aragón: “Debería haber un apoyo para esta actividad. Las peñas son lo más sano que puede existir”. Lo dice y afirma que su peña se destaca porque “se ha hecho con público joven. Estéticamente es como un pub, y generalmente las peñas son otra cosa: un bodegón, algo así nomás”.

Pero no todos piensan lo mismo. Las que trabajan por fuera del circuito turístico palermitano también representan a los jóvenes folkloristas de Buenos Aires y sin ánimos de modas: expresan esa diversidad de sonidos del “interior” que se enciende en la Capital, en



forma paralela al tango, a los recitales masivos, a los bares notables y a los espectáculos de proyección folklórica en distintos teatros. Por eso Lamberti quisiera recuperar el espíritu de las peñas típicas, “que son bailables e incluyen varios artistas: no son restaurantes con show. Me interesa apuntar a lo más popular, a que no haya restricciones para el público o los artistas. En la Hechicera llevábamos algún músico reconocido y buscábamos darles el espacio a los nuevos valores. A la nueva gente del folklore”.

Así define Lidia Llorca a la peña La baguala, que nació hace diez años y que hasta 2010, una vez al mes, se desplegaba bajo la cúpula pintoresca del Teatro Verdi, en el barrio de La Boca. “Era un espacio entre amigos. Nosotros creamos una barra con comida artesanal. También es artesanal el sonido, la escenografía. Y trabajamos en equipo”, defiende Llorca, con una sugerencia bastante lógica: hace falta una guía de peñas que registre las modernas y a aquellas que persisten en los clubes, como las que promueve Fanny Berro, presidenta de la Federación Argentina de Instituciones Folklóricas. “Estas peñas de ahora no pertenecen a ninguna institución. Las nuestras son familiares, rescatan los bailes tradicionales y no cobran entradas tan caras”, dice. Pero se sabe: hasta el olvido de las danzas originales obedece a la marcha económica. Y a sus absurdos: “La del folclore es gente de trabajo y no tiene mucho dinero. Una entrada en una peña de Palermo es muy cara. Por eso muchos no van a las peñas”, observa Damián Martínez, quien desde abajo impulsaba la peña La previa, en Alberti 2135, hasta 2007.

Otro espacio funciona al aire libre y en forma gratuita. Cada domingo, las parejas trazan, sobre el piso cuarteado de la esquina de Monteagudo y Caseros, el esquema de alguna danza tradicional: una chacarera, una zamba, una bella jota cordobesa, con esa coreografía de pañuelos en el aire y vaivenes en parejas en fila. Es un pasaje, apenas, de la ceremonia que transcurre, semana a semana, en pleno Parque Patricios. Se trata de la peña El rincón de los amigos, la cual continúa también en los veranos, como desde hace ya 17 años, dando cobijo a jóvenes y viejos, a quienes anden solos o en familia. A quienes gusten de dejarse envolver por las chacareras, zambas y gatos, o encenderse en el marote chaqueño, en este pati o norteño (y porteño) pero universal, masivo pero aún secreto. ¿Paradoja peñera? “Lo que hacemos es auténtico. Mostrar esto al mundo es mostrarnos a nosotros mismos”, asegura el violinista Jorge Gordillo, creador de esta peña dominguera. En esto hay que tener constancia. Salvo que llueva, estamos siempre”.

No sólo sucede en la peña abierta y gratuita, donde los mayores tienen su espacio participativo en plena tarde. Un dato para concebir a los públicos de las peñas nocturnas es su heterogeneidad. Lo explica el cantante santiagueño Raúl Collado, organizador hasta 2010 de la Peña de San Telmo (Perú 571). “Creo que no hay otras como las nuestras: peñas bailables. Ofrecemos un lugar cómodo para bailar” pero “tratamos que la gente aprenda a escuchar. Y no sé si es un público muy definido el que le guste ir a peñas: se van turnando y van a un boliche una semana y a otro, la otra. Por ahí gente que va a nuestra peña luego va a ver a La Bomba del Tiempo”.

Muchos visitantes se animan a trascender los paquetes del arte for export que venden las agencias de viajes y se deciden, a veces con sorpresa al descubrir “otra Argentina”, a asistir a las peñas. Pero la remanida dicotomía entre el tango y el folclore es una medida acerca de qué se intenta difundir como cultura desde la Gran Ciudad. “Hay una cosa muy simple: Buenos Aires no tiene mística para el folklore”, tira el productor Daniel Spinelli, quien logró repercusión y fama con su peña La Señalada, luego convertida en un espacio dentro de Los cardones. “El folklore nunca pudo entrar en el for export: económicamente no es ningún negocio”.

Pero para otros, aquella supuesta falta de mística del folklore en Buenos Aires es inconsistente. “Aunque se cree que el tango es sinónimo de Buenos Aires, el turista se copa mucho con el folklore. Si ponés un bombo a repiquetear cualquiera se engancha”, sostiene Damián Martínez. Además, “la gente necesita encontrarse -dice Gabriel Redín-: un tipo de 30 que se hartó de la disco viene a un lugar donde está relajado y puede bailar con una chica. Eso despeja todos los fantasmas y no hay poses”.

Hace una década que es firme este tácito movimiento: “El peñero asiste a las peñas y le es fiel al nombre”, dice Lamberti. Pero no es la única razón. “Para algunos es una moda; a otros les viene de familia, o son del interior”, ve Collado. “Esa diversidad estimula: lo bueno es no quedarse en lo superficial. Buscar en la Historia”.

Algo pendiente

### **Un nombre inclusivo para un género**

Una iniciativa que pudo sentar un precedente: en 2003, la cantante y compositora Laura Ros propuso junto a otros colegas un proyecto para poder pensar una nueva denominación de género que pudiera englobar y fundamentalmente representar a todas las músicas emergentes en ese momento, y que tanto abarcara al folklore como a las estéticas que dialogan con el folklore, o que parten de él, hacia otros sonidos, sin dejar de ser música popular argentina representativa de exploraciones auténticas.

Música urbana, música de raíz, rocklore, folklore urbano, folklore de proyección, música popular argentina, pop-folk: aún no existe tal denominación de una nueva música argentina que fuera por fuera de los condicionamientos de las denominaciones de géneros en las bateas, y que englobara a folklore tanto como al rock e incluso al tango (como marcaba el Manifiesto del Nuevo Cancionero en el 63). A diez años, es una cuenta pendiente no tanto encontrar una categoría de género musical consensuada por los músicos para llevarla a las bateas, sino que la música popular argentina sea vista en su riqueza, y con múltiples influencias, en forma natural. Concebir las tradiciones del folklore, el tango y el rock, dentro de una identidad sonora que supere la idea de fusión para ser entendida como música plenamente argentina. Música popular del país.

Laura Ros hace memoria en torno a aquel sondeo para poder pensar un nombre englobador -o más adecuado- para la música naciente, allá por 2003. “Todo empezó en una conversación con Víctor Pintos y mi papá en un bar en el año 2005, creo. Estábamos charlando de cómo habíamos tantos haciendo una música ‘alternativa’ con aires folklóricos y de otras músicas más relacionadas con las grandes urbes (rock, jazz, pop) sin un espacio que nos contuviera. Pensando en todo tipo de propuestas musicales que teníamos en cuenta, sentimos que la frase ‘Folklore Urbano’ englobaba bastante. Igual era sólo una idea, como para disparar la inquietud y que surgieran otras. La necesidad motivada por la falta de espacios físicos para tocar y para exhibir nuestros discos, por ejemplo, y que la gente tuviera dónde buscarnos”.

Para esa convocatoria, “redacté un proyecto en aquel momento que incluía la creación de una página Web con vínculos e información de todos aquellos artistas que se sintieran reflejados en ese nuevo ‘género’. También incluía la idea de reunirnos con algunas distribuidoras y casas de discos para la creación de la batea ‘folklore urbano’, pensando en ayudar a los consumidores de música a encontrar lo que estaban buscando, y muchas cosas más. Envié ese proyecto a todos mis amigos músicos, compañeros, colegas, y recibí un

aluvión de respuestas, propuestas e inquietudes que terminaron de confirmarme que ese espacio de contención le hacía falta a muchísima gente de la comunidad musical”.

Eso derivó en distintos intercambios, on-line y en persona. “Básicamente nos miramos y reconocimos entre algunos de los que estuvimos en contacto. Reconocimos nuestra necesidad en el otro, lo cual es muchísimo. Sentirse acompañado, cuando la industria te deja solo, es muy importante para seguir caminando”, detalla Laura Ros. “Muchos se sentían incómodos por lo de las políticamente incorrectas ‘etiquetas’, pero siempre pensé que para una persona que no es tan ‘entendida’ sirve que en el frasco de mayonesa diga ‘mayonesa’. Soy una rebelde: siempre lo fui, nunca me até a nada, y por eso también no me asustó nunca esa necesidad comunicacional. Sí me cansa tener que elaborar larguísimas respuestas cuando me piden que describa lo que hago. Me gustaba la idea de englobarnos y que esa fuera una guía suficiente para que los curiosos se acercaran”.

Ahora en que una generación de músicos afianzó sus propuestas abrevando en el folklore, reflotar aquella iniciativa sería plantear una discusión pendiente, vital. “Lo que veo -remarca Laura Ros- es que naturalmente se fue generando un espacio en virtud de que cada vez son más, más interesantes y renovadoras, las nuevas músicas que se dan. Con las mega-comunicaciones, los músicos reciben formación /información/ influencia de todas partes del mundo. Eso, sumado a la propia identidad lugareña, genera cosas muy piolas y para nada forzadas: eso es lo más importante. No desde el folklore al rock o viceversa, sino desde todos los lugares hacia todos los demás”.

¿Qué distancias siente Laura Ros, acerca de la visibilización de las músicas recientes? “El lenguaje es comunicación, y lo que buscamos es ese canal de conexión entre músicos y público para que unos lleguen a los otros. Nada más. Sí creo que hay muchísima más apertura y a la vez muchísimo más amor por el origen de las cosas. Hay una mirada hacia adentro que enriquece todo lo que pueda venir de afuera. Eso es gol”.

## Capítulo 5

### Las raíces nuevas: voces de esta década

Una búsqueda. Una apertura de tradición y de vanguardia. Un aporte en nuevos sonidos y sensibilidades. Eso es lo que trajeron para la música de raíz folklórica varios exponentes clave desde el cambio de década. Y a través de sus experiencias particulares y personales puede entenderse también lo que sucede en el siglo XXI, en que una nueva generación comenzó a asentarse, y, es indudable, ya se operó otro cambio de guardia: un nuevo repertorio, incluso con obras ya clásicas para todos estos años, han aparecido para sumarse a los incuestionables del vasto repertorio de la música de raíz folklórica de los años 50 y 60. ¿Cómo no pensar sino en “Oración del remanso”, de Jorge Fandermole; en “Pasarero” o “Los tres deseos de siempre”, de Carlos Aguirre; en “A pique” de Juan Quintero, en las obras de Peteco Carabajal en tanto por nombrar? Los discos que de dos mil a esta parte siguen saliendo reúnen ambos repertorios con soltura: ambos son parte del canon folklórico contemporáneo.

Para concebir esta época y qué acerca a los jóvenes a la música de raíz folklórica, Ruchansky identificó en 2004 algunos fenómenos concretos, junto con la aparición de clásicos nuevos: “La voz de Laura Albarracín, la movida de la peña de Los Coplanacu en el festival de Cosquín y las letras de Raly Barrionuevo moviéndose entre los comedores universitarios dan la cara, más o menos joven de algo que no se agota en ellos”. A esos exponentes podrán sumárseles otros en sintonía, definitorios de estos años recorridos: Aca Seca Trío, que acercó nuevos públicos al folklore, con sofisticación y vuelo. Peteco Carabajal provocando cambios de disco a disco, para cobijar a nuevos pibes. Carlos Aguirre, un puente a la sutileza de la música folklórica con sus discos en su propio sello, Shagrada Medra, que motivó a que muchos más creyeran en esta forma de folklore. Orozco-Barrientos, transformando la música cuyana en un buen modo de vivir el espíritu rockero y las tradiciones, con el buen ojo detrás de Gustavo Santaolalla. Mariana Baraj, atravesando las músicas de las regiones, los clásicos y las coplas, con sonido jazzero y lejos de especulación comercial. Liliana Herrero y su deconstrucción de la idea de tradición, en su voz y en nuevos repertorios, del folklore a la música popular latinoamericana: las texturas son ideología. Luna Monti y Juan Quintero, embelesando a quien descubra en sus voces que el folklore es una exploración interior profunda y también un goce nada solemne. Juan Falú, siempre vigente en su guitarra y en sus palabras: formador de formadores. Nora Sarmoria, pianista y cantante que se desmenuza a sí misma construyendo un universo propio para ir hacia delante, o hacia atrás. Chango Spasiuk, con la música del Litoral como una interrogación cósmica, con vuelo de cámara y carisma, para escuchar. Raúl Carnota, el innovador de las chacareras truncas. Willy González, bajista de formación jazzística preguntándose por un sonido local. Tonolec, el diálogo de los códigos electrónicos con la cultura de los q’om. Jorge Fandermole, el trovador que todos admiran. Bruno Arias, la potencia jujeña, a la par de Tomás Lipán y en las huellas de Ricardo Vilca, con el plus del compromiso político. Lisandro Aristimuño y Gabo Ferro, trovadores de un folklore de nuevo tipo, sin formas atadas... Voces que incluso se entreveran, se enlazan de una búsqueda a la otra: un mosaico de artistas. ¿Un movimiento? Lo dirá el

tiempo. Aquí queda oír varias de sus historias: las palabras, las canciones. Las voces para todos los folklores posibles.

Jorge Fandermole

### **Navega en canciones profundas**

Jorge Fandermole dialoga en su obra con el universo que lo formó: el río, que acarrea bajo sus aguas los planos del sueño y el mito. Compositor, letrista y cantante santafesino, integró la Nueva Trova Rosarina y en la actual generación es reconocido como uno de los exponentes clave de la música popular argentina en cruce indudable con el folklore. Además, es autor de temas emblemáticos como “Río marrón”, “Oración del remanso”, “Era en abril”, “Canción del pinar”, entre muchísimos otros, y con los años tejió una carrera y una estética musical vinculada tanto al rock argentino como con los colores del folklore: con los ritmos más profundos del Litoral y del Norte argentino.

En sus últimos dos discos, *Navega* (2002), y *Pequeños mundos* (2005), su poesía, influenciada por Juan José Saer y Juan L. Ortiz, persigue lo misterioso del hombre que recupera en la visión de su paisaje su propio paisaje interno; además, en sus letras aborda las contradicciones de la sociedad de hoy, los silencios impuestos en las relaciones humanas, opuestos al silencio como búsqueda interior que logra el río, lo cambiante del agua que fluye. “Históricamente, consignas, celebraciones y lamentos han tenido en la canción un soporte poderoso. Así lo siento desde siempre”, dice Fandermole, afincado en Rosario, a la vera del Río Paraná.

El “Fander”, como le dicen los amigos, irrumpió en Buenos Aires en los años 80, junto a otros músicos -entre ellos, Juan Baglietto, Fito Páez, Lalo de los Santos, Rubén Goldín, Adrián Abonizio, Silvina Garré- que luego serían conocidos como la Trova Rosarina: todos ellos contribuyeron a generar poéticas distintivas, en canciones no estrictamente folklóricas pero sí arraigadas a las vivencias rosarinas como espejo de la universalidad: hay, aquí, una interrogación sobre lo local para desde allí avanzar a todo el territorio. ¿Fue a su modo, folklore, la Trova Rosarina, sin necesitar las estructuras fijas?

Desde entonces, otros temas suyos como “Carcará”, “Lo que usted merece”, “Cuando”, “Huayno del diablo”, “Diamante” entre tantos otros, se volvieron moneda común en el repertorio de artistas de distintas edades del folklore y ya integran, aunque no sean del todo conocidas, el inconsciente colectivo de la Argentina. “La canción es un producto expresivo breve y poderoso, con infinidad de planos de sentido, de emotividad, de inteligencia”, afirma Fandermole.

¿Tienen límites las canciones al momento de crear? ¿Cómo se arma el artista de las herramientas necesarias y deseadas para expresar a través de la canción sus más profundos anhelos en este presente? Dice Fandermole: “Tengo una experiencia creativa signada por la interrupción, por la alternancia de largos períodos improductivos, de modo que guardo una gran cantidad de temas pendientes. No solo los temas pendientes son incontables sino los lenguajes posibles para tratarlos. Cada plano de experiencia abarca alguna maravilla que podría cantarse”, dice.

Aunque sería un imposible desafío desdoblar en melodías las vivencias acumuladas: no sólo los temas pendientes son incontables, reconoce, sino los lenguajes posibles para tratarlos. “Las canciones de amor o las de guerra, por mencionar extremos según una canción de Rubén Goldín, son un repertorio potencial interminable: las alternativas de uno u otra no se agotan, y

si bien hay cuatro o cinco temas importantes, como dice un prestigioso escritor, proponen una gran variedad de detalles e interpretación. Ojalá tuviera tiempo, paciencia y lucidez para hacer la mitad de las canciones que quisiera”.

Con seis discos como solista y varios en colaboración, Fandermole logró una construcción sonora sin igual, en que los ritmos folklóricos se envuelven en las letras: poesías que interpelan al hombre, despojadas de todo espíritu nostálgico acerca del paisaje. Fandermole descifra sus vivencias con el paisaje, sus memorias cercanas: lo que significa para él el río como fenómeno inspirador de temáticas y sentires, a la hora de componer. “Hay personas que a la hora de elegir un sitio de intimidad, de ensimismamiento, lo encuentran en un bar, en medio de un montón de gente. Yo lo busco en la tierra vacía, en el río. Soy un tipo rural que se crió en un pueblo, sin posesiones. Aprendí de otras civilizaciones la idea del hombre como parte de la naturaleza, respetuoso de sus signos, sus cambios y equilibrios; el río fue mi paisaje desde siempre, el lugar de contacto con el cosmos, inclusive estando lejos del río. No debe diferir mucho de lo que les pasa a los serranos con su propio medio”, dice Fandermole, que empezó tocando rock y trova pero derivó naturalmente a la música popular folklórica. Su disco con Lucho González y luego *Navega* y (y con color más urbano, *Pequeños mundos*, han servido como puente hacia los nuevos intérpretes y compositores. También, a colegas que admiran su trabajo y su impronta poética.

### **Fandermole hacia otros**

En alguna vieja entrevista dijo que su disco *Navega* (2002) -que editó en forma independiente por el sello Shagrada Medra, de Carlos Aguirre- era el que más se le parecía. Había hallado “una serie de atributos con los cuales me identifico o que me resultan más íntimos: rasgos de los géneros folklóricos, de los ambientes naturales y las sonoridades, los planos del sueño y el mito”. Pero en su obra, el vínculo con el río no es sólo metafórico u emotivo: el Paraná y el Uruguay, brazos del Litoral, son espejo de las vivencias, los anhelos, las luchas de los pobladores asentados a sus orillas: su fuente diaria de sustento. A Fandermole esos afluentes profundos lo llenan de preguntas y canciones pero también de responsabilidades: él nunca eludió la necesidad de escribir canciones desde aquí, desde su región hacia todo el país, y de conjurar las consecuencias de toda una década neoliberal que privatizó sectores clave de la economía y acentuó en forma escandalosa la desigual distribución de la riqueza.

En el año 2002, Jorge Fandermole editó un disco que no pasó desapercibido para las nuevas generaciones: *Navega*. Con producción de Carlos Aguirre, Fandermole abrevaría en sonidos litoraleños y en poéticas para tiempos urgentes, en letras sentidas no sólo inspiradas en la referencia al paisaje, para cantar su tiempo y su lugar. Entre ellas, la que luego devendría, en forma unánime, una de las obras más interpretadas por los artistas de la música popular folklórica: “Oración del remanso”. Allí cantaba: “Soy de la orilla brava, del agua turbia y la correntada, y en el reposo vertiginoso del espinel”.

Fandermole, puntal de ese movimiento que fue el de la Nueva Trova Rosarina y que influyó también sobre el folklore, liga sus vivencias tanto con el rock como con la música de raíz, el paisaje cercano y el imaginado. Aquello que lo hace sentirse parte del folklore, de los ritmos autóctonos, y también de la música sin fronteras. Ese movimiento tendría correlato en Carlos Aguirre, Juan Quintero, Coqui Ortiz, Mariana Baraj, Martín Sosa y Los Replicantes, entre tantos, y hasta en la propia Liliana Herrero, una de las que popularizó su “Oración del remanso”. Fandermole ha sido para los nuevos autores del folklore post-2001 un referente

central, como dirá más abajo el Wagner-Taján Dúo, tan común en este punto de libertad creativa con el Chango Farías Gómez.

Pero el tiempo modifica sentires: si Fandermole empezó tocando rock y trova, derivó naturalmente a la música popular folklórica. Aquel disco con Lucho González, luego *Navega* y, con color más urbano, *Pequeños mundos*, han servido claramente como ejemplos hacia los nuevos intérpretes y compositores. Otro de sus temas referenciales para concebir y vivenciar el cambio de época, y que refleja los sentimientos de los artistas luego de las crisis de 2001, es “Canto versos”, en el que dice: *“No sé más qué hacer en esta tierra incendiada, sino cantar. Si en la mirada dura un fulgor, atravesando tanto dolor/ yo canto versos de mi sentir, y los condeno a sobrevivir”*.

Jorge Fandermole rescata una mirada amplia acerca de la inspiración poética: una mirada local y latinoamericana. Pero aunque sea reconocido hace años como un referente importante, un maestro por los artistas con diez o más años menos, su obra camina por fuera de toda masividad, quizá porque él mismo eligió residir en Rosario y no transigir en su estética. Como con él, la propuesta de los trovadores que reman en contra de la homogeneización cultural imperante, no parece tener lugar en la agenda de los grandes medios: como ocurrió en su momento con Atahualpa Yupanqui, sobre Fandermole se dibuja un extendido silencio: “Mostrar algo nuevo en medio de una cultura de clichés y anti-diversidad significa una enorme dificultad; hacerlo desde un lugar periférico es aún más difícil”, dice él.

Ese desconocimiento se derrama sobre la misma música del Litoral, claramente relegada frente a otros ritmos del territorio. “Cada región de nuestro país tiene expresiones musicales tradicionales propias, con cultores que se renuevan: los géneros están en permanente evolución. La música litoraleña tiene una difusión muy pobre; la mayor parte está oculta -sostiene-. Y las políticas de difusión de los medios no difieren demasiado, sean porteños o del interior: los rigen intereses comerciales y en esa lógica no tiene cabida la diversidad. La dinámica de la información es unilateral, desde Buenos Aires hacia el interior y nunca a la inversa, o del interior al interior mismo -más importante aún-. Eso hace que esa concentración de medios sea el único núcleo de legitimación a nivel nacional de cualquier expresión artística”.

### **Misterio de la canción popular**

El secreto de la canción, para Fandermole, es algo amplio e histórico: un universo inagotable y a la vez una posibilidad de diálogo con los públicos, una conexión a través del ensimismamiento de letras y músicas. “La canción, globalmente considerada, tiene mucha presencia en el espíritu de las comunidades, y junto con la danza son, probablemente los modos de expresión más populares y espontáneos. Por otro lado, la canción constituye seguramente el primer, y, a veces, el único contacto que tienen las personas con un lenguaje no cotidiano ni utilitario, como es el de la poesía; la idea, la imagen poética llega a la gente no a través de la lectura sino de la canción. Es un género muy movilizador; históricamente, consignas, celebraciones y lamentos han tenido en la canción un soporte poderoso. Así lo sentí yo desde siempre y a medida que iba aprendiendo canciones, principalmente del folklore, desde que era chico. Mis primeras experiencias emotivas fuertes con la imagen poética tuvieron su origen en canciones”. Y respecto de los géneros, dice: “Soy originario de una región, la pampa gringa, que no tiene una tradición musical muy definida. Así que los he ido aprendiendo como nos iba llegando, a través de las versiones de repertorios mezclados, de diferente origen”.

Fandermole canta en forma melodiosa, no únicamente fruto de la técnica sino de la sensibilidad, del propio conocimiento de los recursos, las capacidades de su voz. Una voz humana, imperfecta, que persigue la claridad en cada frase. El cantautor busca la expresión íntima, la forma exacta para expresarse. En sus textos, que devienen cadencias impredecibles, reelaboraciones de lo cotidiano a través de una melodía, Fandermole dialoga con la huella trazada por otros escritores. Que lo convocan a seguir explorando con la escritura: “A veces vuelvo sobre letras de Manuel Castilla, Jaime Dávalos, Homero Manzi, Serrat, Buarque, Silvio Rodríguez, o melodías y enlaces armónicos de Chacho Müller, Gustavo Leguizamón, Iván Lins, Tom Jobim: una lista larga y mezclada”, dice. “Cuando leo a Hugo Padeletti aprendo otro tipo de musicalidad en el interior de los versos o estrofas, y si leo a Ítalo Calvino recibo lecciones de claridad, de precisión, de divergencia en la capacidad de asociar”. Y no se resigna a que la poesía sea algo hermético e ilegible, sólo apto para un selecto grupo, sino una puerta de acceso a cada uno. “El mundo es legible en sí mismo y la literatura lo multiplica; no sé si da las respuestas que uno necesita en el momento preciso, pero provee recursos que uno no sabe cuándo va a usar. Creo que el diálogo con la obra de otros ocurre, simultáneamente con más de uno, de modo evidente o secreto”.

En el futuro cercano, luego de *Pequeños mundos*, un trabajo en el que predominan los rasgos de la balada y en el que lo folklórico no es tan explícito, Fandermole planea dos discos muy esperados y largamente anunciados: “Siempre considerando que la inmediatez de la producción independiente puede ser muy variable: una antología de canciones viejas, de los primeros discos ya inexistentes, en versiones nuevas, y otro con canciones inéditas. De los dos tengo el repertorio casi listo”, dice.

En ambos casos, “el desafío es encontrar un lenguaje -producto de muchos factores: lo immanente a la composición, los arreglos, el sonido- acorde a la evolución del propio deseo, que no contradiga en la percepción final lo que uno imaginó. A ese contorno difuso debe tratárselo con paciencia para que se vaya aclarando. Los desafíos sobran”. Y él, como referente indudable de la generación actual, sigue generando deslumbramiento y misterios, en forma lateral desde Rosario, sin desvelarse por irrumpir en Buenos Aires. Por ello, Jorge Fandermole es una voz y un autor de canciones aún por ser redescubierto.

Carlos Aguirre

### **Susurros para Litoral y piano**

En la misma vibración de Jorge Fandermole, uno de los mayores exponentes de la música popular argentina de hoy también es Carlos Aguirre, quien desde Paraná, Entre Ríos, persigue, con una impronta propia, las cadencias y sentires que esconde el Litoral. Asentado en la canción como un universo que entraña misterios ocultos, pendientes, el “Negro” Aguirre continúa buscándose: *Carlos Aguirre Grupo*, la formación que le insume la mayor parte del tiempo, es ya un remanso en el que abrevan los nuevos creadores, que entienden que la música litoraleña debe salir a la luz.

“La canción fue siempre para mí un motor enorme”, dice Carlos Aguirre. Nacido en Seguí, a 60 Km. de la ciudad de Paraná, Entre Ríos, el Negro es uno de los creadores más originales de la música popular argentina de hoy. Tras desempeñarse varios años como pianista y arreglador de múltiples artistas (Lucho González, Hugo Fattoruso, Luis Salinas, Silvia Iriondo) Aguirre devino intérprete popular: grabó dos discos con *Carlos Aguirre Grupo*



y con los años se transformó en un referente, un puente entre los afluentes musicales del litoral y la nueva generación de músicos.

Ver en plenos años 90, en las bateas de folklore, a los discos de tapa *Cremita* y el *Rojo* de Carlos Aguirre Grupo (luego llegaría el *Violeta*, en formato de noneto) provocaba un sentido de extrañamiento respecto de la retórica del folklore que reproducían las tapas canónicas: en ellas siempre aparece alguna referencia al pago, al campo, al gaucho; una guitarra, un rancho o un río detrás, marcando sentido de pertenencia identitaria y un lazo directo con la tradición. Una recreación que se pretende auténtica al dialogar con el pasado folklórico o con el origen provinciano.

En el disco *Cremita* y el *Rojo*, que no tienen título y por eso se los identifica con esos colores, hay una sensibilidad estética y pictórica distinta: un color, una acuarela, y nada más. La búsqueda en esas tapas ilustra una conexión particular con la música popular, de lo étnico a lo latinoamericano a la vez que argentino, y con una rugosidad artesanal en ambas que expone y prefigura, además de la sensibilidad sonora con que Carlos Aguirre construye sus creaciones, el trabajo independiente de su grupo y de su generación: esos discos fueron pioneros en acercar a un nuevo público a un nuevo sonido a la vez que a una nueva sensibilidad, como se dijo, desprendida de la estridencia y la espectacularidad de los discos masivos de los años 90. En ellos está condensado el sonido, y el color, al que luego llegarían otros tantos artistas.

Carlos Aguirre es un pianista de formación académica pero también un cantautor, un cancionista y un poeta. “A mí se me conoce como pianista pero yo he tocado toda mi vida con cantantes”, distingue el Negro. “Ya desde gurí tocaba con una cantora de Paraná, María Silva, que me vinculó con el repertorio del Chacho Müller, de Aníbal Sampayo, que no conocía por aquel entonces. Siempre toqué música popular. Hoy por hoy, la composición sostiene mi quehacer. Es lo que yo más quiero hacer”.

Aguirre se ve a sí mismo como el resultante de una impronta que aún permanece velada. El Litoral es un misterio a descubrir para los que ven en el folklore algo más que una oda a la tradición y a los patriarcas del pasado. Allí, de cara al río, sin deslumbrarse ni perderse en el paisaje como única fuente de inspiración, los músicos aceptan el desafío: la nueva generación cuestiona el porqué de ese silencio: “Pareciera que la música del Litoral tiene poco desarrollo, pero sucede igual con las demás músicas del país por fuera del circuito -dice Aguirre-: en realidad se conoce lo menos desarrollado. En el Litoral hay expresiones muy profundas: Coqui Ortiz, Rudi y Nini Flores, Jorge Fandermole, el Chacho Müller, Aníbal Sampayo, Ramón Ayala. De hecho, hay mucho vínculo entre esas personas. Ramón Ayala ha tocado con Sampayo, a mí me ha tocado en suerte poder grabar con ambos. El ‘Fander’ ha tocado con Coqui Ortiz. Hay un vínculo genuino, un tejido muy sólido, que tal vez no tenga resonancia en los grandes medios, pero va creciendo en su fuerza, desde la necesidad de compartir”.

De Carlos Aguirre Grupo, o de otros músicos con la misma impronta, suele decirse que representan la nueva propuesta del folklore. ¿Qué siente frente esas definiciones que buscan diferenciar lo nuevo de lo viejo en la música popular? Aquí reconecta él con el pasado vivo y con las tradiciones -nuevas- a recuperar: los referentes de la actual generación que ya proponían un nuevo sentido distinto al del paradigma clásico del folklore: los experimentadores de los años 60 y 70, aquellos que mencionó antes Chany Suárez. Dice Aguirre: “Yo no me veo más que parte de una contemporaneidad: nosotros recibimos influencias, pero somos parte de un crecimiento, en donde los encuentros con el otro son vitales. Para mí es una continuidad: no siento que haya un nuevo folklore. Hay una visión de apertura: para un pianista que hace folklore es fundamental escuchar a Eduardo Lagos, a

Manolo Juárez, a Remo Pignone. Ellos también podrían ser el nuevo folklore si uno los viera a conciencia, despojados de la edad. Son gente que abrió el lenguaje a otras expresiones, que tomaron al hecho artístico como un fenómeno universal. ¿Por qué yo no puedo usar tal acorde? Los acordes, la armonía de un tema, son como los colores. Como si un pintor dijera ‘no puedo usar determinados colores’ cuando está retratando un paisaje. Son elementos en la paleta de la música; de acuerdo al grado de amplitud que se tenga, se tomará más o menos de ellos. Pero no siempre lo más cabezón, lo difícil, es lo mejor. Hay cosas súper complejas que no dicen nada, o no tienen contenido. Es muy relativo: son conceptos difíciles de traducir y de defender. Pero depende de cada uno”.

¿Por qué suele verse a la música del Noroeste como el folklore por antonomasia, y a la del litoral, o a la cuyana, se las ubica en un segundo plano? “Seguramente, la preponderancia de Capital ha disparado ese desarrollo desparejo. Pero en el interior hay un proceso más despojado de la influencia de los grandes medios: la gente se va reconociendo en el que toca, y convoca por sí solo. Hay un hecho genuino que va por otro carril. Incluso, yo no estoy peleado con los festivales. Es otra cosa; ni siquiera me llama la atención ir. Para mí es otro público, otra música: otro folklore, tal vez. Sí creo que esta otra corriente está en una etapa fundacional. Somos la continuidad de un montón de cosas que ya pasaron, pero a las oportunidades laborales tendremos que inventarlas”.

Ya hay circuitos en donde está cada uno de esos compositores actuales. “Ahí tenés un punto de apoyo, porque ese artista tiene cierta convocatoria en su lugar, y puede gestar algo. Ojalá dentro de esta corriente en algún momento el circuito se amplíe cada vez más. Yo no alucino con cosas muy masivas: la intimidad que busco en un recital no se logra en un estadio. Prefiero hacer más funciones en un mismo teatro, que una cosa multitudinaria. Que haya más ciudades adonde asistan cien, doscientas personas”. Esta visión no responde solamente a un rechazo a la concepción mercantilizada de la música popular vigente en los últimos años, esa que fue erigida, en forma nada inocente, como lo “auténticamente” folklórico: propuestas en las que el cliché prevalece por sobre la identidad, los estereotipos regionales por sobre las vivencias humanas.

### **Las voces del río**

Carlos Aguirre se descifra en el fluir: “La impronta del río, la que va dejando en las personas, para mí está asociada con la contemplación, y con otros tiempos de vivir, que en primera instancia es lo que necesita para poder conectarse con una lectura: el poder bajar a un estado de paz y de armonía y desde allí conectarse con un hecho creativo. Yo le estoy muy agradecido al río, por muchas razones. Porque estar en los habitantes de la zona un estado de tranquilidad”.

Y al momento de reflejarlo en una forma musical, el río se cuele naturalmente. “Sin planteármelo, está casi en forma permanente. Desde la sonoridad, aunque no haya alusión directa, es como que se debe colar todo el tiempo; también no tengo conciencia de eso. En el momento en que uno está trabajando en la composición, a veces se entrelazan un montón de cuestiones gestadas desde la percepción, pero después hay cosas re cabezonas, en el sentido de ser consciente de que estás bajando determinado recurso literario o musical, y ya pasa a una cuestión de ingeniería, de arquitectura musical”.

Eso en sí mismo “a mí me produce mucho disfrute, también, el juego: cómo organizar todos esos elementos en una composición. Es más, yo me detengo al punto de no tener un rigor de fechas de concreción. He estado cuatro años con una canción, lo cual tampoco es

garantía de un resultado bueno, pero yo vivo y disfruto enormemente el proceso. A veces siento que la estoy viciando por querer terminarla. Entonces la dejo, la retomo al tiempo, la enfoco desde otro lugar, empiezo de vuelta con una canción, tomo una palabra y me voy para otro lado: de lo que había hecho no quedó nada, solamente la idea y alguna silueta de la melodía y nada más”.

A medida que indaga en sus propios secretos, Carlos Aguirre va diluyéndose en un tiempo lento, reposado, como si quedara a merced del sueño, sin temor a ello. Se vuelve lenta la explicación, sus palabras se demoran y se hacen pequeñas. Por eso remarca, Aguirre: “Tejo y destejo las canciones todo el tiempo: hay veces que empiezo por una palabra que no me gusta, para que la nueva palabra que pongo tenga sentido rehago esa copla; me parece que esa copla está mejor que las anteriores y empieza a tejerse toda la canción. Pero cada vez me cuesta más cerrar una canción: con el tiempo uno va teniendo más herramientas, y te cuesta más elegir. En definitiva, siempre elegís y descartás, quedan algunas cosas y dejás de lado otras, y ese momento es súper complicado”.

¿A dónde cree que se pueden dar choques o distancias con otras formas o visiones de la música litoraleña? ¿Dónde puede haber ese desencuentro? “Por ahí me puedo sentir distante de la especulación, de las propuestas que no están relacionadas con un crecimiento interno, sino el externo. Siento que hay muchos productos que se generan desde esa especulación: yo no me siento muy cercano, o tampoco me siento cercano a la tradición a ultranza: es como un hecho medio fascista, porque no incluye la evolución como dinámica natural de cualquier lenguaje. Todo lenguaje evoluciona, y va mutando conforme a las necesidades expresivas de cada época. Y si la música como lenguaje no tiene esa capacidad, me parece difícil: no comparto esa cosa de la pieza de museo”.

Y prosigue: “Siento que muchas veces se dan muchos equívocos, porque se conservan cosas que si las evaluáramos en términos artísticos no sé qué es lo que están aportando. Los referentes que considero tienen que ver con gente que en su momento produjo modificaciones en el lenguaje: Atahualpa, el Cuchi, Dávalos-Falú, Castilla en su aporte literario. Pero no solamente por regodearme nombrándolos, sino porque el universo del vocabulario de la literatura folklórica a partir de estos vagos, creció muchísimo”.

De repente aparecían palabras “que antes no se decían en una zamba: ese es el gran aporte del Fander, también: abrir el espacio literario a palabras que no necesariamente nombran al caballo. Yo me crié en el campo, en un pueblito muy pequeño con el campo alrededor. Eso lo viví, y me emocionan muchas cosas cuando las siento genuinas, no cuando la cosa es folklórica nomás cuando se nombra la palabra caballo, o siembra. Ahí se produce la especulación. En la obra de Atahualpa hay una concepción de una persona que vive el mundo: me alucina la sensación que te producen algunas canciones de él: te ayuda a mirar más lejos. Sos un habitante de un planeta. Tiene la fuerza del folklore de un lugar, pero a la vez tiene la universalidad que se logra pensando en las cosas importantes. No defendiendo a ultranza ciertas caricaturas de un folklore”.

Lilián Saba

### **El piano abre caminos**

“Lilián, es un desastre: no hay lugares donde tocar. Cada vez que hay que hacer prensa hay que andar con la gacetilla de acá para allá. ¿Por qué no nos juntamos, hacemos un show las dos, una parte vos, una parte yo, y tocamos algo juntas? Hagamos algo donde podamos

descansar un poco de toda la gestión”. Así recupera la pianista Lilián Saba, nacida en Benito Juárez, provincia de Buenos Aires, las palabras que le dijo por teléfono Nora Sarmoria. Y con ellas, los cambios de época en plenos años de crisis, poniéndolos en la perspectiva de su generación. Ella fue fundamental en acercar el oído general a la música instrumental y a una nueva escucha con el disco *Sonideras*, a dúo a la prolífica Nora Sarmoria, también pianista y compositora.

A partir de aquel llamado se conocieron y se juntaron en aquel disco que la crítica celebró como una obra referencial: a partir de zambas, milongas y otros ritmos, con pianos acústicos y eléctricos, berimbau, acordeón y percusión, “Sarmoria y Saba producen una extraordinaria reinención del folclore por la vía de una exploración hacia adentro no tradicional, en una estética de fusión cero”<sup>146</sup>.

Cuenta Saba: “Nosotras no nos conocíamos con Nora; sí por una persona en común, el percusionista José Luis Balé, pero nada más”. Y cuando la llamó, “ahí nos empezamos a conocer; la conocí musicalmente y me pareció que era muy lindo lo que hacía. Era tan distinto a mí que me sacaba de lo que yo hacía y a su vez yo podía darle otra onda a ella. Era también el momento en que no había muchas mujeres instrumentistas: tampoco se juntaban”. Por esos rasgos que describió fue importante *Sonideras*, además de por la música. “Y empezamos en forma muy casera a grabarlo. La verdad, lo hicimos con dos mangos: ‘Lo hacemos bien económico’. Tuvimos una críticas bárbaras y es un disco que aún hoy...”. Cayó en un momento clave. “Porque además veníamos del 2001, que era un momento con mucha energía que iba cambiando, y fueron años de más luz, y se hacía creativamente”.

Aquellos años serían “tremendamente creativos para todos: estábamos en la peor desgracia, pero los estudios de grabación estaban más baratos. Y uno se hacía de cooperativas. Al tiempo empieza la Unión de Músicos Independientes a gestionar. Hay grandes crisis que te dejan como destapado, como desvestido, desnudo. Y ahí está el artista y cómo lo va viendo”, explica Saba. Cabe pensar en el efecto de leer una crítica de *Sonideras* en tiempos de Los Nocheros, Soledad, todo el “folklore joven”. “Y también se le daba más espacio a la música, todavía. A la música en cuanto a las críticas, al disco nacional. Después, unas cosas se facilitaron y otras se fueron cortando. Ahora te ponen que salió el disco, nomás”. La crítica como tal perdió presencia.

En tiempo de *Sonideras* hubo otros discos en la misma frecuencia. “Liliana Herrero ya venía en los 90; Silvia Iriondo, porque yo trabajé mucho con ella en colaboraciones, es tan trabajadora... Cuesta difundir, y siempre todos sus discos tuvieron un arte, un concepto muy interesante: es gente que por ahí si hubiera otros canales para escuchar sería también muy escuchada. Si bien lo es, tiene siempre un público muy limitado. Liliana Herrero, que ya venía desde los 90, de su generación, con un concepto en un principio más novedoso, ha llegado a tener una popularidad, no una masividad tremenda: saltó el escalón en cuanto a que pronunciás su nombre y la gente sabe que hace música, que canta. Ha salido del under”.

### Escenas pianísticas

Dos momentos para dar ilación a todo lo anterior: en el 93, Lilián Saba había editado su primer disco, *Lilián Saba*. Al que “después, en el 99, se lo reeditó con el nombre *La bienvenida*”. Todavía no habían aparecido Soledad y Los Nocheros aún no eran furor; todavía

---

<sup>146</sup> Monjeau, Federico, Las exploradoras, Crítica del disco *Sonideras*, de Saba y Sarmoria, en Diario Clarín, 4 de septiembre de 2001 <<http://edant.clarin.com/diario/2001/09/04/c-00602.htm>>

el Cuchi Leguizamón no era redescubierto. En otro contexto se avanzaba. Ahora repiensa aquello: con qué artistas en común se reconocía, y a dónde miraba para haberse decidido a editar un disco de música instrumental con cierto vuelo y una con búsqueda folklórica sutil.

¿Estaba destemplada de lo que pasaba? Dos momentos bien distintos, el de la salida del disco y el de su reedición, en el preludio del fin de siglo, cuando ya se puede identificar un movimiento creativo: se habla conscientemente de que ya hay un cambio en la música popular argentina que retoma cosas del pasado. Contrasta ella: “En el 93 había una energía muy especial, porque veníamos de unos años 90 en que, si estabas en la soledad absoluta, las primeras producciones independientes, que con la técnica uno podía generar su propio disco y todo, igual era difícil, porque eran épocas difíciles culturalmente. Ya sabemos por qué. Yo en ese momento tenía treinta y tantos años. Y me puse el piano al hombro: Nora también. Ella es un poco más chica que yo, pero estábamos con una energía entonces importante: por suerte pasaron los 90 siendo yo joven. Me imagino si me hubiera agarrado con menos energía: podría haber sido un poco más difícil, porque a esa edad te inventabas espacios, lugares, había que llevar el piano...”.

En esos años también hizo *Pequeñas Alegrías*, un disco con el guitarrista Samy Mielgo y el violinista Quique Condorini. “También fue un encuentro muy casual. Iba a ser un tema y terminó siendo muchos más”, y en el mismo tiempo Lorena Astudillo editó el disco *Lorena Canta al Cuchi*, en el cual la pianista participó. Saba evoca: “Eso fue sumamente creativo y lo grabamos en la casa de Nora. Y yo toco el bombo al lado del piano: todo se mezcla. Ahí toco más el bombo que el piano”, sonríe. Porque Nora Sarmoria le pidió que tocara el bombo, sabiendo que su amiga pianista ama calzarse el bombo legüero. Saba lo recuerda bien: “Fueron y son años interesantes”.

También en plena crisis, Jorge Fandermole editaba el disco *Navega*, en 2002, el que trae “Oración del remanso”. Un año después, el tema sería grabado por Liliana Herrero en su disco *Confesión del viento*. En esos años de la crisis sucedió mucho para el movimiento aún vivo, vigente: “Fue una etapa sumamente creativa. Porque todos estábamos como sin hacer nada, como contenidos. Como que no se podía, no había guita y fue como un verano que explotó, y en esa época salió de todo”, reconoce Saba.

Por esos años, Lilián Saba comenzó a tocar con Raúl Carnota, otra voz clave: “Cuando hice mi primer disco terminé grabando su disco *Contrafuego* con él a los meses, con Marcelo Chiodi. O sea que a mí no se me terminó: increíble, porque Eduardo Spinassi empieza a trabajar con Cuti Carabajal, etc. Porque sino era imposible. Si Eduardo ya era un genio...”. Ocurrió así: El percusionista “Rodolfo Sánchez me había conocido porque había grabado conmigo una chacarera en mi disco y le había encantado. Y, claro, yo no solamente tenía la oreja sino que podía al día siguiente estar tocando 15 temas sin ensayar demasiado, porque orejeaba el disco y anotaba lo imprescindible, y de un día para el otro terminé tocando con ellos, porque Eduardo justo no pudo tocar”. Eso fue para ella importantísimo. “Porque yo estaba en otra estética, y llegar a esa estética que era muy potente, la de Raúl, me hacía trabajar otra cosa de mí que era algo que tenía más que ver con lo rítmico, con las travesuras. Entonces sí: Raúl me encontró en camino y de un día para el otro se dio. Y es gente con la que hoy me cruzo y podemos tocar también”.

¿Cómo sucedió su encuentro con el otro amigo pianista, Carlos Aguirre? Rememora ella: “Con el Negro Aguirre me conocí a través de Silvia Iriondo cuando él era su pianista, en el año 93, 94, y qué voy a decir: alucinada de su música, pero era el Negro Aguirre pianista todavía, no el compositor y letrista que después salió en el primer disco del Negro...”. Son

cosas lindas de la época, ve la pianista. “Es ese movimiento que produce el Negro, algunas canciones hermosísimas de Fandermole, la gente de allá de Rosario, siempre tan fértil...”.

Y direcciona las palabras hacia los dos pianistas en su sintonía: “Nora y el Negro son mis amigos. Yo con ellos no solamente comparto la música sino el afecto, la vida, pero si bien ninguno de los tres es parecido en cómo toca, es gente con la que vos dialogás como par, como hermanos, cuando te sentás a tocar”. Con ellos “tenemos casi los mismos problemas: hemos pasado por las mismas épocas. Pero también está Marcelo Perea, un poco más joven. Otro que es muy interesante, que del jazz pasó al folklore, es Alejandro Manzoni: tiene obras muy lindas. Es gente que no sólo ha hecho un solo género, y compartimos escuela y alumnos. O Nicolás Ledesma, que es un musicazo y toca tango”.

### **Otras búsquedas**

En 2003 editó otro trabajo relevante dentro de su desarrollo pianístico y de buenos arreglos: *Malambo Libre*. Lilián Saba sabe lo que representó para ella: la corroboración de una búsqueda. “Yo en ese momento lo pensé como una confirmación: ‘Hasta acá estoy yo y después veré qué hago’. Una inevitablemente sigue una continuidad, pero lo pensé como eso. A veces escucho el disco y digo: ‘Hay aperturas a otras cosas’. Pero eso lo pienso después”. Porque pasó una década exacta puede verlo ahora. “Una se ve a sí misma diez años atrás. El disco tiene un montón de sueños de ese momento: cómo uno va pensando e idealizando la vida, las cosas, que uno ponga o no ponga un arreglo. Tiene que ver con lo que uno vive”.

En ese momento no se habían editado tantos discos instrumentales dentro del folklore. “La escucha de ese momento, de los pares, no va a ser la misma que la de hoy. Hoy ya se lo incorpora”, explica Lilián Saba. Y “no es que hayan sido un hito ni mucho menos, pero sé que hay gente que me identifica por mis discos a pesar de que fueron independientes. Sale alguna que otra crítica, y sin embargo me llaman cada dos por tres. Es más fácil que hayan escuchado el disco que me hayan visto: toco acá y toco para 50, 60, 100 personas, como mucho. O si toco para muchos, por ahí es un tema que me invitaron a tocar, y tampoco es una muestrita de lo que uno hace. Entonces, a un pueblo del Interior voy a hacer unas clínicas, y me asombro de que los chicos me conozcan: porque tienen el MP3. Uno cuando hace un disco tampoco está pensando en un rédito, pero necesita dejar ese testimonio para pasar a otra cosa, y siempre hay un porcentaje de gente que lo va a comprar. Yo creo que en nuestro caso las nuevas redes nos han servido bastante. Por lo menos, para decir: ‘Uy, fijate, fulanito en Jujuy tocó un tema mío y lo puso en YouTube’. Y digo: ‘Por lo menos un pianista de Jujuy está tocando un arreglo, un tema. A veces no le llegó la partitura, te sacó de oído y lo toca bárbaro’”.

Es alguien al que primero “lo conmovió algo del tema y después, por ahí, le encontró un sentido a trabajar sobre eso y lo gratifica. Eso es lindo. Me imagino lo que debe ser cuando la pegás con un tema y todo el mundo te lo canta. Debe ser emocionante, si ya con las pequeñas cosas uno dice ‘qué loco, la música nos trasciende’. Alguien en tal lado está escuchando y por ahí es una foto tuya de hace diez años. Ese momento para vos ya pasó, pero a la persona le hace bien ahora. Eso es muy mágico”.

### **Evocación personal**

En los 60 y 70 el folklore circulaba naturalmente, recuerda Lilián Saba, quien nació en el 61: “Cuando hablo de mis primeros discos, de la música que escuché, el folklore estaba en la

radio; las guitarras estaban en la casa de la gente y todo el mundo cantaba folklore. Era una época donde estaba de moda y la gente se conocía las canciones”. Y era otro el acceso a los discos: “El primer disco de Anacrusa que tuve en mis manos lo gasté, porque era el único que tenía: no había muchas posibilidades de comprar música. Ibas prestándote con alguien...”.

Otros se enganchaban en paralelo con Invisible, Pescado Rabioso: rock argentino de la línea más elaborada. Conecta Lilián Saba: “El mismo amigo que me prestaba los discos tenía otros de Invisible. Se convivía con todo y yo también, de última, era de una edad en la que en la adolescencia se cantaba rock en castellano. Mi memoria emotiva me lleva a canciones de rock, pero mi memoria más de infancia tiene que ver con el folklore. Yo bailé y toqué la guitarra de muy chica, y aprendí muchas armonías en el piano por haber tocado la guitarra: a las funciones armónicas las aprendía gracias a rasguear por tonos. Después las buscaba en el piano. Aprendía en el piano, académicamente, pero en mi casa hacia la síntesis de oído. Uno siempre es un poco autodidacta, por suerte, porque sino hubiera sido un camino más marcado por la academia”.

De todos esos grupos de la modernidad folklórica de los años 50 y 60, el pianista y compositor Manolo Juárez fue el que más la marcó. “Yo de chica tenía presente -recuerda- que quería ser bailarina, o música, o las dos cosas. Pero después, cuando vine a Buenos Aires a estudiar las dos carreras, fui a la Escuela Nacional de Danzas: me gustaba mucho la danza folklórica estilizada. Y cuando vi lo de Manolo Juárez dije: ‘Yo quiero hacer esto. Quiero tocar con el swing de Adolfo, pero quiero tener las armonías que se conecten con la realidad que yo vivo hoy’”. En esa época aún no existían las escuelas de música popular. “Entonces me anoté en el Conservatorio López Buchardo; vivía viajando entre Benito Juárez y Buenos Aires, y Manolo era uno de los grandes profesores con los que vos ibas a tomar clases particulares. Pero no te enseñaba una música académica, sinfónica o de cámara. Yo quería abrir: que me hiciera escuchar jazz, armonías nuevas, y seguir tocando Adolfo Ábalos. Eso tuvo Manolo, y lo tiene. En ese momento era ‘el’ profesor para la gente que andaba buscando eso que no encontraba en los conservatorios, en las instituciones”.

Y vuelve a la generación de la proyección folklórica, aquella que quedó tan poco mencionada porque “la dictadura tuvo mucho que ver”. También recuerda: “Cuando yo tenía cinco años, mi tía se apareció con un disco de Ariel Ramírez. Ella sabía que a mí me gustaba el piano y me trajo el disco: guaranias, zambas, qué sé yo cuántos discos de Ariel Ramírez: música instrumental”. Y eso demuestra que “la gente tenía también un contacto con mucha música de acá: tango, folklore”. Mucho antes del rock, “uno prendía la radio y empezaba a conocer los temas. No los aprendía comprando la revista -después sí-: era más oral, y eso que hablo de la provincia de Buenos Aires, donde para lo folklórico no somos tan dados como los porteños, que se juntan más en la guitarreada”. La gente de Buenos Aires “no comparte tanto la música en las casas, pero se nota que en esa época se escuchaba y todos íbamos a guitarra: así como hoy van a tenis o a computación, nosotros íbamos a guitarra y a piano. Por ahí nadie seguía eso después, pero había una cultura de ‘yo quiero tocar o yo quiero hacer música, quiero bailar’”, expone Saba.

Así se socializaba: “Y además, a los 13, 14 años sabías cantar ‘Balderrama’. Sabías bailar, zapatear, o por lo menos había un grupo de gente que lo hacía muy bien. Hoy en día se da pero es más complicado. Los chicos a veces de grandes aprenden, salvo en las provincias, donde el folklore está un poco más vivo. En Buenos Aires hay muchos artistas, pero el folklore no está tan difundido como en el folklore cuyano. En realidad, para el folklore de todas las regiones, salvo lo que es muy para arriba y festivalero, falta difusión. Pero hay una revalorización. Yo creo que de a poquito se va dando: los jóvenes lo han hecho”.

Juan Quintero y Luna Monti  
**Inspiración, estudio y magia**

“Juan Quintero es un cántaro. Es hijo de uno de los amigos de Juan Falú, no trascendió mucho pero es un tipo que canta, y que es una memoria andando, y participó de todas las guitarreadas de las que participó Juan Falú. Si Juan Falú es como la Biblia del folklore que camina, que es raro que haya un tema que no conozca, sobre todo de vieja data y de una calidad tremenda, el padre de Juan es eso y la mamá también. Y Juan nació en eso. Pero yo siempre digo que el pibe es un ET: una esponja. A los 25 años componía como si tuviera cincuenta y tantos”.

Las palabras de la pianista y compositora Lilián Saba no se llenan de adjetivos innecesarios. Juan Quintero, con algo más de treinta años, es hoy quizá el referente contemporáneo (para colegas, para públicos emergentes) más destacado entre los jóvenes compositores emergentes. Imposible pensar el desarrollo de la música popular de estos años sin la presencia de Juan Quintero, sus temas, su impronta, sus inquietudes sonoras: en Tucumán, él había aprendido los secretos del folklore en las tertulias familiares, en compañía de sus padres y de amigos de ellos como Juan Falú o Pepe Núñez, aquel que integraba un dúo tan recordado en esa provincia por lo innovador y lo vanguardista para releer los sonidos clásicos: los Hermanos Núñez.

Y al igual que en su infancia rodeado de voces y memorias, artísticamente no avanza solo, Quintero, sino en múltiples proyectos. Junto a la cantante Luna Monti, conforman un sutil dúo de voz, guitarra, y colores afines. Cumplieron diez años creando juntos, y ambos ya ocupan un lugar central entre los artistas populares que emergieron a fines de dos mil y que hoy persiguen los misterios del folklore sin estridencias. Así, hace años que ponen sus voces a disposición de la diversa paleta de canciones que afloran tierra adentro y con miradas nuevas, por clásicas. Luna Monti y Juan Quintero conforman, por eso, un dúo de indudable calidad para interpretar los sonidos clásicos del folklore a la vez que generan formas propias, cuidadas, sutiles, para releerlas a la luz de esa sensibilidad que es uno de los rasgos del campo del folklore emergente.

Ella nació y se crió en Ciudad Evita, Conurbano Bonaerense, y no casualmente sus padres son de San Luis: reuniendo sus propias vivencias, su formación y su sentimiento con las de Quintero, no dejaron ambos de hacer música juntos y de sorprender. ¿Cómo empezó todo para ellos? Los dos se conocieron a instancias de Raúl Carnota, que los convocaba para que cantaran con él, y de a poco fueron preparando canciones propias, se encontraron en el camino y siguen en la búsqueda. Contaba Luna Monti en una entrevista acerca de Quintero: “Raúl Carnota me hizo escuchar su música. Yo venía con una problemática de no encontrar repertorio para mi primer disco *Dentro del silencio*. Tenía que remitirme siempre a los viejos, a Leda Valladares, a Falú, al Cuchi y Castilla. No puede ser, decía yo, que alguien no pueda decir algo así con las palabras de ahora. Y cuando conocí las canciones de Juan, ¡ah!, fue una emoción tan grande. Definí que uno de esos temas, Alpa Puyo, iba a estar en mi disco y como quería que sonara como él lo había hecho, lo invité a tocar”.

Así comenzó todo para ambos, que hoy son familia: tuvieron una hija, Violeta, e hicieron de la música de raíz folklórica el sentido de sus vidas juntos. Luego de un disco, un demo que grabaron en dos días, el guitarrista, cantante y compositor tucumano editaría junto a Monti dos discos hoy considerados fundamentales y que en su momento redefinieron la mirada con



que los jóvenes podían concebir y disfrutar el folklore: *El matecito de las siete* (2004) y *Lila* (2006). Antes editaron un demo, *Luna Monti y Juan Quintero*, que ya prefiguraba las exploraciones en su tono sensible. Tan es así que Jorge Fandermole les escribió un tema pensando en ellos: la Luna y el Juan.

En su segundo disco, *El matecito de las siete* (2003), habían interpretado algunas obras de sus referentes -Rolando “Chivo” Valladares, Juan Falú, Pepe Núñez, María Elena Walsh, Jorge Marziali...-, una obra de Zitarrosa, Pa’l que se va, y coplas anónimas, a las que se acomodaban con naturalidad las composiciones de Quintero, que también integra *Aca Seca*, un trío folklórico con impronta jazzera pero también tradicional: moderna en ambos campos.

En esas canciones conviven el latir de los viejos ritmos y un entramado de melodías cristalinas, por las que viajan sus letras, como preguntas acerca del hombre en busca de sí mismo. Así, Quintero y Monti aúnan composiciones propias y clásicos muy viejos, obras olvidadas, clásicos contemporáneos, en toda una elección de repertorio que define esa cercanía con la raíz desde el nuevo presente de la música popular de esta generación. Ese poder de cantar lo recóndito y de hacerlo con dos voces en forma nada estridente, refinada, sutil, pequeña pero conmovedora.

No es casual el título del disco, *El matecito de las siete*, que es a la vez el de un tema de su amigo, el cantautor chaqueño Coqui Ortiz, y que expresa esa mirada cansina y cotidiana para sentir las tradiciones: al calor del mate compartido, sin necesidad de espectacularidad ni de exasperaciones, el folklore es, para Juan Quintero y Luna Monti, celebrar el encuentro para cantarlo juntos y proponer diálogos nuevos: relecturas de obras de ayer y hoy, todas transformadas en clásicos de este tiempo. En *El matecito de las siete*, el dúo había necesitado apenas acompañarse con la guitarra de Quintero, el golpe de una caja chayera, o unas palmas, para mostrar que la música folklórica no es patrimonio del pasado: que fluye y se desarrolla en cada época. Desde entonces, Luna Monti y Juan Quintero construyen una obra despojada de una lectura nostálgica acerca del paisaje, en una frontera musical que los obliga a repensarse permanentemente: los grandes medios de comunicación imponen una mirada homogénea acerca de la cultura popular que apenas da cuenta de los diversos lenguajes que afloran actualmente: “El espacio para nuestra música es muy reducido. En radio, está “La Folklórica” -señala Monti-: si pasás por el dial habrá una o dos más, depende la hora. Si se ha publicado una nota en los diarios es porque a alguien se le ocurrió. Si no, quedás aislado”.

Quintero asume las dificultades de difusión y promoción de la actual corriente, y su imparable necesidad de encontrar otros canales a través de los cuales resonar. “La repercusión depende de la afinidad, del entusiasmo de algunos: no de una estructura. Si lo desplazan a ese periodista que nos difunde, sonamos”. Esa uniformidad de criterios pervive en las grandes discográficas, en las que prevalece la búsqueda de lo “nativo”, como fórmula estandarizada de venta. Monti recuerda cuando les ofrecieron grabar con una mega-compañía, quedó clara la diferencia de criterios ideológicos. “Nos plantearon que al dúo le faltaba una banda detrás, y no podría ir. Cuando yo tocaba como solista -con un trío- a veces agarraba el charango para hacer un detalle en un tema, y la propuesta que me hacían era una especie de Marcela Morelo, algo que no es ni chicha ni limonada”.

Ante ello, como dúo, reivindican un trabajo autogestivo que requiere otros tiempos, otra lógica de producción, para generar espacios propios: “Y decidimos organizar mejor la distribución para que nos conociera más gente -recuerda Monti-. Es muchísimo más lento, pero la calidad lo compensa. Donde más se pueda tocar, mejor: puede salir una actuación en Salta, en Tucumán, al escribirle un mail a uno u otro. Los músicos que estamos rondando

trabajamos con las mismas personas. Hay gente que se organiza para llevarnos a su pueblo. Así vamos caminando”.

A ella todavía la sorprende la repercusión que tuvieron desde que comenzaron a presentar *El matecito de las siete*: “Jamás pensé, con esta estructura, que nos fuera a conocer tanta gente. Y no sólo en Buenos Aires, donde tocamos seguido: en Neuquén, Mendoza, Santa Fe. ¿Cómo hicimos para llegar allí? Se copiaron el disquito y de boca en boca la gente se aprende los temas. Hay cosas que nos sorprenden”.

Corroborra Juan Quintero: “Esta forma de difusión artesanal es muy concisa, muy fuerte. No sé cuán valedero sería si uno de repente largara diez mil afiches y accediera a un montón de horas en radio y TV. Por ahí, saldrían muchas actuaciones en un mes... ¿y después? La música impulsa lo que hacemos nosotros o el Coqui Ortiz: somos productos impensados para estas compañías. Y está todo bien que sea así”. Monti delimita: “Sí, pero los artistas que nos gustan, cuando tuvieron mayor difusión perduraron en el tiempo. La gran difusión es efímera para el que su arte es efímero. A nosotros no nos queda otra que ser independientes para hacer las cosas como queremos”.

Para Juan Quintero no hay tantas fronteras. Él, que realiza en sus canciones un cruce de sonidos y regiones, las tradiciones confluyen en su guitarra tucumana con naturalidad, sin especulación. “Nosotros viajamos mucho y tocamos mucho, y eso es una facilidad. Tal vez ese sea el escollo para ir conociendo gente. Pero la voluntad de estudiar y de consultar a la gente grande está presente”.

Dice Luna Monti: “De hecho, muchos chicos que están en el folklore están tocando temas súper viejos: hay cosas nuevas en conjunción con viejas reversionadas, como que hay un respeto al pasado, en todos lados. En este encuentro que hubo ahora (N. de la R: se refiere a 2005) en Rosario, era en comunión también, con Lucho González, muchos fueron a sus talleres con la necesidad de aprender”.

### **El puente hacia otros**

Juan Quintero y Luna Monti reconocen la importancia de poder juntarse con otros artistas convocando un intercambio generacional que es una clave en los artistas del presente. Se potencia en los festivales y recitales como vínculo natural entre los artistas, se alimenta también como resultado de la búsqueda independiente y se potencia con un rasgo clave de esta época para el folklore: la comunicación a través del correo electrónico, primero, y luego las redes sociales. Los artistas de la música popular folklórica han entendido que, ante las dificultades de difusión y proyección, y la caída en las ventas de los discos -la reconfiguración y la crisis del mercado discográfico- también por obra del desarrollo del mundo digital, el vínculo entre ellos no tiene fronteras.

Quintero lo sabe: a partir el diálogo con gente con unos años más en la música, como Carlos Aguirre y Jorge Fandermole, ese vínculo entre generaciones se está dando particularmente en los últimos años, al margen de que en otras épocas también se hayan generado esos lazos en forma tan productiva. En ese sentido, todos ellos son tradicionales: recuperan ese deseo de encuentro con los mayores. “Yo siento que el diálogo con el ‘Fander’, con el Negro Aguirre, con Juan Falú mismo, a pesar de la diferencia de edad y de que tienen muchísima más experiencia y trayectoria que nosotros, es de igual a igual, y que tal vez no se dé con otros tipos. Hablamos como pares, como si tuviéramos casi la misma edad y la misma experiencia, y no”.

Continúa Monti: “Tal vez es el cariño, también: ¿y con cuál otro tipo?” Y su pareja piensa: “El ‘Pato’ Gentilini<sup>147</sup>, porque ir a hablar con el Pato es ir a recibir una clase, tiene otra forma de relacionarse, pero de todas maneras ese vínculo de ir a consultar, a compartir con la gente más grande siempre ha estado, de una u otra manera. Al menos en nosotros, y creo que tiene que ver más con las relaciones entre las personas”.

En esto son claves los viajes: “Al guitarrear -dice Monti- de un amigo conocés a otro: hay que meterse a escuchar más. Lo que yo creo es que hay que buscar. No es una cuestión de distancia sino de meterse de lleno”. Quintero asiente a la vez que amplía. “Sí, pero a mí me ha pasado esta cuestión con el chamamé: hay cuestiones que son vivenciales. No queda otra que estar, y compartir haciendo una mesa; también me pasó en Mendoza con un par de guitarreadas, y vos decís ‘soy un ignorante total’. Yo me había puesto a tocar, a sacar un par de temas, y decía ‘no sé nada’. Yo me había puesto a estudiar y decía ‘igual no hacés nada’, lo mismo con el chamamé”.

Ella completa esa mirada vivencial: “Vos escuchás las coplas de Leda Valladares en un CD y te gusta, te emociona, pero no es lo mismo que vayas y escuches a cualquier coplero, a cualquiera, no sólo el cantor del pueblo. A cualquiera, porque todos cantan y la vivencia es otra; la emoción que genera es otra; las necesidades después son otras”. Quintero delimita: “Yo estoy de acuerdo en que hay una búsqueda: que uno puede realizar y conocer el repertorio. Pero en mi caso siento que el aprendizaje, no sé si completa, pero tal vez empieza seriamente cuando hay una cuestión vivencial: cuando podés verlos tocar, estar al lado, robarles los acordes, y el entorno”.

En relación con la crianza, el origen, y el peso de lo autóctono, dice Quintero que no hay una recreación idealista de paisajes ni sentimientos de nostalgia sino algo tangible, material, asentado en los encuentros con otros: “No, es no tan en un plano espiritual, pero sí hay ciertos códigos en las guitarreadas. Nosotros en Tucumán tenemos un humor muy característico; en las guitarreadas del Chaco encontrás un montón de códigos en común, pero hay ciertas cositas que no son lo que uno está acostumbrado, porque tienen mucho que ver con la música, con el entorno, con el lenguaje”.

Luna Monti lo siente: “Es como ir conociendo: quizás lo que uno puede decir, lo que dicen de este ‘nuevo folklore’, es que uno escucha que hay versiones o cosas en las que se desconoce la esencia, del estilo, de la canción. Nosotros tuvimos la suerte de venir de familias folklóricas, y, el que no, quizá tiene un poquito de desventaja, pero porque hay cosas que no se pueden estudiar en los libros o en los Cd’s. Y creo, por ejemplo, que si yo cantaba una copla antes, no es lo mismo de hace diez años atrás que hoy, porque lo he vivido un poquito más de cerca, como dice Juan, lo mismo con un chamamé. El sentimiento y la emoción son otras: vas conociendo cada vez más de dónde viene eso, no sólo históricamente, sino por haber estado y sentir qué pasa ahí”.

### **Intercambio de paisajes**

Quintero habló del chamamé, y ese género también lo atravesó al relacionarse con el Chaco, pero sentía que no podía abordarlo sin conocer profundamente al cantautor Coqui Ortiz. Específicamente, el vínculo de Quintero con Ortiz, él chaqueño y, aquél, tucumano,

---

<sup>147</sup> Luis “Pato” Gentilini es un pianista, compositor, guitarrista, cantante y arreglador tucumano con más de 50 años en la música popular argentina. Tiene compuestos más de 130 temas en colaboración con poetas y letristas como Luis Franco, Luis Sánchez Vera, José Augusto Moreno, Luis Alberto Díaz, Manuel Castilla, Pepe Núñez, Néstor Soria, Roberto Espinosa, Manuel Serrano Pérez, etc. <[www.patogentilini.com.ar](http://www.patogentilini.com.ar)>

derivó en que Quintero y Monti llamaran *El matecito de las siete* a su segundo disco: el primero fue un demo. E incluso, que Ortiz le escribiera un tema en el que se dirige a él en tono episcolar, “Dígame Juan”, en su segundo disco *Parece pajarito*. E incluso que en ese mismo disco grabaran la canción de él “La fortuna de mi guitarra”.

Quintero recuerda esa experiencia con Coqui Ortiz y el encuentro entre regiones: las que descubren ambos, encontrándose. “Nosotros hemos tenido esa experiencia con él, muy puntual. Pero puede ser, trasladándolo a Tucumán, con el Chivo Valladares. En general, si bien antes hablábamos de que hay un movimiento, gente que escucha, pero tal vez sean músicas que están como tapadas: eso de que nadie es profeta en su propia tierra, que por ahí estaba tapado el Chivo. En Tucumán era todo un personaje. Tal vez el Coqui sí pueda dar esa opinión porque está mucho en contacto con gente del barrio. Nosotros estamos más en contacto con el círculo de músicos o entre gente a la que le gusta la música, que estudia. En cambio el Coqui patea los barrios, anda con el herrero, el talabartero, y ahí puede ser que no sepan quién es Aníbal Sampayo, el ‘Chivo’ Valladares ni nadie. Creo que a eso se refiere el Coqui, que es una realidad también. Nosotros te hablábamos del entusiasmo, de las búsquedas, pero son todos tipos volcados a la música”.

Allá en el Chaco, el universo litoraleño es muy particular e incluso autorreferencial, y no es del todo común que una persona de Tucumán se vincule naturalmente con alguien de otro territorio (es otra vivencia cultural) para componer dentro de ese universo; es algo novedoso también lo que puede suceder para que se pueda rozar una mirada litoraleña cuando se proviene de otro campo o región. Cuenta Quintero: “Juan Falú me decía que estaba un poco asombrado porque le llamaba la atención eso, la juntada de Tucumán y el Litoral, que no era muy común”. Y marca Luna Monti: “Lo cual no quiere decir que uno vaya a tocar bien un chamamé”. Aclara Quintero: “todo lo que hemos hablado es nuestra experiencia, para no tirar abajo la idea de que alguien pueda aprender sin estar en el lugar. Hay gente que tiene esa facilidad. Esto es lo que nos pasa a nosotros”.

Juan Falú le decía también: “Que era muy llamativo para él este cruce del Norte con el Litoral, y siento que técnicamente hablando hay un montón de cosas, del lenguaje musical, que son casi opuestas. Nosotros tenemos un tipo de toque y de canto que va en contra de las concepciones litoraleñas, pero -cada uno de esos peros que hace Juan detienen el tiempo, generan enternecimiento con lo que dice y un sentimiento de alumno-referente en el que lo escucha- ahí estábamos con el Coqui en una búsqueda, tal vez por el entusiasmo de compartir con él, y con otros más, que te arrancan la cabeza y con los que te dan muchas ganas de tocar. Entonces ahí estábamos conjugando esos lenguajes, el hablado, el cómo se dice, qué significa, qué sentido tiene, cómo lo siente él, y por otro lado, el hecho de compartir esas músicas las hace muco más ricas, para nosotros, empezamos a quererlos más a los temas, a las composiciones. Y a descubrirles cosas, digamos, no es que las composiciones sean buenas porque el tipo sea bueno, sino que empezás a descubrir ciertas riquezas que tal vez antes hayan pasado desapercibidas. A mí me ha pasado que no estaba preparado yo para apreciar ciertas cosas del Litoral. Desconozco aún mucho, pero tengo ciertos códigos que me ha pasado este tipo, que me han servido”.

Descifra Luna Monti, yendo hacia su origen: “Lo de Cuyo siempre fue muy mío porque mi madre es de San Luis, aunque ella no cantaba estrictamente ese repertorio, escucho un punteo y ‘ahhh’, me viene toda la carga, la familia, el paisaje: es como lo más natural. Bueno, me ha pasado por ejemplo que cuando conocí al Negro Aguirre, me llegó el disco, yo dije: ‘yo tengo que irme ya a Paraná a ver este río’. Estas cosas que te mueven ya en un disco, y

viéndolo de cerca, como puede ser cualquier recital que uno tenga la oportunidad, ni hablar si tiene la oportunidad de estar en el fondo de una casa: lo que se mueve es mucho”.

Esa reafirmación representaría el tercer trabajo del dúo, el disco doble *Lila*, de 2007, como dice Quintero: “Creo que *Lila* no está pensado en la necesidad de plantarse frente a algo, sino en sacar una especie de fotografía de esa etapa nuestra, que también tiene que ver con la experiencia de esos dos años después de *El matecito*, que hemos viajado mucho y conocido mucho repertorio”. Y ella corrobora: “Nos hemos hecho muy amigos de esta gente con la que estamos tocando, por ahí sí el hecho de querer organizarnos mejor con la distribución es porque queremos que nos conozca más gente, llegar más”.

En esto sí se corrige Quintero: “En ese sentido sí creo que hay eso de plantarse. Está bien que hay cierto espíritu que prima en *Lila*, dejar testimonio de; pero hay cuestiones que tenés que plantearte un crecimiento en varios aspectos: podés sonar mejor, tenés que buscar un sonido mejor, aprender a escuchar los discos, aprender a diseñar mejor y a tener un concepto más acabado de cómo se hace un disco, cómo se vende, cómo se difunde. En eso tiene que haber un crecimiento”.

Con el disco doble *Lila* también intentaron dar un salto musical hacia adelante. “El disco tuvo muchos caprichos”, sonríe Luna Monti. El recorrido comienza en el universo pampeano, plagado de silencios, con ese clásico actual que es la huella “De ida y vuelta”, de Roberto Yacomuzzi y Lalo Molina, y con “Confesión del viento”, de Roberto Yacomuzzi y Juan Falú; sobrevuelan Cuyo con una tonada de Félix Dardo Palorma, “Al cimbrar de la vida”; rumbean hacia el Noroeste con “Verde Romero”, una baguala anónima antiquísima, y hacen “Cuando”, de Jorge Fandermole, “Canción de mi ciudad”, de Coqui Ortiz... “Es imprevisible cómo nos encontramos con las canciones: son evoluciones internas -sostiene Quintero-. Yo había probado varias versiones de “Verde Romero” que nunca me habían gustado... hasta que de repente cuajó, y pude tocarla. Ha entrado en nuestro lenguaje. Es como que pisás fuerte”, grafica. “Hallás una idea, que te da pie, fracasas o no, pero tenés la convicción y vas construyendo”.

Juan Quintero y Edgardo Cardozo

### **Los amigos**

Simplemente se juntaron para compartir un tiempo de música. *Amigo*, el disco que editaron Juan Quintero y Edgardo Cardozo, en 2007, nació de una amistad y de una misma concepción acerca del sonido sin preconceptos ni estridencias. Se basó, y se inspiraron, en su mutua admiración y en la intimidad que sienten al tocar; en sus voces envueltas en la calidez de las guitarras, en el deseo de dejarse envolver por las canciones que los deslumbran. El uno en el otro.

Porque un diálogo musical puede transcurrir en silencio. Las explicaciones, la razón, poco sirven para captar ese instante de magia que compartieron ambos. Sin definiciones forzadas, sin análisis de más, Edgardo Cardozo y Juan Quintero confiaron en su instinto y se dejaron ir por algunas canciones propias y ajenas, y la exploración quedó registrada en octubre del año pasado en el disco *Amigo*. Ambos guitarristas, compositores y cantantes, dejaron esta vez que prevalecieran las sensaciones en vez de buscar definiciones urgentes. A través de la emoción, de cara a una idea íntima de la canción, lograron sonidos esenciales -y ancestrales- sin rótulos posibles, como dos trovadores más allá de este tiempo.

El disco *Amigo* “es algo rarísimo, que no tiene nombre”, dice Edgardo Cardozo, y habla a la vez de su propio lenguaje musical, que se maceró con los años al interpretar boleros; al

volcarse al tango casi por necesidad; al conformar desde los 90 ese quinteto sin ataduras, de alto rigor técnico, llamado Puente Celeste; al crear con su guitarra como si abriera nuevos surcos cada vez. Con cierta melancolía canyengue y un aire a choro brasileiro en los ritmos que desgrana, aquí dialoga sin impostaciones con la impronta folklórica de Juan Quintero y con sus canciones con aroma a viento fresco, a tierra lejana, que le hacen breves preguntas al hombre envuelto en su destino.

Entre ambos, entonces, dieron forma a este trabajo que aquieta palabras de más. Con liviandad, a *Amigo* se lo podría catalogar como algo nuevo, renovador, en el panorama de la música popular del presente, aún en 2013. Un lugar común a rebatir: aquí hay músicas argentinas sin urgencia y aquellos adjetivos van por fuera de la búsqueda cotidiana. Asume Quintero: “Uno trata de que lo saquen de allí pero está el reflejo de encasillar”. Y Cardozo: “Uno puede cooperar e ir a favor, o ir a contrapelo. Si nos endurecemos y vamos al choque perdemos nosotros, los músicos. Entonces, uno trata de acompañar esas expectativas”. Y el tucumano corrobora: “Tratamos de dar una opinión que dé un poco de luz sobre lo que hacemos, porque tampoco es fácil de definir. Te dicen: ‘¿Vos que hacés?’ Y... somos músicos; tratamos de hacer algo delicado, cuidado, con mucho trabajo y con mucho cariño”.

El disco, desde que lo comenzaron a grabar en junio de 2007, les reportaba una clara idea de libertad en cada melodía nueva: “La que uno pueda bancarse, claro -dice Cardozo-. Yo siento que puedo permitirme lo que quiero: cantar un bolero, una zamba, un tango, o algo rarísimo que no sé cómo se llama. Todo convive en mí y soy todos esos personajes. Esa libertad es la raíz de la que uno se agarra”. Pero nada en *Amigo* quedó ajeno al camino musical que se construyó cada uno con los años: “Frente al mercado tenemos todas las de perder, pero en la persistencia de pegarle al clavito vamos avanzando”, contrasta Cardozo.

En ello, las canciones de *Amigo* poseen una mirada poética que sería trillado asociar con la melancolía. Tanto las de Quintero, las de Cardozo, como las que compusieron a partir de poesías de otros -Leónidas Lamborghini, Juan L. Ortiz-, persiguen una suave inquietud: el amor vivido como una energía que no solamente depende de un otro; poesías que no refieren solamente a olvidos y desencuentros, al dolor por lo que podría haber sido y no fue. En estas canciones, además, se oyen el silencio del paisaje; el brillo de una rosa; una calle distante por donde pasó una mujer amada y ahora sólo está la lluvia; una ventana por donde todo pasa y sólo queda la mirada.

En las intensas “Paloma”, de Quintero, o en “Otra vez el mar”, de Cardozo, parece contarse acerca de un viaje sin lugar, en el que sólo queda uno y su sombra, sin exigencias; la risa; el viento compañero y alguna que otra copla para seguir caminando. En vez de alumbrar una y otra vez los recuerdos, y de recostarse en la melancolía como si no existiera otra cosa, sólo las canciones quedan: aunque ellas no siempre obedezcan al que las compone y haya que dejarlas ir. ¿A dónde se va una canción, entonces? “Una canción no es algo premeditado -establece Cardozo-. Uno tira una pequeña anécdota que a veces es intrascendente; pero lo que te pone en movimiento, eso que puede ser una serie de acordes, un arpeggio, una melodía, tres notitas, genera una regla de juego con la que tenés que ser consecuente, o incluso traicionar adrede para que la canción sea lo que está pidiendo. Más allá de lo que pueda yo querer de ella”.

Quintero establece acerca de las canciones que surgen en soledad: “Con el Edgardo buscamos una vibración: que pase por ese lado. Y lo han notado algunos amigos, en mi caso, por el cambio que hice para tocar. He tenido que hacer un trabajo técnico especial para poder también funcionar aquí”. Y durante la elaboración del disco, los temas no quedaban resueltos del todo por el hecho de estar “técnicamente bien tocados, o cuando se armaba el ensamble.

Sino más bien cuando lo otro, aquello que no se puede decir, estaba andando. Yo vengo de un palo más folklórico, pero la música va tomando rumbos diferentes con la gente con la que te vas juntando y con lo que vas escuchando”.

Y la música transcurre cerca, o espera en cualquier región: hace años que Edgardo Cardozo viaja a El Dorado, un pueblo de Misiones sin luz eléctrica. Allí -rememora- alguna vez escuchó melodías entre la selva, un acordeón que dibujaba escalas a media tarde: había conocido a “un tipo que laburaba desde las cinco de la mañana hasta las cinco de la tarde, y silbaba todo el día, como un maestro: él pegó un tema, lo hacía con todos los coros, lo terminaba y empezaba otro. La música lo acompañaba constantemente”.

Cuentan Cardozo y Quintero: sabían el uno del otro sólo a través de los discos, “y de amigos en común” que insistieron para que se conocieran. “Hasta que un día nos juntamos, hicimos una cena, luego otra, pero sin el plan de tocar”, cuenta Cardozo. Pasó el tiempo, hasta que en 2005 Juan Quintero organizó en San Miguel de Tucumán un ciclo de compositores nuevos y “me invitó a ir para allá. Ahí aprovechamos y preparamos tres temas míos: ‘Con una claridad de infancia’, ‘Mañana domingo’ y otro que no recuerdo. Los hicimos medio boleros, que si los escucha un bolero me prende fuego”.

Y la reunión sonora iba a quedar picando, pero en febrero de 2006 Edgardo Cardozo tuvo un accidente de automóvil bastante grave. “Estuve muy mal, veinte días muy críticos. Ahí reencontré a Juan: apareció por el hospital el día en que se pedían dadores de sangre para mí. Fue un lindo gesto”. Luego atravesó varios meses de recuperación: “Gracias a Dios zafé bastante bien”. Y a los dos meses ya estaba tocando de nuevo “pero tipo abuelito”. Y el guitarrista comenzó a ver las cosas bajo un ritmo nuevo. Al poco tiempo, otra reunión con Quintero, cinco o seis canciones, y quedaron de lado las palabras: “Hay personas con las que lo musical requiere de toda una construcción de vocabulario, y hay otras con la que hay una empatía instantánea: no hay más para decir, ya está. Eso que cuesta explicar: esa fluidez de la que habla Juan”.

La emoción que les provoca escuchar de nuevo el disco, cada toque de guitarra, los sitúa cada vez más lejos de la necesidad de forzar géneros o lenguajes para producir algo que huelga a nuevo, “para romper una forma, o para decir ‘esto es una revolución’ -afirma-. Es como es un discurso viejo: yo no necesito esa guerra de vanguardias; eso de ‘voy a forzar la expresión’, como dicen algunos teatristas, que creen que la gente necesita que la sacudan. No lo comparto: no creo que la gente necesite eso. En cualquier caso, no que yo la sacuda”.

Cardozo nunca dejó de plantearse serios desafíos en su largo camino musical, más allá de lo que pudiera percibir o no el público. Tanto a su trabajo con *Puente Celeste*, o incluso cuando se dedicó a componer para obras de teatro, los vivió de la misma manera: “En un momento para mí era riesgoso hacer música experimental, o rarezas, con instrumentos no convencionales, y actores; después fue también riesgoso para mí cantar un bolero de Bola de Nieve”.

Pero más allá de todo desarrollo, se queda con un aprendizaje: “Si una canción es muy simple ya no la podré disfrazar de otra cosa. Está pidiendo eso, necesita el lugar común. ¿Por qué la voy a enrarecer?”, evalúa. “Hay algo que me sirvió mucho y que tomé de Coriún Aharonián, un musicólogo y compositor uruguayo, docente, un capo, a quien yo admiro mucho porque me ayudó a elaborar esas cosas. Él decía que en la música popular estamos laburando sobre los lugares comunes, resignificándolos, y tenemos que perder el prejuicio de esos materiales barrocos, que se te quedan pegados, aunque pienses: ‘eso es una grasada’. Hay que perder el miedo de decir esas cosas que son necesarias”. Y animarse -dice Cardozo- a ir

en busca de “la canción que penetre en el aburrimiento. Pese el desinterés ante la saturación de que todo el mundo esté queriéndote vender lo tuyo. La canción tiene que imponerse”.

### **Los grupos de todos**

Dos proyectos se erigieron para la nueva generación como referenciales, abiertos, entradores para los jóvenes y los no tan jóvenes que se llegaron y se siguen llegando al folklore. Esos grupos son Aca Seca Trío y Orozco-Barrientos. De tantos ensambles y agrupaciones que surgieron con el cambio de siglo, estos dos se iban a convertir en referentes naturales para los conocedores no sólo de las tradiciones folklóricas, del historial de bandas y grupos en las provincias y en Buenos Aires, sino también para los que no tenían en su memoria cultural al folklore ni escuchaban mucho del género.

Claramente, Aca Seca, la otra faceta de Juan Quintero además del dúo con Luna Monti (y de varios otros proyectos), y Orozco-Barrientos, el dúo de los mendocinos Fernando Barrientos y Raúl “Tilín” Orozco, abrieron la cancha para que el folklore de mayor sutileza y el de las búsquedas posteriores a los 90 se instalara en muchos nuevos públicos. Son dos grupos centrales para entender el estilo de esta nueva generación, esta década aún viva, y lo explican sus sendas búsquedas, su apertura y rol como puentes o lazos entre lo viejo y lo nuevo.

Y cada una de ellas alimenta y sirve de rumbo a los músicos populares contemporáneos. Aca Seca Trío, desde su surgimiento en La Plata a fines de la década del 90, significó una apertura a nuevas maneras, jazzísticas sin perder sonoridad telúrica, sin perder ese toque de tierra que los hace tan distintivos, para que los músicos formados académicamente se volcaran también al folklore y vieran que desde su lenguaje se podía enriquecer esas músicas y ritmos, improvisando, creando, componiendo, buscando la propia impronta. Aca Seca Trío son, además de Juan Quintero en guitarra y voz, Andrés Beeuwsaert en piano y voz y Mariano Cantero en batería, percusión y voz.

Quizá pase mucho tiempo para valorizar la importancia del aporte para la música de raíz folklórica contemporánea que hace Aca Seca. Pero como dijo Lilián Saba, eso ya se está viendo ahora. Algo particular que grafica las conexiones entre el arte y la gente: “Con Aca Seca sucede que los jóvenes, a partir de jóvenes de su misma edad, empiezan a escuchar folklore y tienen referentes de la misma edad de ellos”, analiza Saba. “Creo que Aca Seca es como el caso de que el referente es de la misma edad. Ya no tienen que buscar diez años atrás, o buscan pero tienen también su propia referencia. Sobre todo cuando salieron a los veintitantos años. Está saliendo todo ahí, ¿ves?, en 2003 ellos editaron su primer disco”.

Santiago Giordano analiza la relevancia de los grupos actuales en sincronía con la historia del folklore argentino. “Tomá a Aca Seca, los años dos mil; vamos volviendo atrás en el tiempo; el grupo de los años 80, con Cacho Ritro y Oscar Alem; después te vas a los 70 con Anacrusa y te vas a los 60 con Quique Strega. Ahí tenés medio siglo hablando de lo mismo. No inventaron nada, en el buen sentido El buen inventor sabe que no puede inventar nada. Uno no habla mal de Aca Seca; quiero decir que hay toda una línea, una evolución en ese pensamiento, y podemos meter en ese pensamiento a millones más”. Entonces, “es impresionante la cantidad de líneas que se pueden trazar en el tiempo y a lo profundo que llega. Agarrá a los cantores solistas con guitarra y tenés para hacer dulce, y ahí sí llegas hasta Santos Vega”.



Dúo Orozco-Barrientos

### **Puentes sonoros hacia Cuyo**

Reflotaron para todo el país el gran acervo de la música cuyana, tan olvidado como poco visibilizado en el mapa de sonidos del territorio. Recuperaron, con sensibilidad de tradición y con actitud y espíritu rock, las escuchas y las cercanías de muchos jóvenes (también de adultos conectados con los clásicos de Mendoza, San Juan y San Luis) a Cuyo, esa región cultural menos programada en festivales, en radios: Raúl “Tilín” Orozco y Fernando Barrientos, como dúo, paulatinamente revalidaron ese cancionero y lo llevaron a los escenarios no sólo de Mendoza, de donde son oriundos.

Claro que fue central el aporte de Gustavo Santaolalla, al haber producido sus tres discos hasta ahora: *Celador de Sueños* (2004), *Pulpa* (2008), y el que saldrá este año, el *Álbum Tinto* (guiño al *Álbum Blanco* de The Beatles, y al *Negro* de Metallica, pero en clave viñadora): el cantante, guitarrista, charanguista; el fundador de Arco Iris y Soluna, dos agrupaciones pioneras en los 70 al cruzar rock y folklore; el productor exitoso de Divididos, Café Tacaba, Semilla, y tantos otros proyectos en los 90 y fines de siglo, desde Los Ángeles, los hizo legitimarse y contribuyó a que devinieran hoy referentes de la nueva generación.

A la par, también Mercedes Sosa les había brindado su apoyo al cantar el “Celador de sueños”, ese clásico contemporáneo de Barrientos, en numerosos conciertos, y al incluirlo en su disco *Cantora 1* (2009). También León Gieco los invitó, como ella, a tocar, a girar juntos. Luego comenzaron una afinidad sonora y vivencial con Luna Monti y Juan Quintero, y con él junto a Aca Seca Trío, que perdura hasta hoy. Y el repertorio de Orozco-Barrientos se volvió indispensable para concebir y atender a la música de raíz folklórica de estos años: de la década.

Si el Encuentro Músicas de Provincia les permitió llegar a Buenos Aires cuando eran prácticamente desconocidos, mucho camino tenían detrás: Fernando Barrientos fue el autor de “El amor es más fuerte”, aquel tema leitmotiv de la película y la banda de sonido de la película *Tango Feroz*, de Marcelo Piñeiro, que se estrenó en 1993, contó -o buscó contar- la vida de Tanguito, prócer entonces olvidado de la primera camada del rock argentino y co-autor con Litto Nebbia del tema fundante del movimiento: “La Balsa”. Y así como Tango Feroz hizo conocer las canciones de Fernando Barrientos en todo el país, no su larga producción anterior como músico de rock y cantautor en Mendoza, su trabajo también con el grupo Caín (junto a Daniel Martín, luego integrante de Terraplén, proyecto de folklore electrónico de Santaolalla), se trazaron los puentes. En el 93, en pleno menemismo, se volvieron masivas varias canciones del rock argentino que integraron aquella banda sonora, y la voz de Barrientos sonó en todas las radios.

Aunque no todos supieron quién era él, lo sabrían luego: con Orozco-Barrientos, él volvió junto a su coterráneo y amigo, el guitarrista y compositor Tilín Orozco, a proyectarse a todo el país, bajo las determinaciones de difusión para la raíz folklórica en el cambio de siglo, y a acercar el repertorio cuyano a una generación posterior. La que sabe qué caminos ha recorrido Barrientos; qué lo conmueve de ese acervo de tonadas, cuecas, gatos, zambas, para haber hecho de su voz y de sus canciones una interrogación acerca de ese universo. Se re-confirmó en su cuyanidad, Fernando Barrientos: volvió él mismo a mirar hacia sus orígenes.

Así lo recuerda él: es enero de 2013 y está de visita en Buenos Aires. Espera que llegue Tilín Orozco (están a punto de presentar los temas del *Álbum Tinto* en Café Vinilo, Palermo) y es tiempo de mirar hacia adelante desandando de lo caminado. “Siempre estuve ligado de

alguna manera a la cosa folklórica -cuenta Barrientos-. Viste que Litto Nebbia ya empieza a despuntar en sus discos de principios de los 70... Y esos discos ya tenían un audio muy cercano a esto que se escucha hoy. Y a mí me encantaba su zamba 'El bohemio', o 'Vamos negro, fuerza negro', que está registrado en *Rock hasta que se ponga el sol*, la película emblemática del rock argentino<sup>148</sup>.

Pero con el folklore cuyano, "el acercamiento lo tengo a partir de Tilín, que es un referente importante: ya lo era en los 90 y antes, y durante los 80 había conformado distintas agrupaciones que marcaban tendencia, haciendo hincapié en el folklore de Cuyo: las tonadas, las cuecas, los gatos. A partir de ahí tengo un acercamiento real con la obra de Félix Dardo Palorma, Hilario Cuadros, La Tropicilla de Huachi Pampa, los sanjuaninos, don Buenaventura Luna. Si bien no soy un conocedor profundo -Tilín sí-, empecé a descubrir esa música que tenía al lado de mi casa y que no reconocía".

En ese momento, "estos compositores como Palorma, que para mí es emblemático, nunca fueron muy difundidos, y la marcha oficial iba por otro lado. Pensemos durante la dictadura: era lo más 'nacionalistas' que había y nosotros nos corríamos de ese lugar. No lo aceptábamos. No nos terminaba de conformar", recuerda el cantautor. "Por eso también nuestro vínculo con el rock, que era una expresión libertaria: un espacio de libertad que en ese momento no existía".

Y durante muchos años, en Mendoza, hubo un programa los mediodías de domingo. "Se llamaba 'Por los senderos de la patria', y caían todos los grupos a tocar ahí, en el Auditorio de Radio Nacional Mendoza: Duraba cuatro, cinco horas. Habitualmente había un montón de intérpretes y de grupos, pero muchos vinculados a esa cosa facha. Si bien nosotros no estábamos metidos en ese baile, lo mirábamos muy de afuera y no nos interesaba tanto la movida".

El acercamiento real fue "a partir de una propuesta de Tilín. Me dijo: 'Loco, me gustaría hacer con vos un cancionero'. La idea era componer para otros intérpretes. Y ya tenía algunas músicas: por ejemplo, 'Pensando en ella' es como nuestra primera tonada. Era también un camino 'a ver qué onda'. Y ya nos interesó el material que empezaba a pintar: aparecieron 'Pulpa' y también algunas cuecas. El gato 'Los ojos del amor', ese aire de vidala que se llama 'Monstruo de barro', y ya empezamos a acrecentar ese repertorio que termina conformando nuestros discos. Pero en principio compusimos todo el disco de Tilín Orozco y Sandra Mar, que era un dúo más vinculado con los 80, con todas canciones nuestras. Nuestra sociedad, en principio, era compositiva".

Ahora, mientras espera que llegue Orozco, Barrientos vuelve a lo que -percibe- vio aquél en su voz, en sus letras: su universo de la canción. Y como fue para él, siendo un músico y letrista de rock, encontrarse con las formas métricas prefijadas de la música cuyana. "La guía de Tilín fue fundamental. Porque yo no sabía tocar ni una tonada: es intrincado el ritmo, tiene otra síncopa y tiene su moña la cosa. Pero a nivel temático empezamos a encontrar un continente ahí, muy emparentado con lo que yo venía haciendo. Fue un poco natural la apuesta. En canciones como 'Pensando en ella', siempre partía desde los lugares de mi conocimiento. Y para mí las tonadas son baladas. Yo las consideraba de alguna manera baladas folk, y ese traspaso o esa transición se dio de forma mucho más natural. No hubo que

---

<sup>148</sup> La película *Rock hasta que se ponga el sol*, del director Aníbal Uset, fue filmada en la tercera edición del Festival B.A. ROCK, en 1972, y se estrenó el 8 de febrero de 1973. Además de Litto Nebbia y Domingo Cura, fueron filmados en vivo varios de los principales exponentes de la época pionera del rock argentino. El grupo Arco Iris, de Gustavo Santaolalla, cierra la película con el tema "Hombre", en ritmo de seis por ocho. <[http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/esp\\_rock.htm](http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/esp_rock.htm)>

inventar mucho. Y como había coherencia, le dimos para adelante. Para mí es como continuar en el mismo camino porque, más allá del folklore cuyano, la obra del Cuchi Leguizamón y de Castilla, o del mismo Yupanqui, han sido parte de nuestro acervo”.

El pasado se conecta con el devenir. Si es imposible alejarse del rock, de ese movimiento, de esa concepción libertaria, al entrar en este otro género se empiezan a descubrir otros territorios. Así lo ha vivido Barrientos, y No casualmente aborda sin problemas la zamba “Maturana”, del Cuchi Leguizamón, en los espectáculos más recientes del dúo. “Son versiones que nos encanta cantar, las consideramos propias y lo mismo con el cancionero cuyano. En este nuevo disco, el *Álbum Tinto*, incluimos dos tonadas de mil ochocientos cuarenta y pico, ‘Quien te amaba ya se va’ y la ‘Tonada del arbolito’, dos recopilaciones de Don Alberto Rodríguez y otras que venimos cantando y creemos que es el momento de plasmar en un disco, como ‘La refranero’, de Palorma, y ‘El tordo viejo’, una vieja tonada que canta Tilín”.

¿También canta Orozco? “Con Gustavo Santaolalla insistimos mucho con que Tilín hiciese coros y que también se mandase a cantar en primera persona. Y fue una apuesta que salió bien: el loco canta su canciones como Bob Dylan porque, ¿qué es una buena voz, qué es cantar bien? Hay que cantar con el corazón, con el adentro, y el gordo lo hace. Entonces, transmite. Eso es ni más ni menos que la canción. Los cultores de la canción somos eso: dura ese espacio tan mágico y que puede ir de un minuto a tres, o a siete, y en ese espacio pasa todo eso: melodías, situaciones, imágenes. También hemos hecho mucho hincapié en el tema literario. John Lennon decía que las canciones envejecen rápido por las letras. Y la otra vez hablamos con el mismo Tilín al respecto: nosotros intentamos que las letras no envejezcan. Que puedas escuchar ‘Pulpa’ dentro de veinte años y que siga manteniendo esa atención”.

En sus letras, Fernando Barrientos busca esa permanencia, esa temporalidad. Un ejemplo es ‘Los dos perros’: habla de la llegada a Buenos Aires del dúo, cuando apenas los conocía alguien, hace más de diez años, y para ello buscó imágenes que hicieran trascender la anécdota coyuntural. “Hay imágenes que yo a veces ni sé qué son; no tienen una respuesta lineal. Salvo historias como la de ‘Los dos perros’, que es un cuentito, ‘Pulpa’, ‘Soltando coplas’, o ‘Monstruo de barro’, tienen un perfume a algo, pero explicar esas cosas no tiene ningún sentido. Como los sueños. Muchas de esas canciones provienen de sueños”.

Sonríe un poco: “También hay mucho material de descarte. No todo lo que hacemos es bueno. Siempre para los discos hacemos demos de 25, 26 temas, y a partir de ahí lo charlamos con Gustavo y tratamos de buscar que desde el audio y desde la propuesta haya coherencia. Por ejemplo, ‘Pulpa’ fue una de las primeras tonadas nuestras y no entró en *Celador de sueños*. Vino a darle título a nuestro segundo disco”.

En torno a la canción folklórica como universo trascendente, Barrientos observa: “Si no nos representa, si no nos dice, la descartamos. Una vieja canción nuestra se llama ‘Fuera, bicho’: es una especie de refalosa, como la llaman los cuyanos, y no entró en ningún disco. Pero no implica que no vaya a entrar. Eso como un bestiario, y la letra decía: ‘Amanecía y el lobizón vio aquel chanchito de Cutral-Co’. Habla de cómo conviven los bichitos y todavía no ha tenido continente en ningún disco, pero no significa que no lo vaya a tener. Porque es una canción vigente y se podrá cantar siempre”.

Vuelve al *Álbum Tinto* y las nuevas sonoridades aquí. “En este disco estamos incorporando instrumentos, como el cuatro: ya habíamos incorporado el guitarrón como instrumento solista, que en la música folklórica cuyana cumple otro rol de base, como el bajo dentro de la banda. Los viejos cuyanos montaban el combo a partir de dos violas, guitarrón y

un requinto. Habitualmente puntean dos, y si son mañosos puntean los tres: parecen King Crimson”.

Acá apareció aquí el guitarrón al frente: “Porque Tilín es un intérprete increíble de ese instrumento, que me decía: ‘Flaco, tenemos que comprarnos un par de guitarrones. Y nos ha servido para componer: a la canción le da un groove, un peso, y Tilín le ha dado el carácter solista que antes no tenía. Era siempre un instrumento de acompañamiento dentro de ese esquema de guitarras’. Y cuenta: “Por ejemplo, el tema ‘Camino a Maipú’, del disco *Pulpa*, está hecho todo con guitarrón. El punteo de ‘Los dos perros’ es con guitarrón”.

El guitarrista manda en la música cuyana “por cómo tocaba, por su destreza. Era raro ver a alguien que saliera a cantar solo con el guitarrón”. Otra vez Santaolalla: “Es lo que hizo él con el ronroco (un charango más grave). De alguna manera, nosotros heredamos de él ese concepto. Y el guitarrón es muy tanguero: se usaba mucho en las formaciones de tango”.

Para ellos, renovar “es visitar viejas fórmulas. Yo escucho a Edmundo Rivero y tiene una impronta, o el mismísimo Alfredo Zitarrosa. ¡Los violeros de Zitarrosa parecen cuyanos! A diferencia del mapa musical argentino la zona de Cuyo es la que más hincapié hace en las virtudes del intérprete como guitarrista. Fijate la chacarera, la zamba: obviamente grandes violeros. Colacho Brizuela (La Rioja), Lucho González (Perú), pero en Cuyo son tres, cuatro violeros tocando al palo”.

En eso conecta con la región de proveniencia. “Hay mucho del solista y se quedan los viejos tocando noches enteras. Yo he participado en serenatas y en ese tipo de rituales que todavía se siguen manifestando en Mendoza, en Cuyo. Y es el gusto de guitarrear, de juntarse con los compadres a tocar. Hay cada violero, loco... Los chicos jóvenes ya tienen esa genética de la guitarra. Eso viene con el lugar, es parte de tu acervo cultural. Ya nacés escuchando eso”, describe Barrientos.

Pero él no es un “cuyanista” puro. “Yo soy más trucho... yo soy ecuatoriano. Nací en Guayaquil de casualidad, en una gira de mis viejos. Estuve tres días y después continuó la gira por Perú y viví acá, mis primeros años, en Valentín Alsina. Y cuando tenía tres años ya nos mudamos a Mendoza definitivamente. Mis viejos tenían un grupo, Los Hermanos Barrientos, chilenos, que empezaron a traer el folklore chileno a la Argentina. Tocaban mucho en Radio el Mundo y fueron muy populares en las décadas del 40 y 50. Eran muy buenos los viejos esos. Mi viejo era un violero increíble y en esa formación tocaba el requinto. Él tenía formación académica. Pasaba de tocar cuecas de Los Guasos Chincheros<sup>149</sup> a tocar Bach, Mozart: era concertista. Pero para vivir laboraba de eso. Y mi vieja era ama de casa y oía boleros. Mi viejo tuvo esa virtud: el arte del acompañamiento, y me remito de nuevo al gran Colacho Brizuela, a Lucho González”. Así llega una vez más a sus orígenes con el rock en Mendoza: Barrientos arrancó con el deseo de ser, “como decía un amigo, ‘chantautor’. Ser cantautor, cantar mis canciones”.

Y se interrumpe. Se sentó junto a él Raúl “Tilín” Orozco. Lo demoró el tráfico porteño, dice. Saluda tomando aire y al segundo conecta con las palabras de Barrientos. Piensa en los artistas de hoy fuera de los masivos; qué se retoma y qué falta: qué conexiones se recuperaron en estos 13 años del siglo XXI. ¿Cómo es esta nueva generación del folklore? ¿Qué tienen en común con, por poner dos exponentes clave, Aca Seca y Mariana Baraj? “Veó que hay una vuelta de rosca, siempre. Y ellos son personas que han pasado por una arista tradicional, y han

---

<sup>149</sup> Uno de los grupos folklóricos y de boleros más reconocidos de Chile. Se formaron en 1937 y a partir del 73 se encolumnaron con la derecha más conservadora, aquella que apoyaría a la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte. En febrero de 1973 fueron abucheados en el Festival de la Canción de Viña del Mar por el sector del público identificado con la Unidad Popular de Salvador Allende.

trabajado a partir del conocimiento y el reconocimiento de sus raíces. A partir de ahí empezaron a estudiar, a elaborar. Y es lo que nos pasó a nosotros. En mi caso he tocado mucha música tradicional. Para poder hacer estas cosas con Fernando reconocemos el valor de los géneros, y a partir de ahí podés trabajar más holgadamente. Porque, cuál es la discusión: ¿Sabe o no sabe tocar una chacarera? ¿Sabe o no sabe tocar una cueca? ¿Sabe o respira la música tradicional? ¿O es un invento de laboratorio?”.

Lo responde: “Orozco-Barrientos no es un invento de laboratorio. Nosotros hacemos lo que nos gusta. Hemos cambiado nuestra forma en pos de la investigación y de donde nos quede más cómodo trabajar. ¿Dónde nos queda más cómodo? Haciendo otra canción diferente de la que veníamos nosotros escuchando. No tenemos problema en hacer otro tipo de canciones, pero aun así en la formación, en la elaboración y creación, tratamos de hacer todo distinto a lo que hemos sido, lo que hemos incluso interpretado individualmente. Buscamos la canción que nos quepa y nos quede bien”.

Desde esa certeza para una búsqueda no “de laboratorio”, no es casual cada ciclo que atravesó Orozco-Barrientos. ¿Es contingente que se haya dado luego de dos mil? “Es coyuntural, no tiene que ver con el artista. Tiene que ver con momentos, con situaciones. Nosotros incluso en el 92 ya habíamos logrado un material súper copado, novedoso, y que no dio a luz: murió en un cajón. Un proyecto que hicimos con Sandra March que se llamó *Resto del cielo*. Y en su momento era muy -tal vez suene soberbio- avanzado para la época”.

En ese tiempo fue a Mendoza el Chango Farías Gómez “y en un concierto grande dijo que una de las cosas que más lo habían sorprendido era ese disco. Pero son intentos. Antes había que tocar mucho y ser ultra original. Tocar muchísimo y ser perfecto. Hoy todo es más minimalista, más chico, más al corazón. No es que antes no lo tuviéramos: a veces uno se deja llevar por una corriente y por una necesidad artística. No es que se dé después de tal o cual. Nosotros venimos trabajando en la canción desde hace muchísimos años. Lo que pasa es que hoy nos reconocen, que es distinto”.

Orozco busca no sólo a quedar encuadrado dentro de un contexto histórico. Lo recupera Barrientos: “Sin aquel” proyecto con Sandra March “no habría pasado esto”. Y Orozco: “No sos producto del momento: sos producto de varios momentos que permiten que hoy mucha gente o algunas personas reconozcan el trabajo de Orozco-Barrientos. Pero los anteriores, los que nos conocen de antes, ya saben quién es Orozco-Barrientos”.

También le ha pasado a Juan Quintero. Cuando no siempre se menciona desde qué influencias proviene (Juan Falú, los Hermanos Núñez, Pato Gentilini, etc.) se deshistorizan la continuidad, los puentes generacionales, las referencias a las que adscriben los contemporáneos. Lo mismo ve Orozco: cuando se recupera ese lazo es fruto “del buen trabajo que hacen varias personas. ¿Quién conocía a Félix Dardo Palorma, a Hilario Cuadros? Nadie. Nosotros ponemos en candela también esos referentes: nuestros referentes. Pepe Núñez en Tucumán, Palorma e Hilario Cuadros en Cuyo, Ramón Ayala, el Cuchi. Lo que pasa es que acá se polarizó a los próceres. Se ponen de moda y después, si alguien buceador los empieza a descubrir, se va a abriendo el juego. Pero el mercado o la industria a veces polarizan: es más fácil agarrar a uno solo que a un grupo de creadores donde se pueda hacer un trabajo federal”.

Y a partir de eso, dice Barrientos, “se crean los ghettos armados por la industria. El ghetto de los jazzeros, el ghetto de los folkloristas, el ghetto de los rockeros: una época no se juntaban. Eso cambió mucho y para bien: no hay nada mejor que compartir”. Asiente Orozco: “Claro, el santiagueño sólo chacarera, o el cuyano sólo tonada, o el correntino sólo chamamé. En un momento, la diversidad era mala palabra. La inclusión era mala palabra”.

Esto se va flexibilizando: circula mayor información y las barreras, como en el caso de Juan Quintero en cruce con Coqui Ortiz, se ponen en discusión. “Es bueno mostrar otras realidades de otras regiones. Y lo hemos hablado con Fernando: con soltura, con swing. Ahora la música cuyana está entrando”, dice, pensando en sus coterráneos de distintas generaciones. Los ha mencionado varias veces: “La Cepa Torcida, que es un hallazgo que Mendoza no debe perder. Ini Ceverino, el Seba Garay, mucha gente que es valiosa de verdad y que aporta al desarrollo de esta música. También están los chicos del Dúo Nuevo Cuyo”<sup>150</sup>.

Orozco va de su región al mundo: “Simplemente es tomar los ejemplos que a nosotros nos han movilizado. De la misma manera que nos moviliza enormemente Palorma nos movilizaron León Gieco, el Cuchi, Spinetta, Los Beatles o Pink Floyd. ¿Qué pasa? Nosotros queremos, nos interesa, nos queda bien y nos resulta agradable hacer las canciones que hacemos. Ya hay un ‘Puente carretero’: es infernal, un tema precioso. Lo que nosotros hacemos es otra cosa y hoy es necesario”.

Por eso insiste el del guitarrón: hay particularidades más allá de la coyuntural. “Yo no separo, yo incluyo. No es sólo esto o sólo esto; yo creo que hay un momento coyuntural, histórico... también comercial”. Así revela Orozco: “Acabamos de firmar con un sello multinacional, Sony. Salimos gracias a Dios de otro que nos trató bastante mal, y este, creo, nos va a tratar muy bien. Nosotros entendimos que es un poco de cada cosa. Lo que nosotros hacemos con Fernando es mantener la canción. Mientras nos dejen la canción está todo perfecto”.

“Ese es nuestro continente -comparte Barrientos-, haciendo siempre hincapié en nuestra personalidad, que fue la idea germinal de Tilín: ‘Loco, hagamos tonadas, cuecas, gatos’”. “Hagamos la nuestra”, lo mira Tilín Orozco. ¿Ve algo político en esa decisión? Responde alegóricamente: “Vos entrenando podés correr en cualquier cancha. Vos todos los días haciendo escalas podés tocar a cuarenta mil por hora y ser el más rápido del Oeste. Lo más difícil es hacer lo que vos querés. Nosotros buscamos ese camino. Porque ya individualmente hacíamos esto, en distintos ámbitos y géneros. Nunca el camino fácil. Fernando ha tenido muchas ofertas, yo algunas. Además, si te dedicás al arte, a la música, es obligación hacer lo que tenés que hacer. Podés vender muchos discos y está muy bien. Probablemente nosotros vendamos muchos más. Pero la gente sabe que delante no hay dos chorizos, dos ladrones que están armando la canción en función de tu estado anímico, o para que vos te pares y aplaudas y revolees... Eso no es Orozco-Barrientos. Tal vez mañana suceda, pero desde nuestro lugar. Sí, es algo político, también”.

Barrientos: “Por eso probablemente muchísimas canciones nuestras tengan cabida en nuestro próximo disco: es una buena cosecha. Con Gustavo Santaolalla prácticamente somos un trío en ese aspecto. Lo charlamos: ‘Che, hace ruido en el contexto’. Es lo que sucedió con ‘Pulpa’, que entró recién en el segundo disco”.

Orozco: “Ese es el problema. Tampoco uno se puede aferrar a una canción porque ahí estás cometiendo lo inverso: querés imponer tu canción a cualquier precio y ahí se pone peligroso. Hay una puja entre tu ego, la canción, el resultado, el impacto. Nosotros, al no tener un gran impacto y sí cierto reconocimiento, estamos muy cómodos”.

¿Qué persiste más allá de los logros, Santaolalla, Mercedes Sosa y “Celador de sueños”, cuando van a un festival como Cosquín y se encuentran antes miles? “La alegría -sostiene Orozco-. Cuando no tenemos alegría, el dúo no funciona. A alguno no le gustará, o no será el

---

<sup>150</sup> Gema Gallardo, “Nunca jugué sucio”, Diario Uno, Mendoza, 28 de junio de 2009 <<http://www.diariouno.com.ar/edimpresa/nota.php?id=216872>>

espacio adecuado. Pero la gente entiende el mensaje, aunque no lo acepte, cuando hay alegría. Y nosotros, aunque mañana nos puedas ver en un auto cero kilómetro, no somos pacatos. Nuestra música no lo es”.

Pero también saben que Cosquín, u otros espacios masivos, no resignan más de veinte minutos para ellos. “Bueno, a nosotros nos gustan esos desafíos -Orozco se mira los dedos-. Valoramos a los artistas que tienen una popularidad enorme, y hemos recibido también de parte de ellos un gran afecto, porque nosotros salimos con dos guitarras. Los tipos dirán: ‘Mirá estos dos locos de mierda: Nosotros subimos con esto, y estos dos sólo con dos guitarras”’.

Coqui Ortiz

### **El chamamé y la interrogación profunda**

La poesía del cantautor chaqueño Coqui Ortiz proviene del río para ir hacia todos los territorios posibles, con las memorias de los mayores junto a las suyas. Su búsqueda como artista, que dejó plasmada hasta ahora en los tremendos discos *Coqui Ortiz en grupo* y *Parece Pajarito*, es caminar las huellas de los referentes del Chaco, atesorarlas, y también encontrarse y compartir con los compositores contemporáneos. Sus amigos y sus referentes. Ese vínculo que los liga para seguir creando y desarrollando cruces hacia una nueva época para el folklore. Con recuerdos cálidos de Resistencia, donde se crió, y otros más adentro en el Chaco: con tanto recorrido, y apenas aquellos dos discos, devino hace años uno de los compositores más renombrados y celebrados en la música popular argentina.

De tanto en tanto, en compañía de sus amigos, Coqui Ortiz deja el Chaco para mostrar sus canciones, esas melodías cautivas por los misterios del litoral, de las tardes eternas, de las orillas plagadas de recuerdos, que plasmara por primera vez en *Coqui Ortiz en grupo*, su primer disco, en 2002, y fue entonces cuando el guitarrista Luis Salinas, con quien compartió recitales y hasta un chamamé en co-autoría, “Para Chaco y Corrientes”, señaló: “El Coqui es uno de los grandes compositores de la nueva música argentina que se está gestando; está llamado a ser un grande, y de esto se va a encargar el tiempo”. En su segundo trabajo, *Parece pajarito* (2005), regresaron los destellos y las intuiciones hechas imágenes de Resistencia, en metáforas de un tiempo en que el río era el aroma del aire: *Parece pajarito* tuvo que ver “con gente querida, con los músicos que me marcaron”. Hay allí “historias de mi familia, de mi vieja, de mi abuela, de mis amigos. O sea, el amor: tiene que ver con el río, mi infancia, mis maestros”.

Coqui Ortiz trazó con Juan Quintero una amistad y un vínculo musical que fue clave para aportar sensibilidad y refinación a la música popular contemporánea: el encuentro es indisoluble de la música compartida, pero también de las vivencias de los dos. “Con Juan se fue dando todo de manera muy natural. Nos encontramos en un lugar y de ahí ya partió una afinidad en común con la música del otro. El trabajo de ponerse a tocar hace que vos vayas conociendo un montón de cosas. De yo conocer un montón de cosas de su lugar, y también Juan empezó a escuchar cosas del Chaco: ahí arrancó el intercambio de paisajes. Porque hay mucha música que queda encerrada en su zona. Después, me gustaría conocer mucho la música del Sur y la de Cuyo. Por ahí, la única forma sea encontrarte con un músico de esos lugares”.

Se dieron diferentes relaciones con músicos, de allá y de aquí, pero sobre todo con poetas de su pago: varias de las canciones en sus dos discos tienen letra de Germán Correa y del gran

poeta Aledo Luis Meloni, con quien planea editar un disco íntegramente dedicado a musicalizar sus poesías. “En el caso de Germán Correa, de don Aledo o de Juan, hay una amistad muy grande, y mucho tiempo de compartir; entonces la resultante tiene que ser bastante natural, no forzada. No es, como se dice, ‘me dio una letra, le puse música y salió’. Hay veces que en el transcurso vas modificando la música, o también la letra. Con Germán, por ejemplo, charlamos y por ahí le digo: “mirá, esta palabra que pusiste acá yo no la puedo cantar”.

Porque no es algo “que esté dentro de mi paleta. Con Germán laburé así. Hay cosas que decís, ‘mirá, está buenísimo esto, pero este verso fijate si lo podés cambiar’. Hay una confianza para que sucedan esas cosas, porque también sucede que él tal vez escribió una letra con cierto ánimo, que cuando yo le pongo música a lo mejor le tiro otra cosa. Es todo muy conversado: de dónde vino, qué pretendés contar cuando hacés una música. Yo siempre le busco un contexto a eso que se quiere decir, pero me pasa también con mis letras”.

Por ejemplo, había hecho una letra para el último disco y él quería ponerle ritmo de chamamé. “Hice la música, y estaba todo bien el chamamé. Pero había algo que no me sonaba, y terminó siendo algo totalmente diferente: una canción que casi no tiene melodía ni armonía, casi un texto cantado. Tiene una melodía ausente, y una armonía que tampoco se mueve demasiado: es como decir ‘te cuento esta historia’. Al principio, con el rasguído, la melodía y la armonía que le había puesto, la canción cerraba, pero no era el espíritu de lo que quería transmitir. Yo quería reflejar una soledad, una angustia tremenda, y no me cerraba dentro de ese formato, con ese rasguído. Es una sensación interna, y se va dando así. Y con los compañeros también. De por sí hay una afinidad con quien trabajo, porque ocurrió que me dieran letras, o que me pidieran una música, y no funcionaba: no pude hacer nada”.

### **Nuevas huellas con otros**

Coqui Ortiz siguió buscando formas nuevas para encontrarse con su propia voz, sus recuerdos de crianza y la poesía cotidiana. Y sin demorarse en reconocimientos sigue en camino: ahora prepara *La palabra hecha a volar en el canto*, un disco junto a Aledo Luis Meloni, del Chaco; además, canciones sólo para voz y guitarra, *Agua y arcilla*, además de canciones latinoamericanas inspiradas en los niños, entre otros secretos propios. Una conjunción de melodías cansinas y vivencias perdurables se oye en las canciones del Coqui Ortiz, como porciones de silencio para seguir en camino. ¿Hacia dónde se orientan, con él y sus músicas, las incógnitas del cantautor chaqueño? ¿Qué resguarda esa sonoridad reposada en temas tan hondos que nombrarlos es detener su curso, desde y hacia el Litoral? ¿Hacia dónde irán los demás al aprender a escuchar esas tradiciones impresas en ritmos sin tiempo, ríos, selva y campo adentro, espejos humanos de una región inagotable?

Ardua tarea que ofrece, sin imponer ni cerrar caminos, Coqui Ortiz, autor de muchos temas queribles -algunos clásicos ya- y otros que esperan delante: “Tengo temas en punta para otros discos por venir, por escucharse. Es más, hay temas que han grabado otros artistas, como Juan Quintero y Liliana Herrero (*Arbolito del Querer* y *Margarita Belén*, por ejemplo) y que yo mismo todavía no grabé. Muchas canciones no están en los discos y las seguimos tocando”, dice. Y sin esfuerzo, como siempre, sonríe achinando los ojos. Su cabello es negro, algo crecido, con entradas que en vivo cubre bajo una boina blanca de cantor cotidiano, de niño escondido en el rostro: la boca entreabierta, la voz que espera antes de hablar. “Sí, a lo mejor tengo para hacer cuatro discos. Pero no, están pendientes...”. Aunque “también -cuenta-, el primer y segundo disco los sacamos asimismo con mucho esfuerzo: nuestro, de Carlos “El



Negro” Aguirre y su sello Shagrada Medra”. Aun así, no desespera: “De lo que estás tocando, nunca sabés si el público ya lo conoce o no ha escuchado todavía: la difusión sigue siendo pobre”.

Extraño contraste en tiempos digitales: con incontables formatos y canales de promoción de la música, imperan aún los artistas de la euforia, el romanticismo impostado y la distracción. Sin confrontar con eso van otros, buscando la palabra precisa para aprender a oírse. Ahí esperan los temas del Coqui, varios emblemáticos: “Chamamé que se eleva”, “Despenadero”, “Recuerdos de Ronda”, “Canoa”, “Cruz”, “La fortuna de mi guitarra”, tantos, o como aquel “El matecito de las siete” que le dio título al disco de Juan Quintero y Luna Monti con el que una nueva generación de artistas y público divisó nuevos colores en el folklore, sin esquematismos. Música en conmoción.

Como la del Coqui Ortiz al oírse en ella. Entre esos proyectos, ahí anda La palabra echa a volar en el canto, el disco a dúo con Aledo Luis Meloni, poeta referencial del Chaco, voz mayor y a la vez silenciosa, con quien recorrió varios escenarios (Meloni tiene 98 años). El poeta recitaba y ofrecía glosas, anécdotas, vivencias; el Coqui, la guitarra y las melodías que leyó ensoñado en aquellas palabras. “El disco con Aledo incluso lo hemos presentado en vivo muchas veces, la primera hace dos años. Yo le había dicho: ‘Vamos a hacer esto para una sola vez en el Teatro Guido Miranda’”. ¿Qué pasó entonces, esa noche? “Fue bastante gente y eso llevó a que nos invitaran de una localidad, de otra, y así hicimos varias tocatas con él. Tampoco pensábamos con sus años iba a querer viajar mil kilómetros para ir a tocar”.

En el disco por venir participa el Negro Aguirre; inicialmente iba a ser de la partida el guitarrista y amigo Horacio Castillo. “Sí, habíamos empezado a tocar algunas cosas con él, pero bueno”, siente el Coqui, y sobrevuela calladamente la memoria de Castillo, quien falleció hace más de un año en un accidente en la ruta camino a Resistencia: lo esperaba el Coqui. “Sí, con Horacio teníamos otras cosas: siempre que nos juntábamos tocábamos algo, y la idea era concretarlo”. Y se mira las manos, el Coqui, buscando una pausa: otra vez los ojos, el niño aquí.

Y con él, la imagen de Aledo Luis Meloni invitando a seguir: “A ver si se apuran a sacar el disco que nos vamos a quedar sin el glosador”. “Sí, él bromea mucho con eso. Pero yo sé que a él las canciones también le devolvieron algo de su poesía que por ahí estaba dormida en los libros. Lo que crece es la figura del poeta, Aledo en boca de la gente, él como un tipo reconocido y querido”. El canto le pone alas, le ha confiado Aledo. “Tal vez, aquella poesía que tomé y que hacemos nosotros va por un lugar raro: no sé si vos te parás en la plaza de Resistencia, preguntás a cien personas quién es Aledo y lo van a saber decir”. Pero el poeta está allá, tomándose un café en el bar de la plaza cada mañana. “Hay poemas que él escribió hace 40 años y yo los puse en una canción. Él va a disfrutar mucho de escuchar eso, de verlo, como pasa con un libro: pensar que está en la calle”.

No sólo esos anhelos esperan. “Siguen saliendo del horno canciones de agua, con gusto a Litoral, que es con lo que se me referencia: ya habrá tiempo y llegarán los recursos para hacer todo”, suspira. Otro de esos proyectos por salir es *Agua y arcilla*, un disco con temas “basados en el lenguaje de la canción y la relación del canto, la guitarra, la letra; músicas trabajadas como pequeñas obras que suenen por sí solas. La figura del trovador solo con su guitarra, y una mínima intervención de otros instrumentos”. Esa imagen de canto y madera tiene historia en el Coqui. En su universo poético, y en sus recuerdos, además del chamamé pesaron otras regiones y voces: otros tiempos, desde la infancia, con el compromiso alimentando la música. “También me crié pegado en lo poético a la canción de los trovadores latinoamericanos: los uruguayos, cubanos, chilenos, las músicas brasileñas”.

Sin renegar de lo vivido. “El chamamé es un sonido que está flotando, lo podés escuchar todo el día y es como el calor: algo que está ahí; por eso hay tanto arraigo a eso. Tal vez vos gateaste y se metió por algún lugar”. Y con ese pulso sonoro se queda: la palabra posible, las nuevas voces. “A lo mejor, los chamamés que escuchaba mi viejo, poéticamente en los 80 no decían lo que decían Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez, Jaime Roos o Rubén Blades; no decían lo que decía Mercedes Sosa. Ella no ha tomado para su cancionero, su interpretación, los chamamés más tradicionales”. La Negra eligió a autores del Movimiento Canción Nueva: Antonio Tarragó Ros, Teresa Parodi, algo del Pocho Roch, del Chacho Müller -de Rosario-, “que no es un referente del chamamé, allá. Ramón Ayala también. Entonces, sí, va por un lado ese cariño, esa raíz, y por otro lado el deslumbramiento poético”.

### **No limitar los sonidos**

El Coqui no lo dijo sin perder alegría: la relación con los hacedores musicales en su pago fue bien cotidiana, sin hermetismos. ¿Cómo no quedarse y buscar, a la vez, formas nuevas, tan cerca de las fronteras? “Yo vivo en Resistencia, a 5 kilómetros de este lado del puente General Belgrano. Como cualquier correntino que vive del puente para allá, yo vivo del puente para acá. Hay correntinos que se han ido de su pago cuando tenían 20 años, hoy tienen 60 y, claro, siguen siendo correntinos”. Nada de distancias: “Mi viejo se fue de Corrientes a los 35, 36 años. Lo primero que hacía él en el lugar nuevo, en su casa, en su patio, era fundar una delegación correntina. Yo me crié en ese ámbito”.

Y con la tradición cerca aprendió, o supo siempre, que no debía limitar los sonidos ni pensar un sentido único de abordar la música del Litoral. “Estar de este lado del puente hizo que mis referentes en Resistencia, donde me crié, los tipos grandes con quienes me encontraba tocaran de todo, y casi ninguno es tipo de escenario”, sonríe el Coqui hasta abrir los ojos, y vuelve a recorrer estas voces: Gustavo Viñas, Bosquín Ortega, Cayé Gaúna, Negro Rodríguez, Ramón Acosta, Alejandro Ruiz, Ricardo Panissa... “De alguna manera, para lo que es el tradicionalismo en sí ya eran renovadores. Hacían otras cosas dentro del chamamé; buscaban otras formas. Uno se fue nutriendo de muchas voces y palabras”.

Otra de las ideas por traer “es un proyecto de banda bien polenta, con batería, con algún viento”, hacia rítmicas “entremedio del candombe, el son, la guajira. Hicimos algunos arreglos de temas de Chabuca, Zitarrosa, Rubén Rada, y está en juego tocar los propios dentro de esos formatos. Con Julito Ramírez -en el acordeón- hemos llegado a tocar un vallenato”. Así había hecho “canciones pensando en mi hija, y después tuve la duda de si eran para chicos o inspiradas en los chicos, y les puse ‘canciones con niños adentro’”. ¿El deseo? “Contar historias por ahí graciosas o de amor, juntarnos a jugar con los amigos sin la necesidad de que el candombe sea candombe, ni el vallenato, vallenato. Jugar en el barro de la música. ¿Qué otra alegría podemos pedir?”

La historia, la gente tan cercana pesa en las melodías del Coqui Ortiz: “Más allá de las músicas en el barrio, a los 15, 17 años iba a la escuela de seis de la tarde a diez y media de la noche, con vagos grandes, que laburaban a la mañana. Yo terminé a los 17 con compañeros que tenían entre 27 y 30. Siempre digo que nunca fui a los cumpleaños de 15: en mi colegio las chicas todavía no cumplían 15, y en el otro ya no cumplían más”. Y en los recreos, las tardes, la muchachada guitarreaba y hasta sonaban las cumbias. “Era la época de Los Palmeras, esa cumbia llena de acordeones: los Huahuancó, el Cuarteto Imperial”. No tan lejos “andaba con mis hermanos y sus amigos, que escuchaban la trova latinoamericana, pero

después era chamamé, tango, y en Navidad y Año Nuevo, los discos de enganchados. Y a bailar”.

Horacio Banegas

### **Repensar la música de Santiago**

El compositor, guitarrista y cantante, autor de temas folklóricos y obras clave de la música popular -admiradas por las nuevas generaciones-, sigue recorriendo sus desvelos personales con la chacarera, ese misterio sonoro que aúna tradición y desarrollo futuro. Y revuelve memorias y deseos latentes: el viaje y proyecto cultural que encaró, de rastreo musical y antropológico, por los bordes de Santiago del Estero: la necesidad de documentar y potenciar expresiones colectivas relegadas de su provincia.

En este trabajo se propuso dar pie a la nueva generación de compositores, y experimentar con la rítmica del 6 por 8 de la chacarera, que admite múltiples viajes al interior de los acentos y golpes. Horacio Banegas no busca innovar sino activar un desarrollo hacia lo simple, cada vez más simple, que liga a los autores de ayer y hoy de su provincia.

La chacarera no es patrimonio de apellidos selectos en Santiago del Estero ni de voces estridentes, ajenas a la esencia. Es memoria viva y será tradición futura, sabe Horacio Banegas, compositor de allá, cantante y letrista apasionado: la chacarera guarda secretos de antes, con aroma a silencio del monte; espera a las nuevas generaciones y por ello “aún no ha tomado su forma definitiva”, dice él, que ha escrito innumerables -y bellas- canciones acerca del pulso santiagueño y del suyo, cotidiano y ancestral.

Ellas resumen las vivencias del hombre santiagueño ligado al monte, al misticismo heredado de la cultura quichua (la derivación local del quechua del Noroeste), donde el hombre es parte del río, es labrador, es campesino y memoria; donde la denuncia social no abandona su tono poético, la esencia de las palabras simples, como en algunos de sus clásicos, y faltarán líneas para enumerarlas: “Mi origen y mi lugar”, “Mensaje de chacarera”, “Para cantar he nacido”, “Santiago es pueblo que canta”, entre otras. Con ellas, hace años que se volvió un referente sin quererlo. Y una voz que no descansa: en *Inmediaciones* (2007), su último disco de estudio, Banegas buscó provocar un nuevo cimbronazo estético y musical: luego de su disco *Mi origen y mi lugar* y de *Transmisión Huaucke*, de Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, que a fines de los 80 sedujeron a los jóvenes -de Santiago hacia todo el país- con canciones y letras aún modernas, “prácticamente hasta hoy se ha escuchado más de lo mismo. Y un artista debe plantearse cosas nuevas”.

Y sueña, Banegas: “Ojalá *Inmediaciones* marque un nuevo impulso para los jóvenes”. Es su deseo futuro: que la chacarera pueda redefinirse a la par de Santiago. Luego de años de inercia política le cabe un destino más justo a su provincia. Cayó el régimen de los Juárez pero persisten los problemas: la pobreza; el hambre; la concentración de la tierra y el desmonte en pro de la soja que enfrentan los movimientos campesinos. De ese problema, social y ambiental, secuelas de un plan económico abrasivo, debieran hablar los artistas: hay que adentrarse en las urgencias de Santiago del Estero. Con esta idea, en mayo del año pasado encaró un proyecto con la cooperativa La Ciudad Desierta: recorrer los bordes de su provincia al rescate de diversas expresiones culturales y humanas: memorias de barro, de los antecesores y de los jóvenes que no olvidan su historia y la cantan.

Con esta idea, hace más de cuatro años se decidió a encarar un proyecto -hoy inconcluso- con la cooperativa La Ciudad Desierta: recorrer los bordes de su provincia al rescate de

diversas expresiones culturales y humanas; entre ellas, memorias de barro, de los antecesores y de los jóvenes que no olvidan su historia y la cantan. Por eso, a la vez que un proyecto personal de cuatro discos -*El color de la chacarera e Inmediaciones* fueron los primeros- la iniciativa se orientó a registrar herencias artísticas pendientes, orales y colectivas: todo Santiago canta y suele olvidárselo. “Ese era el trabajo social que queríamos hacer. No me puedo ir de esta vida sin haber profundizado mi campo; la esencia de mi música y mi pueblo. Seguimos esperando los recursos para retomarlo”.

En su momento, hicieron un relevo musical durante varios meses, para dar cuenta de “las necesidades de distintos pueblos a los que nunca fue una oferta cultural. Fuimos 22 personas - asistentes sociales, sociólogos, músicos-, para recoger testimonios y dejar funcionando un taller: la idea fue documentar y accionar esos espacios”. Y advierte: entre el proyecto cooperativo y el artístico -los cuatro discos- no hay distancias ni especulación: esa búsqueda afín es la chacarera como universo; y su misterio motivó el disco *Inmediaciones*, “cuyo eje principal fue la exploración sobre las variantes rítmicas de la chacarera que hicimos con mi hijo, el ‘Mono’ Banegas -en bajo y arreglos-. Ahora, en los dos discos venideros exploraremos la voz y la palabra de la chacarera. Hay un criterio unificado, que va más allá de lo que nosotros conocemos: el bombo y la guitarra, las reuniones con amigos y los asados que seguimos cultivando en Santiago. Aún hay mucho por decir de la chacarera. Cada uno de estos discos tiene un color y una identidad, pero buscamos una coherencia global”.

Alguna vez, un colega insinuó “que yo intentaba intelectualizar a la chacarera, y eso me causa gracia. El gran error del santiagueño es creer que puede tocar ese ritmo sólo por haber nacido allá. Y no: la autoridad te la dan los años; asumir una historia musical y repensarla. Eso no es intelectualizar sino sentir curiosidad por lo que se ha hecho. Si hay músicas que han crecido, como la brasileña y la cubana, ¿por qué no tomarlo en cuenta para que la chacarera también crezca? Es un ritmo clave en Argentina, y hasta los tangueros y los del rock la tocan”.

Pero, ¿de qué adolecen las búsquedas estéticas en Santiago, hoy? “La música de Santiago hoy habla en un contexto idealista -dice Banegas-; hay chicos componiendo una chacarera como si fuesen Julio Argentino Jerez y estuvieran tomando mate debajo de un árbol. La letrística santiagueña se ha convertido en eso. No hay demasiados autores que hablen de hoy, salvo Raly Barrionuevo, el Dúo Terral, Marcelo Mitre y algunos más. La tradición es válida, pero los que informamos a la gente, los artistas, vivimos en la ciudad. No hay que alimentar la idealización de los santiagueños que están lejos de su pago y creen que sigue siendo como cuando ellos vivían ahí. La realidad es distinta”.

O tal vez no haya pasado tanto desde la irrupción, en los 80, de aquella generación: la de Banegas, Peteco Carabajal, Jacinto Piedra; antes, estos dos con MPA (Músicos Populares Argentinos), adonde confluyeron, por obra del Chango Farías Gómez, con Verónica Condomí y el Mono Izarrualde. Entre todos, sin proclamarlo, dieron un giro al folklore a partir de sonidos -y arreglos- inéditos. Y sin perder la esencia, la sal regional, lo acercaron a los más jóvenes. La huella sigue en las canciones de Banegas -quien llegó a grabar la *Misa Santiagueña* junto a Carlos Carabajal-, en melodías que resumen las vivencias del obraje ligado al monte, al misticismo de la cultura quichua; al hombre que es labrador, campesino y memoria.

Al rastro de lo ancestral, la chacarera puede hacer preguntas incómodas hoy, en una provincia regada de plantaciones de soja transgénica que desplazan a comunidades campesinas y atentan contra su modo de supervivencia. Los terratenientes santiagueños siguen presionando para que los campesinos dejen el monte y liberen las tierras: la cultura está en juego. Los políticos remanentes del régimen juarista operan con ellos, en complicidad.

Banegas, con esta realidad en los ojos, comenzó el proyecto con aquel disco *El color de la chacarera* (2006), su sexto trabajo solista; el segundo momento, *Inmediaciones* (2007), no fue del todo escuchado, tal vez por el eje que trazaron: sondear otras formas de abordar la chacarera más allá del rasguído clásico, e, incluso, con los samplers y midis que sumó Banegas hijo. A la vez, incluyeron obras de otros autores de Santiago no (sólo) para innovar, confiando en la simpleza de las canciones perdurables: hay obras de Sixto Palavecino, Felipe Rojas, José Herrera, Raly Barrionuevo, Mario Álvarez Quiroga, Manuel Orellana, Enrique Marquetti y Juan Cruz Suárez.

Horacio Banegas está cerca de terminar otra etapa de canciones -el tercer disco- pero no se demora en ansiedades. “Seguimos trabajando en el tercer disco, que se encuentra en un 60 por ciento de desarrollo. Como el año pasado se presentó complicado, nos replanteamos la salida de este disco para 2010. En un momento, la sensación que teníamos era que a pesar del esfuerzo que íbamos a hacer no íbamos a llegar a editarlo. Los compromisos eran demasiados, y el hecho de no tener un sostén económico y de producción acorde -ya que esto es pura autogestión- fue determinante”.

Pero las dificultades también han sido estéticas: en la nueva obra darán un salto pero sin pretender romper con lo anterior. Hay una misma intuición acerca de Santiago, de sus voces inmemoriales y del abismo creativo. El tercer trabajo “va a ser más terrenal, natural, y poéticamente se sostiene más en la raíz. Pero ése, e *Inmediaciones*, transitan universos comunes de la santiagueñidad, a pesar que sonoramente estén parados en extremos diferentes”. Y concede: haber decidido trabajar la voz de la chacarera -luego llegará la palabra- debió contener varios desafíos: “No ser repetitivo y bucear más allá de la obviedad. Hacer el ejercicio de leer entrelíneas la diversidad de capas que cubren la simpleza del vocablo. Porque que quede claro: la voz no soy yo”.

Horacio Banegas no esquiva un balance -como tal, momentáneo y conflictivo- acerca del proyecto de registro y viaje cultural por su provincia. “Desgraciadamente nos tocó el recorte presupuestario, a nivel oficial, cuando el proyecto estaba aceptado y listo para ponerlo en funcionamiento. De todas maneras, estamos preparados para arrancar apenas consigamos los recursos”.

Serán ellos, con La Ciudad Desierta, o llegarán otros, para recorrer el mapa musical y humano de Santiago: hay que revalidar el patrimonio inmaterial y las identidades presentes: no son sólo postales antropológicas sino vivencias encarnadas, sabe Banegas. ¿Qué falencias en las políticas actuales pudieron haber disparado el proyecto? “El patrimonio se defiende con lo que hay -dice Banegas-, sin encontrar todavía un rasgo o línea fuerte que lo revalide. Estamos ante la impronta de una generación nueva a la que hay que darle tiempo. Eso me ha motivado a iniciar una mirada retrospectiva, y a formalizar el proyecto. Al mismo tiempo, esto significa un aprendizaje más comprometido para mí y para la gente involucrada”.

Banegas a veces extraña vivir en Santiago del Estero, pero también camina en nuevos desafíos. En 2012, grabó un DVD doble, en vivo, llamado *El color de la chacarera*, en El Teatro de Flores, Buenos Aires, donde celebró sus largos años como creador junto a colegas y amigos santiagueños. De la Capital, a las nuevas evocaciones del monte. “Aunque vengo desde el 67, nunca pensé que iba a vivir a Buenos Aires. Pero la crisis hizo que tuviera que volver a buscar trabajo, casi como si fuera a la zafra. Ahora intento recuperar espacios: en mi carrera tuve un momento brillante desde el 91 hasta el 95, pero la demanda era fuerte y se generó un entorno que desvirtuaba mi propuesta. Me podría haber convertido en un millonario del folklore pero me bajé del colectivo y eso me llevó a desaparecer tres años. De a poco recupero lo mío: hay gente que sabe qué es lo que soy, y otros esperan que vuelva a ser el

Horacio Banegas de antes. Pero no lo voy a ser: estoy más maduro y convencido de lo que debo hacer”.

Franco Luciani

### **Inspira todas las tradiciones**

Despunta un nuevo enero de festivales y escenarios folklóricos y Franco Luciani se recuerda, se mira en esta generación, y cuenta el tiempo: pasaron ya once años desde que ganó el Premio Revelación en el Festival de Cosquín de 2002, a días de la crisis que terminó con el gobierno de Fernando de la Rúa, y con él, el quiebre del ciclo neoliberal en la Argentina. Lo recuerda ahora, Franco Luciani: el armoniquista de la cromática y uno de los músicos populares (con formación académica) más prestigiosos del país, con siete discos editados y mucho logrado para revalidar el rol solista dentro de la música de raíz folklórica, sabe que Cosquín fue el puntapié, a la vez que una fotografía -en movimiento- para la cultura popular.

Hoy es uno de sus nombres protagónicos, no tiene frenos de géneros, construye sensibilidad -y virtuosismo- en sus interpretaciones, y al mirar atrás se proyecta: desde 2002, cuando apenas era conocido, a estos días de viajes, anhelos, responsabilidades, y tantos planes (y planos) sonoros por descifrar. “El Cosquín mío fue re especial -repasa-. Fue un Cosquín que no se sabía si se hacía porque fue enero de 2002, y ya sabemos lo que había pasado en diciembre de 2001. Yo gané a nivel provincial el Pre Cosquín, que siempre se define a fines de diciembre. Y en enero, ya en el escenario mayor se hacen las finales y después el Festival. Era el 30, 31 de diciembre, ese fin de año fatídico. No se sabía qué iba a pasar con Cosquín. De hecho, tengo entendido que fue uno de los pocos cosquines que no transmitió el canal del Estado”.

Las repercusiones de Cosquín le hicieron ver a Luciani no sólo un eco de su trabajo con la armónica sino un despliegue de energías y trabajos. Por eso necesitó irse a Buenos Aires. “Cosquín fue muy importante para que yo empezara a hacer ese rebote. A mediados de 2004 me radiqué en Buenos Aires. Yo había venido, un par de veces a tocar en peñas, de la mano de Toño Rearte, un año antes de Cosquín, sin saber que iba a ganar. Pero para mí lo que fue marzo de 2001 y marzo de 2002 es como si hubiesen pasado 15 años”, recuerda. “En 2002 se da la Revelación. Y la confianza que me da Cosquín es la de empezar a venir con regularidad. Porque no te quedás sentado con un Premio Revelación de Cosquín, ni con ninguno. A mí me gusta hacer siempre esta imagen: no es que vos ganás Cosquín y hay dos japoneses con el contrato al lado de la escalera del escenario. A partir de ahí arranca el trabajo”.

El trabajo fue ése para Luciani. “Empezamos a ir a Buenos Aires con esa carta de presentación: primero como un viaje esporádico, luego cada vez más regular, viendo lo que iba sucediendo”. Mirado desde un prisma, el tiempo -doce años- ha pasado demasiado rápido para Franco Luciani. “Para algunas cosas puede ser mucho tiempo, pero para otras poco: diez años es un intermedio. Pero por todo lo que pasó es poco tiempo: por todo lo que sucedió”.

### **El arribo sonoro**

En esa época ya se avizoraba la emergencia de aquellos artistas que buscaban otros lenguajes y espacios dentro de los sonidos provincianos, y las obras canónicas, para sumar sus propias composiciones e inquietudes. Franco Luciani sabía que podía encontrar su forma a

través de la armónica para ser parte: algo estaba pasando dentro de los sonidos del fin de siglo para la raíz folklórica. “Muchos de los que venimos de esa época -analiza- no sé si vimos el árbol tan florecido, y tampoco sé si está tan florecido, ahora. Pero en ese momento nos empezamos a encontrar entre varios. Yo me acuerdo cuando iba a tocar a La Fábrica Cultural, Córdoba, en los primeros años, Luna y Juan recién empezaban a tocar juntos. Recién venía el Topo Encinar y un montón de otra gente, por nombrarlos a ellos. Íbamos vivenciando un poco eso: que algo estaba sucediendo. Y creo que algo está sucediendo”.

¿Qué está sucediendo? “Uno siempre trata de hacer un espejo con algo. ¿Se viene otra década del 50 o el 60 en el folklore? ¿Se viene otra década del 40 en el tango? ¿La nueva época de oro del folklore? No tiene sentido hacer esa evaluación, por cómo cambió el mundo. Yo soy un tipo que está convencido de que -vamos al 1900- el de hace 113 años era mas cercano al mundo de mil años atrás que al de ahora”. Lo que sí sucede es que “hay mucha más conciencia y más conocimiento y más consumo, en el buen sentido, de las músicas de raíz folklórica y de raíz del tango, después de un par de décadas en las cuales, sin caer en un chauvinismo ni nada de eso, se intentó, vaya uno a saber con qué objetivo -o uno lo imaginacasi un desmerecimiento de lo nuestro”.

Pero no sólo “en el plano musical y artístico sino en una serie de cosas. La década del 80 y la década del 90 fueron épocas muy difíciles, en las cuales se rompió mucho la cuestión de lo que era el joven y la música del lugar de donde es. Los Beatles y Los Rolling empezaron a principios del 60 y sin embargo a fines del 60, principios del 70, la juventud era eso y también eran las peñas folklóricas a full, o el tango. Eso existió siempre. Hubo dos décadas, los 80 y los 90, donde se dijo: ‘Sos joven, el tango y el folklore no es lo tuyo’”. Esa distancia persistió: el operativo cultural fue claro. “El tango te espera, y está bien, para hablar de ese dicho, pero no sirve. La niñez, la preadolescencia y la adolescencia te marcan a fuego para el resto de tu vida. No está bueno que eso llegue tan tarde”.

### **Senderos en América**

Franco Luciani ve algo auspicioso: un conocimiento mayor, o un interés, por la instrumentación abocada a la raíz folklórica. “En general podemos hacer un análisis de eso pero también en cuestiones muy puntuales. Por ejemplo, la armónica, que es lo que me compete. Yo veo un montón de gente, cada vez más, que empieza a tocar la armónica cromática y el principal interés es el folklore y el tango”. El blues y el roncanrol “lo siguen siendo pero antes era una cosa... la diatónica es para blues, pero ya también se abordan otras cosas. Es muy amplio el mundo de la armónica”.

Así vuelve a lo más general: “Nos empezamos a dar cuenta un poco de eso. ¿Qué es ser joven? Que es viejo. Es importante esto de joven y viejo porque estamos hablando de que el cambio, ¿cuándo se ve? Se ve cuando hay una generación joven”. Cuando es encarnado por la juventud. “Porque sino es lo mismo. Lo mismo va a pasar con el rock y está empezando a pasar. Los rockeros se van a morir de viejos. Y eso está empezando a pasar ahora. Y bueno, es así. ¿O un viejo de barba es un tipo que toma vino y toca folklore? Eso era hace treinta años. Eso se va a empezar a romper también, y está bueno que así sea. Porque el barbudo también era el que tenía una banda de rocanrol en los 50 y 60. Pero bueno, yo creo que se empezó a ver -igual todavía falta mucho- que había una movida nueva y que empezaba a ser consumida por gente de la misma generación”.

Esto se vincula con lo que dijo Lilián Saba en ese mismo capítulo: el traspaso generacional ha sido retomado en esta generación. Muchos de los referentes son

contemporáneos y de la misma edad de quienes los escuchan, como Franco Luciani y Aca Seca Trío. La gente que los sigue es de la misma edad y aún más chica. Algo que pasaba cuando emergía el rock en los 60.

En cambio, en el folklore de los 60, Mercedes Sosa era una referente, pero si bien muchos de los que la siguieron luego, en los 80 y 90, eran más jóvenes, persistió la conexión con ella de quienes históricamente la admiraban y compraban sus discos. No era la juventud masivamente oyendo Mercedes Sosa, como antes. Otra emergencia, claro que no masiva, se produce ahora: muchos artistas son contemporáneos de quienes los siguen.

“Eso es algo muy novedoso”, confirma Luciani, pensando en lo que expresa musicalmente esta región, y las tradiciones aquí. “A ver, las músicas americanas: no sabría decir en Canadá, pero acá al sur tienen una riqueza también muy potente y cercana. Europa está muy lejos. ¿Cuál es la música italiana, la tarantela? Es muy puntual. ¿Cuál es la música francesa? ¿El vals musette? Eso sí que es casi de museo hoy día en Francia. Alemania: ¿cuál es la música alemana folklórica? Obviamente tiene una cultura clásica tremenda. Pero yo estoy hablando del hoy, de las músicas nuevas. ¿Cuáles son las músicas nuevas? El flamenco en España es una excepción europea. O la música de Los Balcanes. Con todo lo que pasó en Los Balcanes, la música balcánica empezó a resurgir. Pero si hablamos de Europa, en general son puntitos. América toda es una música: cada música folklórica tiene una riqueza, y lo que está pasando acá está pasando en muchos lugares. Te diría que en todos”.

Fue una época especial la que vivió en Rosario en los 90 saliendo a tocar. “Yo empecé a tocar más que todo con el rock. A muchos nos pasaba eso, ahí está la diferencia. Pero inmediatamente empecé a tocar folklore cuando tenía 10, 11 años no la armónica sino la percusión”.

### **Los años y las distancias**

¿A dónde está el folklore que no se ve? ¿A dónde queda el que no se oye? ¿Qué niveles y espacios de receptividad podrá buscar y batallar? La cotidianeidad es aquello que sigue esperando. Lo observa, y lo anhela, Franco Luciani: “Cuando yo digo folklore en el día a día lo digo en un montón de cosas: de fondo en una propaganda, en un programa. Eso falta un poco. Pero cambió muchísimo: hace diez años ni estaríamos hablando de esto. Siento todavía que a veces dentro de la misma música folklórica, pero es algo que sucede en todas las músicas -a muchas les cuesta más que otras-, lo que hay que hacer es abrir el juego pero no cerrarle a otros”.

Porque “acá el problema no es que esté el Chaqueño Palavecino en todos los festivales. Eso no está mal. El problema es que no haya lugar para otras cosas. Pero porque hay un concepto, todavía, de cuando uno toca en festivales, de lo que funciona y lo que no funciona. ¿Qué funciona y qué no? No hay que irse a otro extremo. Está bien, cuando uno está en festivales está en un momento festivo. Pero no hay que perder la calidad, el disfrute y el goce de una fiesta. En los 40, el que se sacaba la grasa de las manos de laburar en un taller, se iba a bailar o a escuchar a la orquesta de Aníbal Troilo. Yo no estoy hablando del Mozarteum o de leer *El lobo estepario*; digo leer un cuento de Horacio Quiroga. Cuando uno habla, te dicen: ‘sos un intelectualoide’. No, negro, estoy hablando de zamba, chacarera y tango, ¿qué intelectualoide? Estoy hablando de músicas populares”.

Por eso dice: “Nosotros no podemos pretender mucho si sabemos que no es un problema netamente del arte y de la música sino una cuestión cultural, de educación. En las escuelas tiene que tener muy buen cimiento la enseñanza de la música folklórica. Porque tampoco



vamos a volver a esa cosa aburrida de bailar el gato nada más que en la fiesta del 25 de Mayo. Acá no hay que obligar a nadie ni meterle en la cabeza nada a nadie. Uno tiene que ofrecerlo. Tiene que estar bien ofrecido para que después uno realmente elija y diga: ‘a mí me gusta esto y a mí esto otro’. A uno le gusta una cosa y a otro, otra”.

Por eso acentúa, Luciani: “Yo creo que tiene un futuro tremendo, porque cuando alguien realmente conoce... Esto tiene que ver mucho con la ignorancia: no conocer. La música es como el mundo de las comidas. Si a vos te enseñan a comer hamburguesa con papas fritas, milanesa con puré, y asado con ensalada. Sí, está buenísimo todo. Pero si te quedás ahí podés estar toda la vida comiendo eso. Te perdés un montón de cosas. Obviamente, algunas cosas te van a gustar más o menos, pero la cuestión es que tengas acceso al conocimiento. Y el folklore todavía sigue un poco vendido como una cosa ploma”.

Lo que se desconoce es que “hay una riqueza en el folklore que otro género no tiene. El folklore tiene un poco de todo, pero se renueva muy seguido: tiene una frescura que siempre está. Y en el tango y el rock, si bien se está buscando mucho de lo nuevo (y en el tango ahora se están haciendo unas cosas maravillosas, es un orgullo: muchos colegas de mi edad y mi generación), siempre hay mucha mirada para atrás. Hay mucha regresión y mucha apelación al pasado. Incluso hasta en cosas de muy buen nivel”.

Algo distintivo ocurrió en el rock, “que ahora parece que se va apagando, pero venimos de la década de los tributos y eso es un fiel reflejo de una falta de creatividad. ¿Qué pasa con el rock? Hubo un momento en que vos veías más carteles de The Beats, Dios salve a la reina, bandones... ¿Qué pasa? Las bandas argentinas que meten un montón de gente no hacen tributo de cosas locales porque están acá. Las bandas argentinas, La Renga, Los Piojos, hubo un momento en que llenaban un Vélez y un River, como Fito Páez con *El amor después del amor*. En el folklore por suerte eso no pasa. Si bien hay grupos a los que les encanta la onda Chalchaleros y hacen esa onda Chalchaleros, eso pasa en cualquier género -jazz bands hay en todos lados-; la cuestión es qué porcentaje: qué es lo que reluce. En el folklore no reluce eso, hoy por hoy. Relucen siempre cosas nuevas. Se están haciendo composiciones”.

También el tango, dijo. “Si se hiciera hoy un libro anual de las composiciones más o menos destacadas con un cifrado y una melodía, tipo Real Book de jazz, se haría un libro gordo todos los años. Habrá cosas mejores o peores, pero el folklore siempre lo tuvo: hasta en el momento más apagado hubo gente haciendo cosas. Por ejemplo, los 80 y los 90 no fue un momento donde el folklore estuvo tan en la vidriera como ahora, pero siempre se estuvo componiendo”.

### **Lo instrumental ahora**

Una conexión ve Luciani entre la generación de la proyección folklórica (Alem, Juárez, Lagos, Saluzzi, Taberniso, etc.) y la actual: el gusto por escuchar cosas no solamente cantadas sino también música instrumental. “Pero desde lo popular. Porque lo instrumental, desde un costado más intelectual, siempre existió. Lo importante es el lugar que toma eso popularmente: uno agarra la obra de Isabel Aretz, de Leda Valladares y de los investigadores, y la mitad es cantada y la otra mitad es instrumental”. Al revés del jazz, en que “el 95 por ciento es instrumental y lo cantado es una pequeña porción. Pero en el folklore y en el tango lo instrumental es fundamental. Yupanqui era un instrumentista, también Piazzolla y Troilo”.

Por eso arriesga: “Tal vez lo instrumental tenga que ver más con el ahora. Tal vez sea una música que en este tan mundo apurado y efímero parezca algo más difícil. Y en definitiva lo es. Tiene que ver también con qué lugar ocupa la música culturalmente. Yo tengo la suerte de

poder sentarme a escucharla con auriculares, pero no exclusivamente: del carnaval carioca también disfruto en un casamiento. El problema es que se sirvan todas las posibilidades. Hay una generación muy grande que creció con la música como algo para estar en el bondi y para bailar. No ocupa otro lugar. No digo más importante: no ocupa otro lugar”.

En algún momento dijo que no quería caer en el exotismo de la armónica, un instrumento que no tuvo muchos intérpretes en el folklore argentino. Varias dificultades vivió el propio Hugo Díaz buscando resonar en los años 50 y 60, en medio de tantas otras estéticas: si era considerado entonces un innovador y uno de los mayores intérpretes del instrumento en el mundo, los años y las distancias (hacia él, como hacia otros vanguardistas), hicieron que no fuera tan recordado y que no pareciera haber dejado una escuela cercana.

Luciani recontactó con él, con ese sonido, a mediados de los 90. Aún hoy, “viene alguien, escucha algo que le gusta y dice: ‘¿es una armónica eso?’. Y se queda. Eso sucede y está bien: la música y el arte generan esa curiosidad. Lo que pasa es que de grande uno lo va perdiendo: ya viste mil personas con la guitarra en la mano. Pero la primera vez que ves a alguien, ¡fa!”. Además, “la armónica tiene un sonido especial. Espero aprovechar eso no para el exotismo, o para agarrar dos armónicas y hacer así”, grafica con dos instrumentos sobre su boca. “Hay que poner la armónica al servicio de la música”.

### **El disco como expectativa**

Como se dijo en el Capítulo 4, las condiciones de producción de los discos, hoy, redireccionan los proyectos. De ahí que Franco Luciani se haya tomado bastante tiempo para editar, por fin en 2012, su último proyecto doble: un disco dedicado al folklore, el *Franco Luciani Grupo Folklore*, y otro, el *Franco Luciani Tango Trío*. Las cercanías con uno de sus referentes en la armónica, Hugo Díaz, quien también grababa alternadamente tango y folklore, muestran, además de una condición del armoniquista, una búsqueda en la que se enmarca Luciani. Una línea de continuidad que el tiempo se encargó de reconectar.

Además, avanza en otros conceptos y sonoridades: un proyecto junto al pianista Federico Lechner, argentino radicado en España: grabaron un disco juntos, *Falsos Límites* (2010), en ensamble de cuarteto de jazz. Está además el grupo de folklore, el proyecto de tango trío, “y el dúo de tango también se mantiene, porque si bien podemos considerar el tango como un segundo paso, el dúo también existe, tiene un disco y hay gente a la que le interesa tener eso. Pero si hablamos de discografía son todos los géneros que nombré: el grupo, el dúo, el trío, y con Lechner”.

¿Es adecuado el contexto argentino actual para todo lo que quiere lograr? “Sí, es adecuado, pero no quiere decir que yo pueda decir que es óptimo. Igual, eso es algo que lo va a decir cualquiera, no sólo yo. En parte, porque las realidades son muy distintas y hay proyectos que laburan muchísimo acá y en un montón de circuitos, pero que tienen potencial para ir a tocar afuera, y tenemos gente que tenemos la posibilidad de ir a tocar afuera y no otros. Es muy amplio este camino, uno elige una dirección, y son muy distintas”.

Así reconoce en él: “Yo no me puedo quejar porque laburo con los distintos proyectos por todo el país. Si bien está bueno, porque hay una cosa integral y con toda esa variedad terminás consumiendo un poco de todo, mis proyectos son caminos y públicos diferentes: ando en ellos y me voy haciendo una muy buena reputación, viajo afuera, hago los discos que quiero hacer, a uno le gustaría que los canales de difusión sean más amplios. A la vez, estamos en un momento en que se editan muchos discos. Yo me preguntaba: ¿Cuántos discos escuchaba un

periodista antes para hacer un anuario, y cuántos hoy? ¿Y de qué manera los escucha? A mí me pasa que tengo una pila de discos por escuchar. Tengo que tener tiempo. Los voy a escuchar. Antes salía un disco y lo escuchabas cuarenta mil veces. Eso también generaba más extensión en el tiempo. Hoy hacés un disco e inmediatamente después vinieron un montón más atrás”.

En los años del “boom” estaban los discos hitos: *Mujeres Argentinas*, *Misa Criolla*, *Cantata Sudamericana*, las obras integrales, o los discos de rock. En el caso de Luciani, ¿cuál sería el hito, el disco que le permitió enmarcarse en esta generación de público y colegas? “Es difícil decirlo. Cuando el disco toma otra forma y otro lugar, tal vez en ese sentido sea más difícil grabar un disco hito”. No sólo lo que piensa “es cómo cambió lo que tiene que ver con la producción discográfica y si es plata o no es plata, o cuánto se vende. Mutó en muchas cosas y tal vez una sea esa: la maduración que tenía un disco en otro tiempo, o la expectativa. Hoy vos te enterás de que sale un disco (‘ah, salió un disco’) pero no sé si está la expectativa, o el qué vendrá después. Bueno, siempre está el qué vendrá después, si a vos te interesa. Pero no sólo me pasa a mí sino a un montón de artistas”.

### **El encuentro de los tres**

Cabe avizorar entonces: un hito posible haya sido el disco homónimo del Proyecto Sanluca (2009), que conformaron el percusionista Rodolfo Sánchez -ya fallecido-, Franco Luciani y el gran compositor, cantante y referente Raúl Carnota: de ahí el nombre. Mucha gente entró al folklore por ese disco, que propuso un cruce generacional clave -rasgo de esta época- e incluso con un repertorio que conjuga folklore y tango en trío. ¿Qué expresa el disco *Proyecto Sanluca*? La búsqueda transgeneracional, el peso de la grabación en vivo, la improvisación sobre clásicos de la música popular argentina, entre otros factores (que se seguirán delineando al pasar los años) notorios para entender la década. “Sí, la mayoría de los discos que hizo Raúl con sus tríos son una masa. Yo siempre hablé de los tríos de Raúl y un día me encontré en uno de ellos, tal vez es el más distante generacionalmente, porque él siempre laburó con gente de su generación o un poco menor”. Salvo en el hoy clásico *Reciclón* (1998), que Carnota grabó con Rodolfo Sánchez y el -entonces muy joven- bajista Willy González, que venía del jazz y la música fusión. “Es un discazo”, sabe Luciani.

Y entonces llegó, años después, Proyecto Sanluca. “Fue maravilloso: tuvo esa riqueza y esa cosa tan especial porque surgió así, de cuando Raúl estaba viendo lo que iba a hacer: parte del DVD que se editó con su disco *Runa*, y también de *Retrospectiva*. En ese disco me invitó a tocar un tema, “Debajo de la morera”: se tocó un día, hubo una energía especial, pasaron meses, volvió a encontrar esa energía, y dijo ‘vamos a armarlo’. Fue realmente una cosa súper porque de esa manera confluyó. No fue nada forzado hasta por cómo se fue dando y si se quiere deshaciendo, más allá de lo que lamentablemente le pasó a Rodolfo”.

Proyecto Sanluca posiblemente haya terminado su etapa, pero “eso no quiere decir que se pueda volver a abrir pero hoy por hoy, tanto Raúl Carnota como yo, y encima con lo que pasó con Rodo, cada uno sigue con lo suyo. Tenemos una fotografía maravillosa, el disco que se grabó en La Plata. Estoy más tranquilo. Si no hubiese habido un disco hubiese dicho ‘la pucha’”. Pero “lo dejé ir bien, porque una cosa maravillosa que siempre ha tenido Raúl como referente indiscutido de nuestra música, tanto como Rodolfo, que también lo es, es esa cosa del juego”.

Lo siente sin nostalgia: “El momento del escenario es el momento mínimo de un artista. En una gira, por más que hagas treinta conciertos, el día tiene 24 horas y vos, tocando todos los días, es una hora y media por día. El porcentaje de la conexión con la gente es mínimo. Ahí es donde tiene que estar el juego. Ahí te tenés que olvidar del después: el trabajo, el perfeccionamiento, el mejorar, el mantenerse, el difundir lo que hacés, el montón de otras cosas que nutren a tu arte, el día a día con tu familia. Pero el momento del arte es mínimo, y algo que yo aprendí de ellos fue el hecho del juego: improvisar y divertirse. El proyecto nació como un encuentro y eso ayudó. Nació de a poquito y se fue del mismo modo. Es como que nos juntamos a jugar en cualquier momento”.

Bruno Arias

### **Jujuy, sentimiento y compromiso**

Hace más de diez años que arribó a Buenos Aires para conmover y encender con su voz en distintos escenarios, y desde allí volver a proyectarse a todo el país. Hace un año que editó su tercer disco, *Kolla en la ciudad* (DBN): el cantautor jujeño Bruno Arias, a los 33 años, sigue afianzando sus compromisos con el arte, la palabra y los movimientos sociales, a la vez que sigue buscándose por delante en cada desafío: en el último Festival Nacional de Cosquín (enero de 2013) recibió el Premio Consagración luego de años de esperarlo y generar ideas arriba del máximo escenario de la música de raíz folklórica del país.

Pero el reconocimiento fue, a la vez que para su voz encendida en melodías jujeñas y de otras regiones, a su impronta de artista joven comprometido con distintas realidades sociales y con problemáticas en todo el país, así como con los pueblos indígenas, el rechazo a la minería a cielo abierto, los silencios y los olvidos culturales, genera búsquedas y va en busca de un sonido distintivo, con potencia rockera y a la vez bien folklórica, junto a sus compañeros de generación. Y simplemente, compone y canta para seguir en camino: en los caminos.

Ahí va Bruno Arias en sueños concretos, llevando las canciones de *Kolla en la ciudad* a todas partes; cantándoles a las vivencias y memorias de Jujuy; una de las voces más lúcidas de la música de raíz folklórica de hoy, nacido en El Carmen (región de Las Yungas) y quien empezó nombrándose el “Changuito Volador” -como el título de primer disco, de 2005- es ya un experimentado cancionista consagrado, además de por la Comisión de Cosquín, por sus pares y por distintos públicos, los cuales atesoran esa voz, y redescubren, con él, los universos de la quebrada y la puna, apenas el inicio de su poética y sus marcas de cantor que avanza con otros, persiguiendo la tranquilidad sin mirarse ni sentirse en soledad.

Tanto con el proyecto colectivo *El Bondi Cultural*, que él produce y en el que coteja ideas y canciones con colegas de su generación, como en su faceta solista, Bruno Arias necesita de los otros para pensarse. Él, como tantos más exponentes del folklore siglo XXI, no necesita estridencias para cantarle al pueblo: avanzan con sutilezas y potencia. “Cosquín es para mí también lindo porque uno encuentra músicos de todo el país, amigos que no ve durante el año pero los encuentra siempre en Cosquín, es como un lugar de reunión que aunque por ahí nos vemos todos una vez al año pero en Cosquín. Esta bueno, yo muy contento y muy agradecido por la gente, tengo la mejor, cada vez que la gente se acerca a pedirme una foto, o un autógrafa o a comentarme cosas, o a darme folletos de diferentes luchas, trato de escucharlos, de estar presente y aunque sea un ratito trato de saludar a toda la gente”, describe acerca de esa máquina inagotable que es el festival de los eneros. Ahí eligió presentar *Kolla en la ciudad* en 2012 y también el disco de *El Bondi Cultural*, que integran, con él, Hernán

Bolletta (Miramar), Javier Caminos (Berisso), Luciano Cañete (Lincoln), Che Joven (Mar del Plata), Federico Pecchia (Escobar), Pucho Ruiz (Santiago del Estero), y Juan Pablo Ance (Tucumán).

A los de *El Bondi* los reúne la pasión musiquera y el compromiso con las voces de los pueblos originarios, los movimientos en todo el país que rechazan los posibles riesgos contaminantes de la minería a cielo abierto. Porque junto a las causas cotidianas, sabe Bruno Arias, el folklore es raíz y a la vez proyección concreta. “Yo lo que siento es que una forma de ayudar y de aportar estando en medios masivos es poder decir cosas y proponer desde ahí”. Y también Cosquín “es un desafío: que cada vez pueda ganar un espacio y tener más nombre, más peso. Yo creo que también es una forma de que uno con el mensaje pueda ir aportando, y llegarle a cada vez más gente. Para mí está bueno. Si hay que ir a un programa o de radio o de TV, como sea ocupar el espacio”, sonríe, recordando a quienes lo han influenciado y legitimado como artista en distintos escenarios. “Nosotros como jóvenes no podemos dejar de difundir todas las canciones que nos han dejado estos mayores: Mercedes Sosa, el Kolla Mercado, Patricio Giménez -del Dúo Salteño- o Ricardo Vilca, a quienes tuve la suerte de conocer”.

Pero confiesa que no siempre concibió que cantar fuera el vehículo para ese compromiso. “Al principio yo no sabía que iba a ser el cantante de mi pueblo, y menos que a través de mi voz iba a poder defender diferentes luchas. Yo siempre era un guitarrista, guitarrero, que acompañaba a otros cantores. Y hubo un despertar escuchando a grandes referentes como Víctor Jara, Violeta Parra o la gran Mercedes Sosa, y vi que la palabra y el escenario eran un compromiso muy grande y que te daban el poder de despertar conciencia. Y sobre todo, lo más importante, es ser el medio por el cual tu pueblo canta. Cuando la gente te empieza a legitimar y te empiezas a sentir parte de ellos, y la gente se siente identificada con lo que vos haces, ella misma te compromete a decir las cosas. Porque ellos son los que están esperando eso”. ¿Cómo lo atraviesa, eso? “Para mí es glorioso, y no tiene precio que gente de diferentes causas, luchas o autoconvocados, se acerquen a invitarme a un festival solidario; que sientan esperanza en mi canto, y que eso a través de mis canciones pueda trascender. Yo lo siento como un pequeño aporte, un granito de arena de una lucha. O sea, no creo que pueda hacer nada más que cantar, pero la gente lo toma muy agradecida y eso me alimenta el alma, el corazón. Y me impulsa a seguirlo haciendo”.

Y así reconecta con sus caminos de convicción política en distintas causas: arte y militancia en el canto. A partir “de este último gobierno, que ha despertado muchas ideas en diferentes jóvenes, y hay más jóvenes militantes también, y hablo en todo sentido. Ahora, yo siento que la política es muy importante; que uno como músico es un militante y que a través de su música también va a generando cosas. Y que la única forma de cambiar es que todos militemos, y digamos todas las cosas que estén mal para poder mejorarlas. No descalificar a un gobierno porque tiene errores, sino desde nuestro lugar militar y aportar para que todos esos errores se vayan mejorando y cambiando”.

“Raly Barrionuevo y Bruno Arias son como mis hermanos menores, los que tomaron la posta; yo me solidarizo con ellos y con todas las causas que ellos defiendan”, marcó León Gieco en su conferencia de prensa en el Festival de Cosquín 2011, aquel 25 de enero. Más que un reconocimiento a dos méritos individuales, la idea de Gieco expone no sólo una cercanía política sino estética: el puente generacional, estético e ideológico que trazan los folkloristas de este tiempo. ¿Cómo lo percibe Bruno Arias? “Yo creo que propuestas como Aca Seca, Carlos Aguirre -que me gusta mucho-, Coqui Ortiz, Jorge Fandermole, están tocando la música folklórica elevándola a otro nivel. Ojalá que ellos se puedan expandir más y que

aparezcan más talentos así. Y también está bien que haya gente como Mariana Carrizo, copleros, que muestren nuestra raíz, el origen. Porque la música es una sola, el idioma es universal, y lo que es verdadero va a trascender”.

Y a veces, aclara, “no tiene que ser tan complicado o tan de estudio, o tan simple, como para trascender las barreras. Eso siempre se va a dar por una cuestión personal de cada intérprete o cada músico y también que venga desde adentro, desde la entrañas de uno, para que pueda llegarle a la gente. Pero estaría buenísimo saber todos los ritmos desde la raíz, y si puede seguir creciendo musicalmente, proyectarse a un sonido nuevo, pero no olvidando lo que nos han dejado nuestros mayores, lo que viene pasándose de generación en generación”.

### **En esas ruedas**

En los años 90 comenzó a arribar a distintos escenarios, cuenta Bruno Arias, regresando a unos años antes de aquello. “Yo he empezado a tocar en el ’96, he empezado a aprender guitarra desde los 16 años, en la secundaria. Cuando era changuito corría en bicicross y nada que ver, escuchaba cumbia; iba a los boliches y estaba siempre en mi pueblo El Carmen. Y en la secundaria se dio como un juego tocar la guitarra”, dice. Hasta que un día “fui a un depósito viejo de la familia Ewe: ahí había una guitarra tirada que tenía una cuerda. Le pregunté al dueño: ‘¿Y esa guitarra?’. Me dijo: ‘¿Te gusta? Uh, está ahí tirada hace años. Llévatela’. Fue la primera vez que pude conectarte con el instrumento y yo ya sé que ya la música me gustaba, porque cuando era changuito mi padre me llevaba a los festivales: yo tenía siete años y no me iba a dormir. Me quedaba en la primera fila viendo a los cantores”.

Hubo uno, que se llamó Miguel del Solar, que marcó la senda musical de Bruno Arias. “Cuando yo era changuito jugaba al básquet en el club de El Carmen y él vino con la guitarra, se sentó ante todos los pibes y empezó a tocar. Tenía una imagen imponente, la barba, las uñas largas, y verlo fue algo nuevo para mí. Y la canción que cantó me quedó grabada para siempre: la zamba ‘Changuito Pata Pila’”. Por eso concibe ahora: “Qué importante es que un cantor se acerque a los niños a brindarles su arte en forma gratuita, solamente para aportar, porque si yo nunca lo hubiera escuchado capaz nunca habría hecho lo que vengo haciendo. Por eso sigo ese camino, y cuando puedo toco en forma gratuita. Me llevo a una escuela, y, si hay niños, para mí es lo mejor incentivarlos a que crezcan: invitarlos al escenario, que toquen mi guitarra, que toquen los vientos, lo que quieran. Que sean libres. Eso es un disparador muy importante. Y si de todos esos niños puedo, cuando crezcan, que ellos digan que alguna vez me escucharon y aprendieron a tocar la guitarra, se haría una cadena que me devolvería lo que me dieron. Lo que me dio ese cantante popular de mi tierra que me enseñó a cambiar las cuerdas”.

En un momento sintió que no lo conformaba su manera de cantar y su timbre. “Mirá, a los 16, 17 años era muy desafinado, cantaba muy mal, y mis compañeros me decían: ‘por favor, no cantés’. Pero a mí me encantaba. Y a esfuerzo de practicar, practicar, he ido aprendiendo y mamando la música desde otro lugar: lo bohemio. Lo bohemio ha sido muy importante para mí: conocer la música y el folklore en la noche jujeña, donde estaban los grandes referentes del folklore”.

La historia ha sido contada pero gana siempre nuevos colores: “En Jujuy había un lugar, La Casa de la Yuli: tenía esa genialidad de que caían músicos a las dos, tres de la mañana, le golpeaban la puerta y le gritaban: ‘¡Yuli, Yuli!’”. Ella vendía bebidas y vivía de eso; antes había sido una cantora que ganó festivales -fue al Festival del Poncho en Catamarca- y realmente tuvo un problema de salud que le impidió después volver a cantar, y no podía

trabajar en ningún lado. Entonces, abrió esa casa como medio de vida y para que todos los músicos que en su tiempo le daban una mano y la acompañaban, les devolvía un lugar para ensayar, para que pudieran expresarse, para que pudieran tomarse un vino y estar ahí contenidos”. Yo llego a la casa de la Yuli y empiezo a conocer a los referentes musicales de mi provincia sin saber que lo eran. Caían personalidades, personajes, músicos que eran profesionales y que tenían ese hobby de la música, o que eran realmente grandes recopiladores de canciones, y que nunca van a grabar un disco: nunca van a salir a la luz”.

Y se formó en esas ruedas: “Esos referentes me enseñaron a vivir el folklore desde otro lado, donde ya no importaba que tu voz sea perfecta, que vos toques perfectamente la guitarra, que tenga una buena pulsación. La rueda era puro sentimiento; vibraba en la piel; se te ponía la piel de gallina: cantaban a veces con lágrimas en los ojos. Nos enseñaban a transmitir la música desde el sentimiento Ahí aprendí a poner el corazón en la garganta”.

Allí, “la única forma de conmover a los otros era hacer algo verdadero, puro, y despojarse de los prejuicios, de los miedos, y brindar algo: transmitir”. Ahí en lo de la Yuli le dijeron: “Cuando toques, siente lo que haces: sienta compadre lo que toque. No cante por cantar. Póngale ese sentimiento”. Y Bruno Arias fue “entendiendo por dónde iba el mensaje, lo que es la palabra, lo que son las canciones, lo que dice la letra” y “cómo uno puede transmitir lo que el compositor hizo a través de cerrar los ojos y poner imágenes en tu cabeza. Y mientras uno va cantando tener esas imágenes que te sacan del lugar donde vos estás y te hacen volar: a veces uno nunca se da cuenta a dónde llega con la música. A otros paisajes. Algo te dispara algo para poder hacer unas melodías. O cuando uno siente algo que lo conmueve, se acuerda de algún color, una imagen, que después cuando piensa en eso vuelve a brotar el sentimiento, la canción, la melodía. Por eso nunca me considero un cantor profesional en el sentido de tener una buena voz”.

Otros lo oirán y no darán crédito porque su afinación, hoy, y su poder expresivo, son dos marcas de Bruno Arias. Pero él remarca: “Yo siento que tengo una voz limitada pero que sí transmite, y que lo que canto es verdadero y por le llega a la gente. Desde el comienzo ha sido una lucha constante para poder afinar: que mi voz tenga presencia, color, fuerza, porque siempre ha sido una voz chiquita, muy suave, y sin recursos. La he ido trabajando y se ha ido fortaleciendo, y la palabra ha ido influyendo también para que tenga más peso la voz”.

### **La voz implicada**

Haber editado tres discos, *Changuito volador* (2005), *Atierrizaje* (2007), y *Kolla en mi ciudad*, ahora, no le ha hecho olvidar a Bruno Arias que la búsqueda del sonido es constante; también los nuevos desafíos de esa voz. “He ido a estudiar canto, me han dado una mano profesores de Jujuy. Y gente bohemia me ha enseñado a tocar la guitarra, yo mirando. Después, la primera vez que llegué a Buenos Aires, he ido a talleres de canto con Mónica Abraham, gratuitamente, luego con Melania Pérez. Han sido muy poquitos, pero me sirvieron un montón. Y también con un profesor como Roberto Calvo: yo no tenía dinero para las clases y él me ha becado, me ha dado clases gratuitas de guitarra y de armonía. Eso también me ha ayudado a poder crecer en la voz y en el instrumento”.

En *Atierrizaje*, esa voz crecía en nitidez y brillo; en *Kolla en la ciudad* resuena con otros matices en varios temas: la canción que nombra el disco -de Sergio Castro y Néstor Gea- expone las penas de quien se aleja de su pago quebradeño o puneño para pelear suerte y trabajo en Buenos Aires, lidiando con olvidos y negaciones al paisano que busca reafirmar su jujeñidad; el takirari “Jujeñito”, de Fortunato Ramos y Mario Álvarez Quiroga, y el caporal

“Caminantes”, escrito por Arias, con el fervor del tarareo que replican quienes lo oyen en peñas y festivales. “Yo he ido cambiando los conceptos de la composición. Antes, a los temas los analizaba más o los quería comparar con otros. Ahora como la composición va para otro lado. Hoy, si yo leo una letra y me dispara una imagen; si puedo entender esas imágenes, todo lo que quiere decir el poeta, y yo sé que mi música acompaña eso, porque cuando toco siento la letra, me moviliza la melodía, cierro los ojos y puedo desplazarme o estar como libre cantando, ahí es cuando queda la canción. Cuando me emociona, se la canto a alguien y le llega, o aunque no le llegue, a mí me moviliza, cierro los pies cuando canto o tensiono los músculos, es porque ya el tema está”.

Si la canción “no me transmite eso es porque no va a decir nada. Por ahí va la composición, antes que estar buscando algo que le guste a la gente”. En ese estado “quizá sale un acorde raro y a veces no hace falta: a veces con dos acordes resuena, pero sin buscar ese sensacionalismo de que haciendo ya una fórmula o un acorde a la gente le va a gustar sí o sí el tema y ponés cualquier letra y lo mismo la va a corear porque la melodía es pegajosa. Tratar de verlo desde otro lado”.

El nuevo disco confirmó ese deseo: “Yo siento que es algo distinto. Y no se lo va a poder comparar ni con el primero ni con el segundo. Eso es buenísimo, porque a mucha le va a gustar el primero, a mucha el segundo, y a otros el tercero. Lo que sí, noto la diferencia, como más peso en la voz. Del primer disco al tercero, se nota una voz más rasposa, más gorda, y con una actitud distinta: un poco más firme. Y siempre uno es muy crítico, y le va a encontrar todos los defectos a su propio disco. Pero el crecimiento va por ahí. Que uno sea bien crítico con lo que hace, y que vaya tratando de mejorar esos errores que uno va viendo que están ahí y que no ha podido mejorar desde el primer disco al tercero. Capaz que nunca los mejoraremos, pero siempre la gente es la que decide”.

Y la gente que le dice: “‘Mirá, esto no me gusta, esto me gusta’. Pero cuando yo siento la canción, por más que a uno les guste y a otros no, ya me convence a mí y me parece que está bien. Entonces no estoy pendiente de la opinión de la gente. Aunque yo canto para la gente. Es como una contradicción constante también que hay ahí con eso”.

Junto a ellos, en Cosquín, Arias pensaba en su faceta de compositor y lo que espera delante, en compañía de su banda, que integran Agustín Flores Muñoz en bajo, Juanjo Bravo en batería, Ramón Córdoba en guitarra, Juan Pablo Álvarez en sikus, quena, quenacho y Oscar Miranda en charango. Descifra él: “Yo sé que hago melodías más que letras, y que tengo muy pocos temas pero los que tengo ya van a aportar y quedar, aunque no tenga muchas obras grabadas. Es muy loco eso, porque no soy una fábrica de temas como otros compositores, que tienen más de cien obras y que dicen ‘necesito un tema para el disco’ y te lo componen dos días antes. Hay gente nata que te compone un tema en un ratito porque ya nació así, y gente que le da diferentes miradas a melodías, con otros recursos, otras propuestas, y entonces la gente las acepta más fácilmente”.

El jujeño busca una imagen: “Frente al tema más difícil del Cuchi Leguizamón, ‘Santa Mariana’, o ‘Zamba de Argamonte’, ‘Balderrama’ va a ser siempre más popular, o ‘La Arenosa’, o ‘Zamba del Carnaval’. Pero son diferentes etapas y momentos del compositor. A uno le salen cosas simples y a veces capaz cosas más difíciles”. E incluso “todo depende del estado de ánimo de la persona, esté uno bien o triste. O uno sale a la calle y ves algo que te descoloca: ver un changuito pidiendo algo o gente durmiendo, te dispara cosas, y capaz te dispara melodías”.

Así esa voz, implicada a diferentes urgencias cotidianas, elije viajar hacia todas las regiones del país: volverse folklore sin fronteras. “Para mí sería buenísimo poder transmitir



diferentes ritmos: poder entender el chamamé, la tonada, el loncomeo. Difundir todas las músicas de mi país. Ojalá que algún día con tanto transitar uno pueda ir incorporando todos esos ritmos al repertorio”.

Ese desafío confirma el norte que concibe Bruno Arias. “Yo siempre estoy abierto a cantar a mi provincia, porque en estos discos que voy grabando hace falta todavía mostrar ritmos como el bailecito, los huaynos, el carnavalito. Esos ritmos siento que no están del todo difundidos, y que todavía tengo que mostrar mi provincia. Pero mi anhelo es expandirme, cruzar esas fronteras, y llevar la música de mi país a la música del nivel del mundo”. Y alguna vez, “viajar a otro continente y tocar en un festival de jazz haciendo música folklórica: poder tener una música folklórica elevada a ese nivel, y poder alguna vez ser latinoamericano en el folklore latinoamericano. Poder cruzar esa frontera. Ojalá que se pueda lograr. Sería mi gran sueño”

En tanto, simplemente, él elige seguir camino: “Uno, después de tanto tiempo, se va calmando, porque si las cosas tienen que llegar se van a dar. Y si uno enfoca la energía, se mentaliza, sabe esperar, yo creo que se dan. Porque todas las cosas que a veces me he desesperado por hacer, enfocando en eso y teniendo ese anhelo, ese sueño, con el tiempo han llegado. Es también muy fuerte eso, porque uno siente que lo que uno sueña se puede realizar. Y yo no tengo limitaciones al soñar. Constantemente voy alimentando eso”.

Y devela otro de esos deseos con la música: “Me gusta ver recitales de gente que llena estadios. De todo tipo. Desde Iron Maiden a Sting, a música brasilera, y me gusta mucho escuchar música de diferentes países. Hasta admiro a esos Dj’s que llevan multitudes. Realmente me gustaría que mi música pudiera ser masiva de esa forma, y tener un sonido potente al nivel de esas bandas mundiales. Será folklórico o el sonido que tenga que tener. Si tiene que sonar influenciado por África, por el rock o por lo que sea: que lo que tenga sea abierto a eso. Pero siempre sueño con que una composición mía sea masiva y con poderla tocar en gran un estadio”.

Wagner-Taján Dúo

### **Buena yunta en La Plata**

En cada interpretación, los jóvenes integrantes del Wagner-Taján Dúo caminan los senderos de la música popular de raíz folklórica de estos tiempos. Desde la ciudad de La Plata, desarrollan una propuesta independiente que combina formación académica y el fuego de la improvisación: el piano de Vilma Wagner y la guitarra de Octavio Taján dialogan y se entreveran, a la par de sus delicadas voces, en clásicos del género y algunos temas propios, que registraron en 2006 en su primer disco, *Alma redonda*, que difunden a pulmón por el país.

Así, escucharlos es un instante de calma: con pleno conocimiento de los ritmos folklóricos y su ardor interno, que aflora en algunas melodías, epifanías breves cantadas a dúo, Vilma Wagner y Octavio Taján saben oír el silencio. Un piano, con despojo yupanquiano; una guitarra, con destreza cansina, y sus voces jóvenes, que se envuelven y se alejan, se rozan y se cautivan, en los temas de su primer disco, *Alma redonda*. Lo editaron en 2006 y aún depara secretos tras escucharlo varias veces: esa chispa inexplicable que aúna simpleza, desarrollo instrumental y espontaneidad, en un manojo de canciones del mapa folklórico del país, que se perciben en forma diferente cada vez. De las esperanzas y silencios cotidianos, de las fugaces alegrías y las ineludibles luchas en un medio musical no acostumbrado a la creación sencilla,

nada estridente; con melodías para un encuentro al caer al sol, Wagner-Taján Dúo persigue, de a poco, una nueva manera de entender el folklore, para los tiempos que vendrán.

El disco, que promueven a pulmón en sus conciertos sutiles, siempre novedosos, incluye varios clásicos del folklore, junto a algún que otro tema de compositores más recientes: la “Huella mora” de Carlos Aguirre deja paso al huayno “Sólo luz” de Raúl Carnota; dos obras del Cuchi Leguizamón, la zamba “El silbador” y “Carnavalito del duende”, no desentonan con “Sencillito y de alpargatas”, del bien surero Omar Moreno Palacios o “Te’i vuel to a ver”, de Carlos Carabajal. La “Canción del Jangadero”, de Dávalos-Falú, o “Amarraditos”, un vals de Pérez y Durán, flotan junto a las canciones del propio Octavio Taján: “Ojitos de luna”, “Alma redonda” y “La del duende”, sutiles melodías envueltas en ritmos sin tiempo. O “Buena yunta”, un instrumental de Juan Falú: nada parece vedado para el dúo, que -en sus suaves voces, que se ensamblan con la dulzura de la convivencia en familia, de la guitarreada a media tarde- aborda cada canción con un tono profundo.

Se conocieron en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, allá por el 99, y la música no los dejó despegarse: Vilma, oriunda de Azul, de a poco agregó a su formación rockera -y a la herencia tanguera de su padre- los misterios de los ritmos folklóricos, a la vez que se adentraba en el conocimiento del piano. Junto a Octavio -o Tato, como le pusieron en Cipoletti, donde nació- compartió el estudio y el crecimiento del dúo musical, años antes de que se fuera a vivir con él y además se incorporara a Fulanas Trío, agrupación que aborda clásicos latinoamericanos con pasión y mucha percusión. Ya alejada de Fulanas, abocada a su labor docente, a su hijo Thiago y a la vida misma, Vilma Wagner sigue buscándose dentro de la música popular de hoy: el dúo con Tato deja una estela de honda simpleza tras cada concierto, sea en La Plata o en las innumerables peñas de Buenos Aires, en los que *Alma redonda* sirve de disparador para un diálogo, a la vez íntimo y compartido, de dos voces con las de los maestros.

Asume Wagner-Taján Dúo: es vital difundir las canciones del disco, su impronta vocal e instrumental: una manera de vivir el folklore sin los golpes de efecto, ya predecibles en el imaginario de lo que suele entenderse como tradicional, pero, en ellos, con profundo conocimiento de las claves del género. Las nuevas generaciones, que en las peñas aprenden de refilón a bailar chacareras, gatos, zambas, lo atesoran: “Ahora hay un espacio, y gente abierta a escuchar otra música -dice Tato Taján-. Lo vemos con los que están en la misma línea; no el mismo estilo pero sí en la misma búsqueda. Aunque hay una determinación cultural que hace que sentarse a escuchar una propuesta nueva sea más difícil que buscar cosas que uno conoce: las canciones de siempre. Faltan búsquedas diferentes: hay mucho de lo mismo”.

### **¿Cómo definen su impronta musical?**

OT: “Nuestro repertorio es heterogéneo en cuanto a la historia del folklore. No hacemos solamente temas tradicionales ni de autores contemporáneos. Ni son todas composiciones propias. Pero tomemos la estética que tomemos, todos los temas van a sonar al dúo. Ese logro en la identidad musical es bastante fuerte: ya tenemos un sonido. Lógicamente, cambia con el tiempo y seguirá cambiando, como nosotros, pero tenemos un modo de decir. Eso lo hemos charlado mucho, después de que ha pasado, claro”.

### **¿Qué es lo que prevalece en la elección de los temas?**

VW: “Nos tienen que gustar a los dos: proponemos uno y empezamos a tocarlo, improvisando, y ahí surgen pequeñas ideas que vamos memorizando; después las desarrollamos más y decimos “esto puede quedar”; probamos voces... Necesitás emocionarte cuando está sonando, ese embale: que lo dejaste por la mitad y al otro ensayo probar más cosas. Pero si te empezás a trabar, hay que dejarlo un tiempo”.

OT: “Uno no trabaja solamente desde la razón. Un arreglo tiene mucho de racional, pero lo concreto es que si una canción no te emociona, no te llena el pecho, no va”.

VW: “La gente tampoco escucha para racionalizar la música. Le gusta o no le gusta lo que le están diciendo. Lo importante es lo que uno siente”.

**Cuando empezaron como dúo, en el dos mil, en La Plata, ¿ya percibían la necesidad de los nuevos grupos de decir lo suyo?**

VW: “Sí, yo empecé a escuchar folklore a partir de Liliana Herrero, y el disco *Rompiendo la red*, de Chango Farías Gómez y La Manija.

OT: “Ese disco fue una bisagra: ahí descubrimos otra forma de hacer folklore. Estudiamos en la facultad distintas músicas y vertientes, y empezamos a hacerlo nosotros, también. A explorar otras maneras. Y nos encontramos con gente que estaba arrancando también: Aca Seca. A Juan Quintero lo veíamos en los pasillos y era compañero nuestro. Después nos juntamos a guitarrear, y nos vinculamos con ellos y otros. En Bellas Artes de La Plata se estudia música académica, básicamente, pero a la vez los músicos que conviven ahí, generan proyectos folklóricos o populares. Hay muchos grupos que tal vez no tienen manejo comercial, o estrategias de venta, y debido a eso, lo también que nos ha pasado a nosotros, aunque buscamos que no nos pase más...”.

VW: “...Es que tocás siempre para tus amigos. Está todo bien, pero cuando terminamos el disco dijimos: ¿qué hacemos con todo esto? Es mucho trabajo y esfuerzo, y hay que mostrarlo. La gente no lo va a recibir mal si lo hiciste con tanta dedicación. Estamos tratando de cambiar esa cabeza platense, de que siempre que tocás te va bien porque tenés un montón de amigos, el ambiente de la facultad que es muy grande. Tocar para otros públicos es también un desafío”.

OT: “Hay una visión muy vocacional y espontánea de la música que termina jugando en contra. Uno toca por pasión e incluso pierde plata, pero prefiere producir bien el espectáculo, en vez de tocar sólo para ganar plata e ir a menos. Como eso está siempre tan presente, después es difícil competir con gente que profesionalmente necesita ganar dinero porque vive de eso. Nosotros estamos acostumbrados a vivir de la docencia o de otra cosa; hacemos la música que queremos, del modo que nos interesa, y las consecuencias comerciales van en ese sentido”.

**¿Eso pasa por la realidad de La Plata, o porque los grupos con otro abordaje del folklore no tienen tanta aceptación?**

OT: “Quien hace esta música no puede plantarse mano a mano frente al que toca algo más vendible. Pero buscamos que no sea así: que sea nuestro trabajo, aunque todavía económicamente no lo parezca. Aún no podemos prescindir de otros laburos para vivir: es la realidad de esta forma de hacer música. No imaginamos cómo es la vida de Los Nocheros: el ‘vivir para tocar’. Nosotros trabajamos, después damos clase, hacemos los cartelitos, las entradas, mandamos mails, buscamos los equipos del sonido, llevamos el disco a una radio, y también estudiamos y ensayamos. En realidad, el dúo es para los espacios supuestamente libres de la vida, con lo cual no hay momentos libres. De a poco apuntamos a vivir de la música: si no es del dúo, de actividades musicales. De a poco tener algún rédito. La verdad, al disco lo hicimos como si nos pagaran mucho. Ganemos poco o mucho, a la forma de trabajar no la vamos a cambiar nunca”.

**En busca del remanso**

Desde el living la canción se oye con claridad: en la habitación contigua, la computadora reproduce una melodía intensa, que surge de los dedos de Remo Pignone, en un archivo MP3 que Vilma Wagner ya ni recuerda quién le pasó. Una idea inquieta en el piano de uno de los mayores maestros del folklore, como el viento al rozar unos arbustos, las ramas que sisean. El motivo sincopado ahora deriva en otros, que parecieran desarmarse y reacomodarse en una danza irregular, libre, hasta perderse en la lejanía de la pampa, del aire, en los segundos finales de la canción digital. Así es Pignone, concede Tato Taján: toca como los impresionistas. “Remo ya falleció -señala el guitarrista-; él tenía una estética muy debussiana en las armonías y sin embargo toca música pampeana. Grabó este disco de muy grande: estas cosas no son nuevas. Nosotros no innovamos nada. Muchas sonoridades del dúo están en Remo Pignone, Eduardo Lagos o Waldo de los Ríos, que no son tan reconocidos. Y es una injusticia. También, en Raúl Carnota, que con otra estética ha logrado formar parte del cancionero, de la tradición oral. La gente canta sus temas sin saber que son de él, y eso no es poca cosa. En las peñas -lo hemos visto en Cosquín- hay cantidad de gente que hace cosas de Carnota: los que buscan más allá, y no desean cantar a Los Nocheros o las canciones nuevas que salen en todos los medios”.

**Actualmente, ¿existe un intercambio artístico entre gente como Carnota y la generación de Uds.?**

OT: “Yo no sé si un compositor de 50 años abriría espacio en su repertorio para una canción de alguien de 20 ó 30 años: es difícil. Pero conozco intérpretes de 40 ó 50 que hacen cosas de chicos jóvenes: como Silvia Iriondo, que canta temas de Juan Quintero. Pero todavía hay gente que desprecia de los compositores de la nueva generación. Dicen que no están haciendo folklore”.

VW: “Hay una etapa a trascender. Es necesario que la gente más grande vaya adoptando otro repertorio, como hizo Mercedes Sosa”.

OT: “Ella ha sido el filtro del folklore: si Mercedes te cantó un tema, seguro va a pasar a ser folklórico. Silvia Iriondo, en cambio, le grabó a Juan Quintero porque ella forma parte de nuestra corriente. Es verdad que gracias a lo que generó Soledad en su época -aunque lo que hace ahora es más pop y no me interesa tanto- y luego continuaron otros, hubo un impulso al folklore que nosotros heredamos. En ese sentido estuvo bueno. Ahora hay que seguir: cada vez más chicos quieren aprender a tocar, a bailar...”

VW: “Hay chicos de 20 años que eligen salir a las peñas, en vez de una discoteca, a la que hubieran ido antes. Y es gente que tal vez en su casa no escucha una chacarera ni en la radio. Pero van, aprenden mirando a otros sin ningún prejuicio, y bailan”.

**Y en esas peñas, ¿qué recepción tiene el dúo?**

VW: “Hay lugares en que hay mayor disposición a escucharnos, casi como en un teatro o una salita; en otros hay distracciones, o la gente come, y tenés una barrera. Hay públicos más difíciles: hay que aprender de eso también, para que no te afecte. Si son tres los que realmente te están escuchando, les cantás a ellos, para no perder la concentración. Sucede que la gente escucha un rato y se aburre otro: no está acostumbrada a una propuesta que requiere una atención especial, a la que no está habituada”.

OT: “En el folklore siempre hubo dos ramas: una, la música concebida para la danza, y cuya función es complementarla; después, otra más lírica, con canciones en las que el texto, lo que se dice, es muy importante. Nosotros hacemos música para escuchar, no para bailar. Circunstancialmente, alguien podrá pararse y bailar una chacarera: suele pasar y es hermoso, pero el modo de hacer música es para que se la escuche. Somos conscientes de que en una peña no nos escuchan todos: la gente charla, oye de fondo el tema y si quiere baila. Pero no

genera un silencio absoluto todo el tiempo: eso lo pedís en una guitarreada o en un concierto. Es otro contexto y lo sabemos. Aunque no es que no adoremos el silencio: ése es el regalo más lindo que le podés hacer a un músico”.

Entonces concibe los desafíos para la generación que integra: “Lo que falta escuchar es búsquedas diferentes: hay mucho de lo mismo. Pero nosotros, al recorrer, nos estamos dando cuenta de que hay un espacio y hay gente abierta, y de hecho tiene los oídos, sino preparados, por lo menos dispuestos a escuchar otra música. Y de hecho, lo vemos con la gente que está en la misma línea de búsqueda; no el mismo estilo, pero por lo menos la misma búsqueda, Y hay una cuestión cultural que hace que sentarte a escuchar y darle espacio en la cabeza a una propuesta nueva sea más difícil que buscar cosas que uno conoce y ponerse a limpiar y a barrer en el living y escuchar las canciones que escuchó siempre”.

### **Los rescates de los grandes**

Una de las marcas de la actual generación fue retomar, como dice la cantante Chany Suárez, varias de las búsquedas estéticas e incluso ideológicas de los años del “boom” del folklore hasta la dictadura del 76, y, significativamente, aquellas que en los 90 no tuvieron la resonancia o cabida necesarias. Volvieron a ser vistos aquellos artistas, poetas, creadores, letristas, músicos que no habían tenido las recepciones justas: la nueva generación, formada tanto en el conocimiento técnico de los mundos del folklore (y de la música clásica y el jazz) como de las tradiciones y referencias de cada región, se animó a releer y retomar muchas de esas voces olvidadas...

Cuchi Leguizamón

### **El salteño de las voces presentes**

Un ejemplo significativo de esa recuperación es el maestro salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Cuando la cantante porteña Lorena Astudillo eligió comenzar su camino artístico grabando un disco integral en celebración al Cuchi Leguizamón, *Lorena Canta al Cuchi*, y editarlo por Acqua Records en pleno año 1999 (“decir homenaje sería demasiado pretencioso”, concibe ella), no imaginó que diez años después el disco sería ya considerado uno de los puentes esenciales, para la nueva generación, hacia una de las obras más prolíficas y hasta ese momento relegadas de la música folklórica argentina: la del genial pianista y compositor Cuchi Leguizamón.

Nació el 29 de septiembre de 1917 en Salta y dejó de estar físicamente el 27, en el dos mil, justo cuando estaba por cumplir 83 años. Y con sus creaciones a la vez de raíz y de vanguardia, el pianista, compositor y poeta salteño revolucionó la manera de concebir e interpretar la música folklórica del país. Irreverente e ingenioso, Gustavo “Cuchi” Leguizamón fue además abogado, profesor, político circunstancial, y compartió búsquedas y canciones junto a muchos poetas; eligió caminar las calles salteñas oyendo alrededor, a los sonidos recónditos de su provincia y, sin dejar de sonreír, sin atender fronteras, reunió la música popular y la universal. Sus melodías inasibles, su búsqueda pianística y las ideas que inspiró en el Dúo Salteño suenan más modernas que nunca. A diez años del fallecimiento del Cuchi, queda mucho aún por escucharlo y redescubrirlo, musical y humanamente, en busca de las tradiciones que esperan por delante.

El Cuchi, que había estudiado y orejeado lecciones de piano clásico de varios de los maestros de Salta, registró más de 80 obras pero se dice que compuso 300, por lo menos, sin perderse ni interesarse por la repercusión oficial, del mercado o de los festivales. El Cuchi no tiene muchas cosas grabadas por él mismo, apenas un disco del '69 poco escuchado -piano y voz, también anécdotas-, el registro de la música para el film *La Redada*, otro en vivo en Europa (del 91), una edición compilada por su familia para Página/12. Está, desde ya, en lo que le grabaron los del Dúo Salteño y en los incontables artistas que lo siguen versionando.

Porque el Cuchi componía con todo el mundo: con el poeta Manuel J. Castilla, con quién tramó el dúo creativo más extenso y conocido; con Jaime Dávalos, Miguel Ángel Pérez (“Perecito”, el autor de la zamba Si llega a ser tucumana), Antonio Nella Castro, Luis Franco, y hasta Borges y Pablo Neruda. Así fue logrando esas obras tan modernas: faltarían páginas para nombrar, apenas, “Zamba del mar”, “La panza verde”, “Carnavalito del Duende”, “Zamba de Lozano”, “Zamba de Argamonte”, “Maturana”, “Zamba de Juan Panadero”, “La Pomeña”, “Zamba de Anta”, “Zamba del Carnaval”, tantas. Porque mucho antes de que emergiera (allá por el 67) el Dúo Salteño -Patricio Jiménez y Néstor “Chacho” Echenique-, el Cuchi ya recorría la música reuniendo escuelas y pasado.

Con el Dúo Salteño, el Cuchi halló cuerpo y voz para sus melodías inasibles: fue allá por el 67 cuando comenzaría, con ellos, a dar un vuelco en la música salteña y la de todo el país. En el 69 editaron el primer disco, Dúo Salteño: de un lado están ellos; del otro, el Cuchi cantando y tocando el piano. Dos años más tarde, en tiempos en que el Movimiento del Nuevo Cancionero irradiaba convicción política y poética (y nuevos sonidos se abrían, de a poco, hacia el folklore), el Dúo logró ser revelación en Cosquín: la vanguardia, arriba del escenario y para todos. Según Delfín Leguizamón, uno de los hijos del Cuchi, “é no hacía sólo melodías. Hacía construcciones, que es diferente. Era de buscar y buscar: cada pieza es una construcción armónica impecable en sí misma: no tiene una sola nota que sea una progresión lógica por la nota anterior; esa cosa matemática que tiene la música”.

Cuando a partir de 2001 esta otra generación recobraría la pista del Cuchi, la música popular ganaba sutilezas y perdía prejuicios: algo había quedado pendiente desde antes de la dictadura del 76. Fue el caso de Lorena Astudillo: en 2005, seis años después de haber editado *Lorena canta al Cuchi*, ella ya trazaba algunas marcas de lo que representaba el disco para ella pero también para el presente del mundo del folklore, y contaba cómo llegó a la obra de Leguizamón, y qué la sedujo de ella para cantarla: allí había un diálogo fértil con los músicos de esta nueva camada, en esas composiciones sin ataduras. “En realidad, la obra del Cuchi siempre estuvo en mis oídos. Los primeros recuerdos musicales de mi infancia están acompañados de esas maravillosas composiciones. Lo único que hice fue tomar lo que siempre estuvo allí y grabarlo. Fue un redescubrimiento con aromas de infancia. La obra del Cuchi es perfecta en cuanto a las melodías, las letras, la armonía, los arreglos que él mismo hacía. Pero como cantante lo primero que escucho en una obra es la melodía y, en el caso del Cuchi, tal belleza me atrapó por completo”.

¿Qué dificultades a nivel vocal e interpretativo significó abordar sus obras? “Realmente, la obra del Cuchi tiene una gran exigencia a nivel vocal e interpretativo, pero lo que más me dejó su abordaje fue un inmenso crecimiento personal y artístico, que justamente produjo un cambio de rumbo importantísimo en relación a lo que venía cantando. También plantó las bases de nuevas búsquedas más auténticas y profundas”, cuenta Astudillo.

¿Cómo predisponerse al concepto que subyace bajo la obra de autores como el Cuchi? “El profundo humanismo es lo que encuentro permanentemente en la obra del Cuchi: el guiño pícaro, el humor, la sensibilidad humana más sublime, la capacidad de vivir y amar sin

prejuicios. Su obra, y la de sus amados poetas, no adscriben a sistemas de creencias hipócritas y tiene tal inteligencia que en su momento supo burlar a los más temibles aparatos represivos y retrógrados sin que siquiera estos lo advirtieran. Todo ello no es algo que reconozco en mí sino algo que anhelo para mi vida, sobre todo la búsqueda de la libertad como valor supremo. ¿Cómo acercarse? Para mí uno se acerca a esta obra si está dispuesto a acercarse a uno mismo, con todo lo bello y terrible que esto implica”.

En ello reconoce que hay una mirada hacia el universo femenino en las canciones del Cuchi y, por traslación necesaria, en su acercamiento a ellas. “La profunda valoración y preservación de la vida es algo que yo siento muy afín con la naturaleza femenina, pero me complace que sea algo que aparece constantemente en esta obra de hombres sensibles”. La obra del Cuchi, si bien es alabada y reconocida, no posee masividad. Sería un error de análisis creer que, porque los folkloristas nuevos la cantan, todos la conocen. Ése es el desafío de la actual generación: rescatar su legado y poder apropiarse de esas obras con sentimiento y profundidad. Por eso, Astudillo sostiene: “Creo que siempre estaré abrevando en esa obra porque me ayuda a crecer. Por supuesto que incluiría algún tema de él en futuros discos, y en la intimidad me encanta descubrir temas que no conocía y sorprenderme una vez más por la increíble capacidad creativa del Cuchi Leguizamón”.

### **El calor de Herrero y Falú**

En compañía de Liliana Herrero, Juan Falú conformó en los últimos años un dúo luminoso, profundo, engañosamente intuitivo: a diferencia de propuestas solistas de la cantante (y hasta llegar a su trabajo con él) en discos como *Confesión del viento*, donde adosaba instrumentos y timbres, la sociedad Falú-Herrero se asentó en el diálogo entre voz y guitarra. Ralentando tempos de canciones, omitiendo golpes de efecto y estridencias, restituyendo a una zamba el espíritu colectivo que comparte con la baguala, registraron dos discos, dedicados íntegramente a la obra de *Falú-Dávalos* (2004) y el anterior, acerca de la dupla *Leguizamón-Castilla* (2000). Cuenta ella que “cuando lo llamé para grabar el primer disco, sólo pensé en la buena yunta que podría salir de ahí. Nosotros siempre estamos conversando y alertas a lo que sucede en la Argentina en términos políticos, sociales y culturales. Nuestros pasados son muy similares: El de Juan en Tucumán y el mío en Rosario. Diferentes ciudades, pero la misma vida militante y política, las mismas pérdidas, los mismos sufrimientos y alegrías”.

Entre ambos, en los dos discos desarman y sangran cada obra: las llevan a su espíritu propio. La experiencia y tranquilidad de Falú, señala Herrero, facilitó el abordaje. “El tratamiento de los temas queda supeditado a ese mundo despojado que impone una voz y una guitarra -a veces también otra voz, ya que Juan canta y lo debería hacer más asiduamente-. Pero Juan no es el acompañante de una cantante. Es un músico fino y delicado que ofrece espontáneamente sus formas musicales y sus búsquedas. Ese hecho hace notablemente enriquecedor el trabajo”.

El guitarrista coincide con ella: arriba del escenario es donde cobran mayor intensidad como dúo. Las versiones de los temas son siempre distintas; los verdaderos discos nunca quedan registrados. Interpretada en forma tangencial, sin que se retomen sus matices y acentos, la música de autores como el Cuchi Leguizamón o Jaime Dávalos es aislada del momento histórico en que fue creada. La llama se apaga lentamente: las voces de alerta se vuelven ínfimas, sin síntesis superadoras. Recostándose en su generación, para Juan Falú, “nuestra ventaja era que teníamos la estética folklórica, por la fluidez de transmisión de la

memoria. Nuestra desventaja era que, generalmente, no sabíamos música, sobre todo armonía y técnica instrumental. Hoy sobran conocimientos y falta ese legado de la memoria: se acude a las escuelas -que cumplen una gran función-, a pesar de lo contradictorio de enseñar en un aula lo que debiera aprenderse en la vida cotidiana”.

### **Liliana Herrero está en el Cuchi**

A trece años de haber editado, con Juan Falú, el disco *Leguizamón-Castilla*, en homenaje a aquella dupla imbatible, la cantante Liliana Herrero sigue abrevando en imágenes y sensaciones cercanas a aquellos días para ir hacia delante: conoció al Cuchi Leguizamón bien de cerca y al recordarlo, ahora, vibra y ríe, para seguir cantando, rumbo al Cuchi y a su propio tono de preguntas urgentes.

Habiendo transcurrido tanto tiempo frente a aquel trabajo varios misterios nuevos, e incluso preguntas, reaparecen en ella al pensar en el salteño: “El disco sobre temas del Cuchi lo hicimos con Juan en el 2000. Ha pasado mucho tiempo y sin embargo hoy lo volvería a hacer y seguramente haríamos otras versiones sobre los mismos temas. No sólo porque uno piensa todo el tiempo cosas nuevas sobre el modo en que encara la música sino porque la música del Cuchi es eterna y absolutamente inspiradora. No tiene una entrada privilegiada. Te ofrece siempre la posibilidad de pensarlo de nuevo desde cualquier otra mirada. En esa ocasión lo hicimos bajo el amparo de la dupla Leguizamón-Castilla, pero hubo tantas parcerías en las que el Cuchi participó que sólo pensar en los temas que hizo con Luis Franco ya abriría otros horizontes, otros universos. Todos luminosos, por cierto”.

De acuerdo a su experiencia con el Cuchi, naturalmente hay momentos de su labor creativa que pueden haber quedado en segundo plano: esa es la cadena que puede retomarse. “He tenido la suerte de participar del magnífico universo estético en el que lo pensó Guillermo Klein. Me podría preguntar si Klein vio allí un segundo plano en la música del Cuchi. Te diría que sí, pero también te diría que hay infinitos planos y eso Klein lo sabe. Por lo tanto siempre habrá otra vuelta más. Siempre estaremos recomenzando con el Cuchi. Su música es expansión; por eso nos dispara hacia el infinito espacio de las sonoridades, las armonías y los ritmos. En ese sentido, y desde este punto de vista, todo me queda pendiente con Leguizamón. Nos trazó un horizonte y nos lo dejó allí. Con eso tenemos que sorprender, inventar y emocionar”.

La obra del Cuchi, y las charlas fluidas, repercutieron en la búsqueda de su propia vibración como artista. A ella la marcaron unas palabras concretas de él. “Su señalamiento en una tarde rosarina de la búsqueda del río en mi voz. Me gustó ese señalamiento porque muchas veces pienso que la música es la misma naturaleza y sus cuatro elementos, hecha sonido. No creo que sea mucho más que eso. Que no es poco, claro. Ojalá pudiera hacer yo un disco sobre el fuego. Al menos haría honor así a mi propio nombre. Percibo que lo extraño mucho cuando pienso estas cosas y él no está para acompañarme en estos laberintos metafísicos. Si él estuviera aquí y ahora estaríamos con un vino y él cocinando, conversando sobre estos temas. Esa es la verdad.

Aún sin tener repercusión masiva, las obras del Cuchi son parte del imaginario argentino. Ese acervo de obras, esa estética, ilustra las dificultades todavía necesarias de salvar para que pueda difundirse y generalizarse la música de raíz folklórica, la de ayer y la de hoy. Porque “la música en serio tiene todas las dificultades del mundo -comprueba Herrero-. Se pueden proponer muchas cosas para salvar esos obstáculos. Yo ya no quiero pensarlos más. Quiero estar adentro de la música sin piedad. No encuentro otra forma de vivir. Lo demás lo haremos



porque los países y las culturas tienden al menos provisoriamente a subsanar ciertas injusticias, pero ese aspecto no alcanza para comprender el abismo que es la música. Y a mí la verdad es que me interesan los precipicios. Lo demás es para la televisión”.

### **Un amplio arco de líneas para el Cuchi**

Guillermo Klein es un pianista de jazz y compositor argentino. Referente de la generación actual del jazz argentino, vivió varios años en Europa y Estados Unidos y dirige el ensamble Los Guachos, con el que editó varios discos. En 2008, fue comisionado por el Festival Internacional de Jazz de la Ciudad de Buenos Aires para que revisitara la obra del Cuchi Leguizamón, y que derivó en el disco *Domador de huellas*: un abordaje integral desde el jazz contemporáneo a la obra del compositor, poeta y pianista salteño.

“Recuerdo mi primer contacto con la obra del Cuchi”, devela Klein: “La sensación que me producía escuchar ‘Zamba del carnaval’ era similar a ‘Canastera’ cantada por Camarón de la Isla: música de melodía viva seca y penetrante que necesita volver a circular. No sabía que era del Cuchi esa música, como tantas otras de él: una música que me ha dado mucho alimento espiritual y vehículo de sensaciones ineludibles para el que va despierto”. Y agrega: “Al escucharme aprender la ‘Zamba del Silbador’, mi hija (4 años en ese entonces) se acercó mucho al piano y no se alejó más. Se levanta muchas veces y se va a tocar un poco”.

¿Qué valora del creador salteño? “En el plano melódico, del Cuchi me sorprendió el amplio arco que tienen sus líneas, entonces me puse a transcribir al Cuchi hablando y su voz salta y canta como en sus temas. En el piano, a la vez, me hace acordar mucho a Duke y Monk en cuanto a sonoridad, el aire, la importancia de las voces internas. Muchos de sus temas son una misma historia con encanto diferente: ese encanto es siempre algo vivo. Ese balance y complemento entre la melodía y la armonía. Especialmente lo que me apasiona del Cuchi es que llega al fondo de lo que expone”.

Y contrasta: “Al Cuchi, tanto como a Yupanqui, como ellos mismos sostenían, lo que más les gustaba era que alguien silbara una canción suya sin que supiera que era de ellos: ese ser anónimos y estar en todos. Así yo lo conocí al Cuchi sin saber de quién era esa música tan genial en la voz de Mercedes Sosa (‘La Arenosa’), de Chany (‘Zamba del Laurel’), de Farías Gómez (‘Maturana’, ‘Zamba del Carnaval’). De todas maneras, yo me imagino que al Cuchi le debía doler mucho cómo funciona el aparato cultural, el abuso del término folklore, el triunfo del atuendo antes que la polifonía, artistas complacientes mandados por productores voraces y medios de difusión promoviendo lo que es manejable, lo que no molesta. Por otro lado, contar con el respeto y admiración de tus pares, de los que están escribiendo la historia de un presente futuro, supongo habrá mitigado mucha desazón: es increíble el poder del tiempo en la genética colectiva: pregúntenle, sino, a Bach”.

### **El Cuchi en guitarra proyectada**

Otra exploración sobre el Cuchi fue la del guitarrista Quique Sinesi en su disco *Cuchichiando* (2010), que reunió a distintos artistas. Cuenta él: “Siempre admiré al Cuchi, siempre lo escuché y todo lo que descubría en él me maravillaba. Incluso tenía algún arreglito de un tema de él para guitarra -pero más para mí- o tocaba alguna música de él, pero nunca había pensado en hacer un disco integral con música de Leguizamón. Pero para el Festival de Folklore de Buenos Aires (FIFBA) 2010 me propusieron tocar músicas del Cuchi, justamente uno de los compositores, o tal vez el compositor de folklore tradicional que a mí más me

llega, porque siempre encontré en él cosas nuevas”. Entonces, en muy poco tiempo “me tuve que meter de lleno en hacer arreglos para guitarra sola. Fue un desafío: eran seis o siete temas y ese fue el embrión; ahí me surgió el mecanismo de sumergirme en la música del Cuchi y en ver cómo podía traducirla a la guitarra. Con él, para mí, sucede lo mismo que yo le digo a alguien cuando quiere tocar música de otro: “vos tenés que hacerla tuya, sentirla tuya”.

Sino, “podés tratar de hacer una imitación, de tocarlo de una manera muy tradicional o demasiado moderna, pero para poder realmente aportar o decir algo la tenés que hacer tuya. Yo traté de hacerla mía e incluso volví sobre algunos temas que ya tenía muy incorporados, como la ‘Zamba de Juan Panadero’: la versión que más escuché en mi vida fue la de Dino Saluzzi, con quien yo trabajaba: Dino la tocaba y cantaba siempre solo y a mí me mataba lo que él expresaba, lo que pasaba a través de él. Luego, los temas más tradicionales que conocía, como ‘La Arenosa’, ‘Balderrama’, esas músicas quizás tan en el aire, fueron más fáciles de poder traducir. Pero todo ese brillo que está en sus melodías también hace a las armonías: está dentro de las posibilidades creativas que suceden en el jazz”.

Además, profundiza: “Yo comparo al Cuchi con Tom Jobim, por ejemplo: la música de Jobim, igual que la del Cuchi, te invita a generar otras cosas sobre ellas y a partir de ellas. Yo veo un paralelismo entre ellos en su relectura de lo tradicional con una música hacia el futuro. Alguien me preguntó si yo podía comparar al Cuchi con Piazzolla, y yo sentía que no, porque es muy difícil recrear sobre la música de Piazzolla: ya tiene ciertas pautas y no permite ir mucho más allá. Y la música del Cuchi sí, porque tiene elementos armónicos del jazz, y también de la música clásica y contemporánea. Hay una apertura, una invitación. Sé que él estaba en contacto con gente del jazz y que le gustaba también Erik Satie, por ejemplo. Y era muy amigo del Mono Villegas: había una cercanía a ese lenguaje y se dejó influenciar por eso pero manteniendo la esencia, porque a nivel rítmico una zamba es una zamba y una chacarera es una chacarera”. Pero hay otros casos, “como la ‘Chacarera del Holgado’, que con Nora Sarmoria grabamos en el disco, es súper original; tiene unas disonancias bastante complejas de entender de primera, y hay que meterse a estudiarlas. A ese tema llegué a través de colegas músicos: cuando les comenté la idea del ‘homenaje’, fueron apareciendo partituras. Esa chacarera estaba editada pero era totalmente desconocida y no había otras grabaciones. Hay muchas músicas que están escritas y que nadie las ha interpretado, tanto porque no las descubrieron o porque sólo fueron grabadas en alguna versión de piano. Lo mismo sucede con la zamba ‘Santa Mariana’, que hicimos con Franco Luciani: es extraño que no todas esas obras sean abordadas...”

Aquel concierto en el FIFBA no me había conformado en absoluto, porque sentía que estaba verde: sentía que podía hacer un camino pero que le faltaba. Pero eso me pasa con mi música también: cuando compongo, sé que un tema tiene que rodar mucho para que se haga carne y para que la sienta desde otro lugar. Y a una música tenés que tocarla mucho hasta que con el tiempo empieces a sentirla tuya: si no, no habría forma de hacerle algo nuevo. Y para mí, sería hasta irrespetuoso. Luego de ese concierto, seguí tocando los temas como un desafío, ya pensando en el disco. Algunos temas los iba a tocar solo, y se fue armando una idea muy amplia, con muchos músicos que admiro y con los que tengo una química. Para mí fue un placer hacer ese disco: habría sido una presión si me hubieran dicho que tenía que hacer un disco sobre Miles Davis. Es que a mí me interesa mucho la música argentina. Es lo que más me interesa recrear: hacer algo nuevo o aportar algo sobre ella”.

Y alrededor de la obra del Cuchi no se preguntó qué aceptación o rechazo podría tener su disco. “Si alguien quiere escuchar música del Cuchi, va a escucharla; se va a encontrar con melodías del Cuchi. El Cuchi está, de otra manera pero está. Yo estuve en el 84 en un Festival

de Folklore en Cafayate, Salta, donde tocaba Dino Saluzzi; la mayoría de los que estaban eran tradicionales y el Cuchi tocó con un piano Fender Rhodes, con el que tocaba en vivo si no había pianos. Bueno, en los 80 nadie entendía nada: era como muy avanzado. Si no lo entendieron a él, cómo puedo pretenderlo yo mismo... Pero la gente que me conoce sabe que no voy a hacer algo estrictamente tradicional porque sería falso de mi parte”.

El Cuchi, tan de avanzada, no se desprendía de las raíces y de ahí su compleja riqueza. Sus músicas “eran tradicionales y a la vez totalmente de vanguardia, y hay que ver cómo él las interpretaba: las versiones que él hace de piano solo no son nada tradicionales. Las versiones tradicionales no han sido hechas por él. Y ninguna de las versiones del Dúo Salteño es tradicional: las armonías que usaban, las voces, son muy disonantes. Toda la música que abordé del Cuchi, alguna ya la tenía muy incorporada y otras me metí a las partituras donde están los arreglos de él para piano, y traté de ver cómo los pensó él e incluso de escucharlo a él”.

¿Qué descubrió en ese rastreo? “Que se tomaba muchas libertades, y busqué empaparme de eso: para mí, él tiene la cosa folklórica pero se nota que hay una visión muy contemporánea en su forma de expresar y en su forma de pensar. Me siento muy cerca de él. La música del Cuchi está ya en un lugar universal, para que la aborden todos los artistas. ¿Por qué no poder improvisar arriba de una música tan hermosa? Para mí, fue, un desafío a cada paso este disco. Fue, es y será un desafío abordar siempre al Cuchi. Todavía estoy impresionado por esa ‘Chacarera del Holgado’ que hicimos con Nora Sarmoria: lo que pasa adentro es muy loco, armónicamente, melódicamente, y sin embargo seguro que se puede bailar. Y la letra también llega. Para mí, es música popular, música popular de alto vuelo. Y yo no sé si él lo cuidó o lo sabía naturalmente a ese folklore. No sé si lo cuidaba tanto: él pensaba su arte más allá de lo que fueran a pensar los demás: el Cuchi decía lo que sentía”.

Sixto Palavecino

### **Intérprete del sonido del monte**

Una larga vida de canciones, esfuerzos y deseos: Sixto Palavecino es uno de los referentes esenciales de la música de Santiago del Estero y, por derivación natural, de todo el país. Violinista sachero de una gran intuición, con gran apertura mental y una capacidad cotidiana para dialogar con la belleza (en poesía y melodías innumerables), fue además un defensor de la cultura quichua -negada y acallada por años- y de su lengua, el puente al Santiago ancestral y a la raíz común a todos los pueblos: las tradiciones campesinas, aquellas que perduran, como la obra de Palavecino, porque esperan delante.

“Pero son rockeros: qué puedo sumarles yo”, dijo Sixto Palavecino allá por los primeros años de la década del 80 -plena vuelta democrática- cuando se encontró con León Gieco y Gustavo Santaolalla, admiradores de su figura y sus creaciones de monte santiagueño, su voz sachera en violín y caminos recorridos en cada melodía. Y lo volvió a pensar cuando supo que ambos querían que tocara -el violín a la par de su voz- en el proyecto *De Ushuaia a la Quiaca*. Palavecino, temblando, no se sentía a la altura del desafío y no porque no tuviera experiencia: grababa discos desde el 66 y ya llevaba actuaciones incontables, cientos de canciones. Pero esa vez, simplemente, no sabía si su arte estaría a la altura del desafío. Cautela campesina y universal: Sixto grabó con Gieco y, si ya era un referente santiagueño, todo el país supo quién era aquel señor del violín y poncho al hombro.

“El fue el claro ejemplo de un campesino de Santiago del Estero, de desprejuicio”, revive aquella escena que oyó -por parte de Gieco-, el cantautor Raly Barrionuevo, santiagueño. “León lo invitó a un show en Santiago y Sixto fue con muchísima humildad: se vio rodeado de una banda de rock y ni se fijó. Tan distinto al santiagueño de ciudad que llegó y te miró, ha mirado todo. Yo tengo una conexión muy fuerte con los campesinos, y Sixto fue un ejemplo de esa herencia: la lucha campesina, la gente de monte adentro”.

La imagen que brinda Barrionuevo está en la memoria de Sixto Palavecino, referente de Santiago del Estero: fue compositor, cantor, violinista y poeta en tantos años de música sachera (montaraz, del monte), quichua y castellana. Una larga vida que -por una afección cardíaca- se cerró el 24 de abril de 2009: cuentan los memoriosos que el velorio -en Santiago capital- fue seguido por músicas y músicos, invocaciones, bombistas, paisanos, sacha-violines, juramentos y melodías al cielo. Y el llanto no era por la distancia: sin gente como Sixto, cotidianamente, la soledad no se carga de poesía.

Así lo contaba su hija Haydée Palavecino: las últimas palabras de Sixto “fueron pronunciadas en quechua: estaba en un momento inconsciente y hablaba con mi madre, a la que perdí hace 13 años. Así murió con la lengua indígena que siempre difundió y defendió en todos lados”. Pero esa labor, y su figura, no han quedado lejos. En el tiempo -dicen en Santiago- permanecerán él y su legado: el rescate del acervo quichua con el que entró en diálogo en más de 350 canciones. Porque no fue sólo un artista de escenarios sino un difusor persistente de su lengua matriz, esa vivencia -la cultura quichua- tan acallada y desdeñada: la experiencia del monte que llevó a sus melodías de sencillez profunda, tan lejos del folklore visto a la distancia como algo elegante o simpático.

Pero las tradiciones perdurables están siempre adelante. Y Sixto Doroteo Palavecino es parte de ellas: un símbolo tangible, presente, cotidiano. Según apuntan los biógrafos, nació en 1915 en un rancho del paraje Barracas, departamento de Salavina (a 140 kilómetros de la capital). Si en su memoria inicial estuvo el pastoreo, debió aprender con los años a hacer de todo: atendió un almacén, una pizzería allá por los 60, y se abocó a la peluquería que heredó de su hermano Faustino. Y nunca se despegaba de aquel violín que fabricó él mismo con madera de quebracho, tallada a su facón, y que aprendió a tocar de oído a los 13 años, explorando la música del lugar: buscando aquel sonido que los cultores a la distancia de la música folklórica, aún verán desprolijo, sin técnica suficiente. Y en verdad, el toque que lograba era inimitable: agreste, intuitivo, íntimo. Un violín pueblerino.

Porque él, pensaba, era “apenas un sacherito”. Y lo volvió a decir cuando cumplió 94 años y, esa vez en silla de ruedas, habló de su propia historia, de sus abuelos también músicos, de su madre Petronila -que al principio no vio bien que él fuera músico-; de la pobreza en Barrancas; del Mal de Chagas, común a tantos en las ranchadas, de los jóvenes de Santiago. De los años iniciales -las primeras melodías- cruzadas con imágenes tan recientes. ¿Qué decir, hoy, de Sixto Palavecino, que no suene a enumeración fría y distante? ¿Qué palabras elegir que no alejen el sentimiento, el misterio pendiente? Una respuesta será volver a los deseos del hacedor de tantas canciones -en tiempo de chacarera, escondido, gato, vidala, zamba, etc.- sobre los silencios humanos y la filosofía del andar; la defensa del quichua; las metáforas de los animales del monte; la familia; las dolencias provincianas.

Y las anécdotas aprendidas con amigos, o las suyas: las de un autodidacta salavinerino que tocaba bandoneón, guitarra y bombo, pero que brillaba cantando a la par del violín. Cuentan que sus primeros pasos profesionales fueron con el conjunto Corazón de madera, un éxito impensado. Luego vendría otro, Sixto Palavecino y sus hijos, con el que giraría por todo el país, desde el Luna Park al programa de Pipo Mancera, Sábados Circulares. Y cuando sus

hijos se abocaron a sus profesiones, decidió seguir como solista. Siempre buscándose, pensando en quichua: allá por el 69, se llegó hasta Radio del Norte (LV11), en Santiago y le contó a su director, Alberto Pérez, acerca de aquel deseo: una audición para la difusión de la lengua y la cultura quichua, algo que no existía.

Pérez acordó sin imaginar lo que venía: una chispa que se acentuaría en el 78: junto al Profesor Domingo Bravo -un mentor para él-, los poetas Felipe Corpus y Vicente Salto, Sixto formó la institución cultural Alero Quichua Santiaguense, cuyo espacio radial perdura hasta hoy, y desde el que le pusieron el cuerpo y la voz a la cultura quichua. Según Rubén Palavecino, hijo de Sixto, “la gente de hoy de alguna manera está tomando el ejemplo de mi padre para seguir su obra. Él ha sido una persona muy compenetrada no sólo con la música sino con los valores de la cultura quichua: sin haber estudiado la cultura inca, él llevó sangre inca y, con sabiduría, se dedicó a reivindicar a esa gente de alguna manera marginada: hay 14 departamentos de habla quichua en la provincia. La responsabilidad, hoy, es seguir ese trabajo”.

Quizá, acerca de este trabajo que lo agotaba, Sixto haya sentido cierta calma cuando, el 17 de agosto de 2007 en el Teatro 25 de Mayo de Santiago (allí donde lo velarían) presentó su traducción del Martín Fierro al quichua, pensada para que fuera repartida en las escuelas: un trabajo minucioso, de 9 años, junto al poeta Gabriel Conti. Allí estuvieron, para celebrarlo, León Gieco, Peteco Carabajal, el “Indio” Froilán González -bombista y luthier santiaguense-, además de familiares, funcionarios, colegas. Y detrás de las luces que lo hacían pestañar levemente un cuantioso público que lo aplaudió y hasta le oyó rasgar el violín, acompañado de los suyos: Rubén, Haydée y Carmen. Antes, había recordado sus propios caminos por el país, enseñando la lengua, difundiendo “la pureza de nuestro folklore santiaguense”. Y sabía a quién se debía. “Por ustedes permanece y no muere el quichua”, dijo con su historia en la mente, o allá adelante la de sus paisanos: en la nostalgia de su tierra quebrada, sin dejar de pelear diariamente por su identidad, su subsistencia.

“Miren a lo que llegó el sacherito santiaguense”, se reiría con voz pequeña un año después, cuando lo nombraron Doctor Honoris causa de la Universidad de Rosario: a él -habrá pensado- que no había pasado de tercer grado en una escuela rural, que fue pastor en un ambiente de músicos y contrarió temores cercanos, por él, por los suyos y por el quichua. “No voy a permitir que aprendas a tocar música”, le había dicho Petronila, su madre, allá en Barrancas, y él siguió orejeando melodías por lo bajo, en su habitación. Hasta que lo encontraron, el violín otra vez, pero ya no pudieron detener su vocación de melodista y cantor bilingüe. O evitar que se volviera parte de ese misterio recóndito y sonoro: de la respiración del monte.

Conductor por años del ciclo Alero Quichua en Radio Nacional de Santiago del Estero, su hijo Rubén Palavecino mira el legado de su padre en cientos de canciones -las conocidas, las inéditas- y el trabajo con la lengua quichua. “La gente dice que fue un benefactor de la humanidad, un sabio que ha sabido expresarse con naturalidad y que deseó conservar y proteger el prestigio de esa cultura”. Y dice Palavecino: “Sixto tuvo como principios morales la ética y el amor: los espacios vacíos en su vida los llenó de amor, y ha sido muy feliz a pesar de todo. Es que con 94 años hablaba de un futuro, de sus grandes obras para más adelante”.

A principios de abril de 2009, la Legislatura de Santiago del Estero estableció por ley que el 24 de abril fuera declarado el “Día Provincial de la Cultura Quichua”, en reconocimiento a la revalidación del idioma quichua que trazó el violinista. Cuenta su hijo: “Con mi padre estábamos haciendo un libro, *Secretos del Monte, de Barrancas al país*: quedó inconcluso pero estaba el 70 por ciento hecho y ahora estoy en la tarea de terminarlo y publicarlo. El libro

contiene aquellos secretos y misterios del monte que no toda la gente conoce: no están escritos en ningún lado. Yo desearía que eso se transmita a las nuevas generaciones”.

### **Ramón Ayala está aquí**

Otro de los casos más ilustrativos de celebración en vida es el de Ramón Ayala, el compositor, poeta y pintor nacido en Garupá, Misiones, en 1937; el autor de “El cosechero”, “El cachapepero”, “El jangadero”, “El moncho”, “Mi pequeño amor”, “Zambita de la oración”, “El mensú”, entre más de 300 temas que lo volvieron un clásico absoluto de la música popular folklórica: un tipo que se codeó con los grandes del Nuevo Cancionero, que trascendió al “boom”, que siguió escribiendo, musicando, creando y poetizando sin freno. Él, que sostiene que creó un nuevo ritmo llamado *gualambao*, en compás de doce octavos (12 por 8), con cadencia y síncopa de polca, fue otro de los autores reivindicados por los intérpretes de la generación post-2001: sería incontable hacer el repaso de los temas que le han grabado los jóvenes estudiosos y formados en las escuelas de música popular, pero un solo disco lo ilustra.

Un homenaje íntegro (el único en su tipo) a la obra de Ramón Ayala. Se llama *Corochiré* (2010), lo editó Los Años Luz y estuvo a cargo de la cantante también misionera por adopción y nacida en 1970 en San Juan de Puerto Rico, Cecilia Pahl. Así como la anterior gran reivindicación había sido hecha por Liliana Herrero, justamente una de las artífices para que los músicos más jóvenes volvieran sobre los pasos de Ayala, de Jaime Dávalos-Eduardo Falú, de Leguizamón-Castilla, del Chacho Müller, fue la joven Cecilia Pahl la que redobló la apuesta, con un trabajo en el que interpreta varias obras menos conocidas -e inéditas en su mayoría- de Ayala. El sonido: sutil, dulce; los arreglos: elaborados, pero sin marear la esencia de los temas, el vaivén selvático y popular; la voz, un decir medio sin un despliegue técnico virtuoso, pero con esa misma terrosidad y pátina de tierra roja que se conjuga con la que portan ya las letras del misionero, y con una claridad de pronunciación que, sin perder el color regional, vuelve a estas canciones motivos de todo el territorio argentino. De lo local, a lo universal. De Ramón Ayala, al futuro.

Además de *Lorena Astudillo canta el Cuchi*, no existía un abordaje integral de un artista nordestino referencial, como en el caso de *Corochiré* (que en guaraní significa “zorzal”) y Ramón Ayala. ¿Por qué la obra de Ayala, más allá de los temas devenidos clásicos, no era explorada en profundidad? Responde Cecilia Pahl. Responde Cecilia Pahl: “*Corochiré* apareció en mí como un proyecto que fue madurando y cayendo por su propio peso. Me parecía que era importante hacerlo; es decir, sacar a la luz música nueva que estaba esperando ser interpretada, y que de alguna manera pudiera aportar algo a su difusión. Hay mucha música que todavía no se conoce de Ayala, como también de otros autores populares. Es menester ponerse a trabajar, a estudiar, a elegir material. Es más fácil cantar músicas que ya son conocidas, que han sido reversionadas muchas veces. Lo nuevo representa un salto al vacío, en donde uno puede, o no, hacer su aporte desde la elección del sonido, por ejemplo. Ramón siempre dice frases que tienen que ver con eso de que todo llega, a su debido tiempo y momento. Mientras tanto, hay que continuar haciendo”.

Pahl volvió al país junto a sus padres cuando tenía 5 años; a los 13 años se radicó en Misiones, su lugar de deslumbramiento: se formó en la Escuela Superior de Música de Posadas, a donde se recibió de maestra de música y flauta. Caminos distintos la llevaron a Nueva York, con ensambles de música vocal, lírica, y al volver a Buenos Aires, por su interés

en el universo misionero se volcó a la música popular de raíz folklórica. Y a la impronta de Ayala, a quien había conocido de adolescente en su provincia. La decisión de rescatar la obra de él no fue desde la mente: su cuerpo la llevó a esas tradiciones vivas. “Más que un rescate, pienso que sentí casi una necesidad de cantar esas obras increíbles, en música y poesía, con todo lo que generaban en mí. Esto es, reconocerse en ese paisaje, en esa cultura, en esa poesía, y con el transcurso de los años en que las obras de Ramón han ido calando en mí misma. Más que preguntas, son posibles respuestas que fueron apareciendo tema tras tema”.

En ese proceso, existieron elementos comunes -poéticos, humanísticos- que le permitieron y le permiten reconocerse en las obras de él, en aquellas a las que ya llegó y en las que aún le queda llegar: “Creo que básicamente tiene que ver con el paisaje en común, en este caso Misiones, y con el modo en que viven sus pobladores. Con la rica historia de esta región, los guaraníes y la cultura de frontera, los inmigrantes europeos y su bagaje cultural de tierras lejanas; con los que se abrieron paso en la selva, algunos audaces con mayúsculas. Y no puedo dejar de citar a Horacio Quiroga (quien ha leído “Los desterrados” se figura de lo que estoy hablando). Y luego Ayala, que compone poniendo el ojo en todos estos elementos. Es ahí donde se produce el encuentro”.

En el contexto actual de la música de raíz folklórica argentina, el trabajo de distintos compositores y poetas de los años 50 y 60 es recobrado felizmente en nuevas voces. Cecilia Pahl, en su búsqueda como cantora y artista, piensa en otras búsquedas a la par: las de quienes desde hoy miran con deslumbramiento y pasión los cancioneros clásicos y no tan masivos. “Es muy interesante escuchar a otros artistas que trabajan a conciencia con músicas que son legado cultural del país, y que como toda manifestación artística profunda están destinadas a perdurar en la historia del pueblo. A veces lo que nos acerca es el abordaje estético de las obras, y cómo releerlas en la actualidad”.

Ramón Ayala, en una vieja entrevista que dio junto con ella, dijo celebrando su voz en *Corochiré*: “Hay muchos artistas que cantan chamamé pero no las músicas de Misiones, como el gualambao, por ejemplo. No tienen sentido de futuro ni de presente, no hay una proyección”<sup>151</sup>. Cecilia Pahl ve algunos factores que inciden en ello: “Me parece que hay una clara tendencia al facilismo, en donde lo que se busca es divertir, entretener, y a lo festivalero, que sin ánimo juzgatorio es lo que se ve, lo que abunda. Otro factor es el económico, y en esto el afán pasa por fomentar a quien pueda ser un éxito, que, aunque pasajero, deje una buena tajada. Pero aunque estas apreciaciones refieren a lo masivo, por suerte y en paralelo hay poetas y músicos creando, ajenos a lo perecedero, involucrados con su entorno. E intérpretes buscando un sonido propio, en cómo decir tal o cual letra, y con qué instrumentos acompañarla”.

Para abordar la obra, las poesías, de Ramón Ayala, no se requiere solemnidad: también en ellas hay celebración, alegría, juego. Sí invitan, esas voces míticas del Litoral contenidas en las canciones, a ir más allá de lo superficial para ingresar en ellas. “Muchas de las obras más importantes de Ramón hablan de la problemática del hombre, su relación con la naturaleza y con las vicisitudes del tiempo en que fueron escritas. Es el caso de “El Cosechero”, con esa tristeza en el relato de un hombre que trabaja duro para apenas subsistir, pero con el deseo ferviente de tener ‘un ranchito borracho de sueños y amor’. Escrita hace 50 años o más, esa sigue siendo la problemática de la mayoría de los trabajadores, casi igualita de los que

---

<sup>151</sup> Cristian Vitale, Nueva voz para una leyenda, Página/12, 15 de diciembre de 2010 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-20244-2010-12-15.html>>

trabajan en el campo o en la construcción. Algunos intérpretes sólo nos cuentan de la música, que es ya un clásico de nuestro folklore, pero no cantan ese contenido”.

Ahora, ella está en plena imagería de lo nuevo: otro recorrido de obras de Ramón Ayala que interpretará, junto con las de otros autores litoraleños, en un nuevo posible disco. Entre las canciones de Ramón Ayala que ya eligió hay más de las no tan conocidas: “Los lapachos amarillos”, “La canción secreta”, “Señor de los campos”, “Lluviarada”, “que quiere decir ‘mucho lluvia’ aquí en Misiones: me encuentro en pleno proceso de investigación para un nuevo disco, eligiendo repertorio, autores, instrumentación, etc. Hay un par de proyectos que tengo en mente, y uno de ellos es abordar obras de compositores latinoamericanos y probablemente hacer ‘conversar’ alguna canción nueva de Ramón con sus contemporáneos de todo el continente. Veremos cómo avanza”.



## Capítulo 6

### Paradigmas de la voz: generación de mujeres

Van acentuando caminos y son las voces de esta contemporaneidad de la música de raíz folklórica: las mujeres, hoy, desarrollan estéticas distintivas, estudian y conocen en profundidad los recursos técnicos; se proyectan desde distintas regiones y apuestan también por resonar en Buenos Aires (y desde allí, de nuevo a las provincias). Pero trabajan para poner no las voces por encima de las obras -y del arte mismo- sino para que la creatividad, el género, y la identidad de cada una y cada territorio recobrado, prevalezcan.

Muchas son aún artistas selectas, otras resuenan en mayor número y mayores ventas; muchas son conocidas sólo en ámbitos específicos, pero todas reúnen un mismo vigor y una profundidad afín como cantantes, cantoras y compositoras de la música de raíz folklórica de esta generación. Y al haber elegido -si existe decisión objetiva- ser artistas de estas tradiciones reconcebidas en las obras de hoy junto con los clásicos de distintas épocas, certifican una mirada ideológica: una sensibilidad. Una certeza: el folklore es el género que protagoniza hoy -quizá junto con el tango- los mayores desafíos para las músicas argentinas.

En esta afluencia de voces, artistas y estéticas distintivas, las mujeres tienen un lugar central. A diferencia de otras épocas de la historia del folklore, en las que las cantantes - menos aún las compositoras- emergían espaciadamente década tras década, ahora, en el siglo XXI (como confluencia de los años 80 y también de los 90, levemente al costado del llamado “folklore joven”) conviven históricamente una serie de artistas femeninas de dos generaciones, todas con varios discos y desarrollando novedosas formas (por su relación natural con la tradición) para cantar y ponerle el cuerpo a la música de esta década aún abierta. Hay convicción acerca del rol del canto y de la canción popular. Y en las identidades femeninas, el folklore profundo encuentra una de sus posibilidades de proyección rumbo a nuevas audiencias.

Más allá de clichés o de presentaciones individuales, no muchos medios gráficos analizaron en los últimos años el rol de las mujeres en el folklore contemporáneo. Suele descontextualizarse, o no encuadrarse generacionalmente, el trabajo de las mujeres en la música, hoy, o hacerse hincapié en su condición femenina como condición por encima del arte. Otras miradas van más allá: el diario *Página/12*, en su Suplemento *Las/12*, dedicado específicamente a temas del género, publicó la nota “Mujeres argentinas”, en la que se afirmaba: “Una revolución nada silenciosa, puesto que se trata de un género musical en alza, el folklore nacional está siendo protagonizado por las mujeres, quienes superan largamente en número a los varones”<sup>152</sup>.

Primer dato, que cobra mayor espesor en un suplemento no dedicado específicamente a la música: “Si hay un espacio cultural en donde las mujeres han ido tomando firmemente la delantera, creciendo llamativamente en número, evolucionando y perfeccionándose, ganando

---

<sup>152</sup> Moira Soto, *Mujeres argentinas*, Suplemento *Las/12*, *Página/12*, 24 de septiembre de 2010  
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6000-2010-09-24.html>>

terreno casi siempre con alta calidad y gran diversidad, ese espacio es indiscutiblemente el folklore”<sup>153</sup>. El concepto no es sólo numérico o ligado a celebrar performances técnicas: aquí se discute y replantea la noción de identidad a partir de ellas. Y el folklore es también un camino y un espacio para, doblemente, reafirmar el género y conectarlo con las tensiones de la música popular, hoy (como ayer): “Decenas de artistas argentinas de primer nivel prueban que el concepto de folklore, establecido en Inglaterra a fines del siglo XVIII, “la expresión de la cultura de un pueblo”, puede actualizarse y enriquecerse aunando tradición y modernidad, rescatando ese patrimonio de saberes regionales y valores relacionados con las raíces de la identidad nacional y local”<sup>154</sup>.

En una enumeración urgente, las voces de esta contemporaneidad, todas con varios discos editados, con reconocimiento y con estéticas ya definidas y desarrolladas, puede nombrarse, además de Mariana Baraj y Silvia Iriondo (que dan su testimonio en el capítulo anterior), a Lorena Astudillo, Mónica Abraham, Edith Rossetti, María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma, Luna Monti, Laura Albarracín, María de los Ángeles “La Bruja” Salguero, Verónica Condomí, Paola Bernal, Luciana Jury, Marita Londra, Silvia Zabzuk, Anabella Zoch, Laura Ros, Rocío Palazzo, Micaela Vita, Vilma Wagner, Mariana Masetto, Marcela Passadore, Sandra Aguirre, Silvia Lallana, Mariana Carrizo, Lucía Ceresani, Casiana Torres, Gloria de la Vega, Natalia Barrionuevo, Micaela Farías Gómez, Marina Santillán, Sara Mamani, Paula Suárez, y tres de los pocos grupos femeninos vocales e instrumentales que suenan tanto en festivales como en escenarios más pequeños: Mavi Díaz y Las Folkies, Aymama y Fulanas Trío. Y una gran referente de todas pero a la vez una voz también contemporánea: Liliana Herrero.

Todas ellas comparten esa doble vertiente: sus búsquedas como cantantes-intérpretes, y, según el caso, como compositoras, instrumentistas, letristas, el espejo de un momento generacional y sonoro que las reúne, las influye y a la vez queda reunido por ellas. En varios años, transcurrida cierta distancia, la música folklórica de estos años podrá concebirse y comprenderse a partir de ellas y de sus discos, como viñetas de un proceso histórico que recién ahora va mostrando sus regularidades y sus rasgos comunes. Marcelo Simón, histórico guionista del Festival de Cosquín y director artístico de La Folklórica, FM 98.7, expresó “su entusiasmo por el fenómeno que protagonizan las folkloristas en todos los rubros (canto, letras, composición, interpretación de instrumentos): ‘Juntando la generación anterior y la actual, en casi todas ellas hay una expresión muy clara, revulsiva, que soslaya prejuicios de manera más acentuada que sus colegas varones. Las mujeres se animan a armar pequeñas revoluciones’”<sup>155</sup>. Apuntaba además, Marcelo Simón, que otra de las constantes en las cantoras actuales era que en ellas se ve “mucho tino para elegir poetas”<sup>156</sup>. Y además “ahora hay grandes poetas mujeres: para mí el mejor autor que tenemos en el género es una mujer y se llama Teresa Parodi”<sup>157</sup>. En ese modelo (y en el de Mercedes Sosa, desde ya) se ven representadas ellas.

En otra de las pocas notas que conceptualiza el lugar que están ocupando las mujeres en estos años, Mauro Apicella, del diario La Nación, analiza, a partir de darles voz conjunta a María de los Ángeles Ledesma, Luna Monti, Marcela Passadore, Rocío Palazzo, Vilma Wagner y Paola Bernal: “Tienen en común bastante más que el oficio de cantante. Ellas (entre

---

<sup>153</sup> Moira Soto, Op. Cit.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid.

una amplia lista de intérpretes veinteañeras y de treinta y pico) son las que, además del repertorio de Yupanqui, Cuchi Leguizamón, Eduardo Falú, Manuel Castilla, Jaime Dávalos, Pepe Núñez o Armando Tejada Gómez, echan mano del cancionero más fresco de la música de raíz folklórica”<sup>158</sup>.

Porque “toman de ese repertorio que crece gracias a autores como Carlos Aguirre, Juan Quintero, Fernando Barrientos, Jorge Fandermole o Raúl Carnota”<sup>159</sup>. Incluso, “algunas se animan con temas propios. No están atadas a regionalismos ni a las estructuras de las danzas tradicionales, manifiestan los mismos valores y, aunque prefieran salas o teatros, en general no les temen a los grandes festivales”<sup>160</sup>.

### **Las mujeres hallan su color**

Para concebir sus proyectos específicos y particulares, habrá que regresar primero a la historia del folklore: al desarrollo de las mujeres cantoras a través de los años. En ese camino, las huellas que retoman las cantoras actuales de las voces paradigmáticas del género son ilustrativas acerca de los recorridos que son parte de la música de raíz folklórica, hoy. Porque las distintas épocas de este relato llamado folklore registran la evolución y el desarrollo de la voz femenina, a partir de una tensión cultural: el supuesto de que las primeras cantantes traían consigo una identidad vocal originaria, una pureza incontaminada, oriunda de los Andes, de la selva, del monte santiagueño, y que llevaron a las ciudades para así hacer conocer esas expresiones. Pero otra es la certeza: en todo canto llevado a una escena determinada, y más aún al disco, hay una puesta en situación artística y cultural, una proyección de la materia folklórica en otros espacios.

El recorrido comienza con una cantante que estuvo lejos de encarnar la voz de la tierra: la santiagueña Patrocinio Díaz, quien impulsada por el folklorista, recopilador y difusor Andrés Chazarreta, venida de la provincia debutó en Buenos Aires a la par de la Compañía de Arte Nativo (que él promovía) en el Teatro Politeama, Corrientes y Paraná, en 1921<sup>161</sup>, y lo hizo cantando “La vidala del santiagueño”. Ese fue el inicio para ella una carrera discontinua que incluso la haría volcarse al tango. Pero no era un corte de corteza de quebracho ni una voz emergida del monte, sino una cantante que, como todas las de ese momento e incluso hoy, asumía el folklore como un abordaje cultural y estético. Una puesta en situación: la que sería recordada como una de las voces fundantes de la música de raíz folklórica como hecho artístico, estético y comercial, traía consigo, sí, además del pleno conocimiento de las tradiciones rítmicas y sonoras de su Santiago, un amplio bagaje.

Pero la época era determinante en la forma de cantar, explica el periodista y musicólogo Santiago Giordano. “Las primeras cantantes del folklore eran iguales; en realidad todas eran Libertad Lamarque: esa voz asopranada, afinadita, nasal, prolijita, cero expresión”, señala Santiago Giordano. “El caso de Patrocinio Díaz es muy gracioso: llega con Chazarreta y se supone que era un terrón de Santiago del Estero que rodaba por Calle Corrientes. Y no, ella se

---

<sup>158</sup> Mauro Apicella, Intérpretes de la actual canción folklórica, La Nación, 21 de marzo de 2007

<<http://www.lanacion.com.ar/893124-interpretes-de-la-actual-cancion-folklorica>>

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Guadalupe Aballe y Néstor Pinsón <<http://www.todotango.com/spanish/creadores/padiaz.asp>>

jactaba de ser cantante lírica, y que ya había hecho I Pagliacci<sup>162</sup> en Santiago del Estero”. Después se quedó en Buenos Aires “y cantó tangos incluso. Porque era lo mismo, entonces, cantar tango y cantar música criolla. En los años 20 las diferencias no estaban tan marcadas”.

Por ahí aparecerá “una voz un poquito más oscura, como la de Elba Berón<sup>163</sup>, pero todas tenían la licencia de transitar el tango y el folklore a través de la canción criolla. Nelly Omar; las Hermanas Berón; Rosita Quiroga, que compuso y cantó música folklórica porque era natural: no estaba marcada la división entre lo ciudadano y lo campero, que es una división moral, fundamentalmente”.

Pero sobrevendrá el primer cambio de paradigma y allí se plantea una diferencia. “Hay muchas: entre las históricas. Entre ellas está Julia Vega, muy interesante. Cantó con la Tropilla de Huachi Pampa y de vieja cantaba mejor, la voz arruinada. Porque las voces del folklore nunca tuvieron lo que se llama, como dice el filósofo Edward W. Said, ‘el estilo tardío’: ninguna produjo un estilo tardío”.

Y aparece luego la santiagueña Victoria Díaz: “Era fabulosa, porque no tenía otra escapatoria. Tenía que cantar al lado del armoniquista Hugo Díaz, con un swing infernal, entonces tenía que frasear. No podía cantar prolijito. Victoria Díaz logra tener un fraseo muy particular, hermoso”. Si Juanita Simón “iba derechito” y no salía de ese estilo, ese parámetro, “Victoria Díaz, que es más o menos de la misma generación, del mismo lugar, con la misma cultura, logra hacer una cosa distinta no sé si con conciencia, pero se tenía que acomodar al marido al lado tocando la armónica”.

También surgirá otra voz clave: la catamarqueña Margarita Palacios, también compositora y autora de la cueca “Recuerdo de mis valles”. Ella tenía “acentos provincianos muy marcados y hace de eso una característica”. Y eso a las cantantes “las regiona liza: no podían cantar tangos, o si lo hacían eran como una licencia de la que volvían enseguida”. Después llega Marta de los Ríos -madre de Waldo-. “Y todas esas cantoras tienen eso. Marta no era tan provinciana. Cuidó más cierto cosmopolitismo pero también dejaba su huella porque era inevitable: eran santiagueñas. Eso lo rescata Waldo de los Ríos, diciendo: ‘yo aprendí con mi madre santiagueña acompañándola a tocar por el interior’. Esa es la base, una manera regional de cantar que impone ciertos repertorios. Como zona libre, o zona franca, tenían el vals. Ya Selva Gigena grabó un disco de vals: el vals se les permitía eso”. Sino, ahí andaba “Margarita Palacios con sus chayas, sus cuecas, las cosas andinas, cordilleranas; Marta de los Ríos con lo santiagueño, como Victoria Díaz, aunque ella grabó guaranias: Hugo Díaz tenía muchas en su repertorio porque había trabajado con Félix Pérez Cardozo”, autor con Hilario Cuadros de la cueca “Los Sesenta Granaderos”. Así sucedía: “Esas minas son la base del estilo, de la canción folklórica, y no graban mucho. Margarita grabó poquísimo, lamentablemente: sólo dos discos y varios simples”.

### **Ella es el paradigma**

No existieron demasiados cambios del concepto en el folklore argentino hasta que apareció ella: la tucumana Mercedes Sosa. Y se generó otro cimbronazo, quizá el más importante, en la forma de cantar tanto de las mujeres como de los hombres en la música de

---

<sup>162</sup> Ópera de Ruggero Leoncavallo estrenada por primera vez en 1892, en Milán, con dirección de Arturo Toscanini.

<sup>163</sup> Elba Berón (1930-1994) debutó en la radio en 1943 cantando canciones criollas e integró un reconocido dúo con su hermana Rosa Berón.

raíz folklórica del país. “Mercedes Sosa cambia el paradigma de las voces, y de las mujeres, en el folklore. Además, tanto Margarita Palacios como las otras vivían en un ámbito absolutamente machista, simbólicamente y prácticamente. De hecho, Victoria Díaz vive a la sombra de su marido, Marta a la sombra de su hijo Waldo, Margarita a la sombra de su hijo Kelo Palacios. Pero además Margarita tenía muy baja reputación: era artista de circo”, y los artistas de circo eran vistos como “artistas menores, siendo que Marta con su hijo hizo discos complicados, con orquesta”.

Y allí nacerá el nuevo mito. Será en 1965, cuando Jorge “el Turco” Cafrune cometa una picardía en el Festival de Cosquín ese año al presentar allí a la jovencísima Mercedes Sosa: acompañada sólo por su bombo legüero, ella canta “Canción del derrumbe indio”, de Fernando Figueredo Iramain, y el público la aplaudirá a los gritos, en conmoción. Contó el maestro de ceremonias de Cosquín y director de Radio Nacional La Folklórica, 98.7 mhz, Marcelo Simón: “La historia demuestra que son los artistas los que abren los espacios. Yo estaba en el 65, cuando subió Mercedes Sosa a este escenario invitada por Jorge Cafrune. Me acuerdo que Mahárbiz decía: ‘¿quién es esa mina, con esa pinta de sirvienta? ¿Qué hace acá?’. Y Mercedes se abrió paso, y encima con ‘Canción del derrumbe indio’, que con ingenuidad o no es un canto sobre la conquista española”<sup>164</sup>.

Retoma Santiago Giordano: “Cuando aparece Mercedes Sosa, por la casualidad que todos conocemos, ella ya había grabado un disco importante antes, *Canciones con fundamento*”, y formaba parte de un Movimiento: había sido la presentación del Nuevo Cancionero antes, en el 63. “Ella en el 65 explota en Cosquín y cambia el paradigma, el lugar de la mujer en el folklore. Primero, porque canta con una voz distinta, una voz de hombre. Pero no sólo la voz es de hombre sino el gesto es masculino, el empuje. Tiene rasgos femeninos notables, pero después la vamos a ir conociendo. Pero eso canta esa noche: ‘juntito a mi corazón, juntito a mí. Charango, charanguito, ¡qué dulce voz!’”. Y ella sola con el bombo, además: no necesitaba ni un hijo ni un padre ni nadie al lado que la acompañara. Ella solita, y después la dimensión política que toma Mercedes. Ahí ya hay una cosa totalmente distinta”.

Esa equiparación de voz femenina con gesto masculino, del que se desprenderá luego Mercedes Sosa, hoy no es un peso ni un rasgo determinante en las solistas de esta corriente: todas ellas poseen su color distintivo y bien femenino, su huella y su proyección personal: el peso de sus voces se ve en su femineidad para cantar. Si bien poseen una buena técnica dada por una amplia formación; y atesoran estudios de canto y muchas vivencias también alrededor de los sonidos regionales (aunque no todas provengan de las provincias), poseen -cada una- rasgos distintivos que las hacen desmarcarse y resonar en esta época. E incluso, para las cantantes formadas en el conservatorio es más arduo: encontrar un color bien folklórico y sonar distintas a la generalidad.

Dos ejemplos exponen esa identidad particular, terrosa y a la vez refinada, con buena técnica: Lorena Astudillo y La Bruja Salguero, cada una rozando un misterio distinto. De la misma generación que la Chiqui Ledesma y Astudillo, La Bruja Salguero canta lo que baila, y baila lo que está en su cuerpo y en su mente. Ella es conocedora y emergente de una larga tradición de cantores riojanos, de copleras y vidaleras, y su originalidad está en haber devenido una voz solista (como a la par hizo Natalia Barrionuevo, pero más relacionada con el “folklore joven”, y con una manera de cantar que se liga con Mariel Trimaglio en incluso con la salteña Paola Arias y con la propia Soledad) con una creciente sutileza frente a las

---

<sup>164</sup> Karina Micheletto, Los otros referentes de Cosquín, Página/12, Buenos Aires, 24 de enero de 2008 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-9012-2008-01-24.html>>

muchas veces formas exaltadas con las que otros músicos de su provincia, como Sergio Galleguillo, abordaban chayas, zambas, cuecas, vidalas.

La Bruja se relaciona con un canto más cuidado, más refinado, que proviene y traza puentes con el compositor y poeta Ramón Navarro, con el de Pancho Cabral, y más recientes, como Emiliano Zerbini, Ramiro González y Josho González y Juan Arabel. Cuenta ella esa relación de pertenencias y afinidades. “Por ahí La Bruja es un poco más joven que Lorena Astudillo, pero ambas son de generaciones ya rodadas -distingue Giordano-. O sea, acá hay una generación del folklore -Lorena, Laura Albarracín, Chiqui Ledesma- que ya está: tenemos el identikit. Sabemos qué esperar de ellas. Tienen una historia. Cada una hizo su búsqueda y eso pasó también por estudiar con tipos distintos. Sí, cada una tiene su característica. Además, la perspectiva que nos da que cada una de ellas tenga tres, cuatro discos, nos hace ver una historia detrás que tiene que ver con un repertorio, una elección, un concepto”.

¿Qué líneas o referencias -en relación con ciertos pasados- condensa la voz folklórica femenina actual, las voces? ¿Puede hacerse un recorte o es muy apresurado pensarlo, dada su contemporaneidad? Dice Giordano: “Por un lado, todo remite a Mercedes Sosa, inevitablemente, o muchas de las cosas”. Pero por otro, para ampliar el cuadro, habrá que retomar la evolución histórica de las voces folklóricas: “Aparece Mercedes, cambia el paradigma y aparecen una serie de otras cosas. Pensemos que en los 60 hay muchas cantoras que después desaparecen: Norma Peralta (N. de la R: hermana de Miguel Abuelo, fundador del grupo Los Abuelos de la Nada), María Escudero, Amelita Baltar. Cantaban con voces distintas: cada una con su estilo, con su repertorio, y con los ovarios adelante. No siendo hombres con polleritas sino minas con personalidad”.

Todo confluye en los años 60. “Todas las cantantes importantes de esa época pasan por esa línea, y las que no, desaparecen. Como Julia Elena Dávalos, que es una cantora no femenina. O mejor dicho, es la continuación de la ‘cantora al servicio del hombre’, por decirlo de alguna manera. Una cantora pre Mercedes Sosa. Tan es así que Dávalos, que canta muy bien y con temas muy lindos, debuta con los Hermanos Ábalos. Es la cantante de ellos y siempre se mantiene en esa línea tradicional, ese lugar decimonónico”.

La otra línea es la de la fortaleza de Mercedes Sosa, su espesor vocal que al mismo tiempo será cada vez más seductor, delicado, y con el género femenino adelante: hay sexualidad en la voz de la tucumana. “Ella pone los ovarios adelante. Mercedes es una revolución”. Claro, muchas cantoras actuales que van al rastro de ese enigma que es la canción popular, a la hora de atesorar influencias y voces que las influyeron, traen otras fuentes (Suna Rocha o Suma Paz), pero siempre por delante andará Mercedes Sosa. “Ella es una fuente sonora, estilística, pero hay una cuestión conceptual y simbólica en la base: Mercedes rompe un esquema. Cantar después de Mercedes fue otra cosa. Ser mujer en el folklore después de Mercedes fue otra cosa. Vos no podés no traerla. Dentro de su evolución, su vida, canta de manera muy distinta. Yo amo a la Mercedes de los años 70: ahí estaba a punto caramelo. Tiene una versión de ‘La Pomeña’ que es insuperable. Además, tenía los mejores guitarristas, y era solista con guitarra, la voz al frente. Ni bombo, a veces. Eso era asombroso”.

Leve salvedad: también la propia Soledad Pastorutti fue, en los 90, ganando femineidad de disco a disco, y encontró en una voz más seductora la forma de permanecer: claro que al principio, en plena adolescencia, era más hombruna para cantar, con menor suavidad. Su evolución personal la hizo perdurar y encontrar un estilo, si bien más pop, también meritorio por su dinamismo.

Volviendo a la historia: en los años 60 -y eso se hará más visible en los 80- aparece otro modelo, otra voz que marcará el paradigma de las cantoras: Leda Valladares. “Surge Leda

Valladares y con lo que recopila, que no se hace en un día, y sobre todo con lo que hace en los 80, invitando a los músicos a conocer esa materia que es la copla<sup>165</sup>. De ahí salen muchísimos cantores, claramente: Liliana Herrero, por empezar, que a su vez crea otra línea en los 80”, dice Giordano. Algo que ella profundizará en la década neoliberal. Pero Herrero, cuando era joven, con la “Zamba del Lino”, de Juan José Manauta y -no es casualidad- Oscar Matus, “cantaba como Mercedes Sosa. Esa línea años 60. Y después aparece esa otra cosa en ella, donde seguramente Leda Valladares tiene un peso. Hay muchas cosas de Leda Valladares en los primeros repertorios de Liliana”, recuerda Giordano.

También en los tres primeros discos de Mariana Baraj (otra seguidora de las indagaciones vocales y las rupturas de Liliana Herrero): *Lumbre*, *Deslumbre* y *Margarita y Azucena*. Como ella, Liliana Herrero se vio influenciada por el canto originario y por esa libertad con que las copleras quiebran la voz, natural y ancestralmente, para hallar su voz interior. Herrero llevó esa herencia a una concepción de folklore de vanguardia, sin imitar el canto de las voces carnavaleras y de quienes invocan a la Pachamama cada agosto en el Noroeste. Desde la ciudad, Herrero buscó y halló lazos con ese acervo para reconcebir su identidad vocal. “Seguramente la baguala es una influencia para ella, y de la baguala se llega al Cuchi Leguizamón”, direcciona Giordano. Y de la baguala, como hacia el Cuchi, se llega a otra voz inexplicable, inmanente de coplas, moderna y recóndita: la voz de la salteña Melania Pérez, que fue convocada para integrar el grupo Las Voces Blancas a fines de los años 60<sup>166</sup>. Con ellos, Melania arribó a Buenos Aires y encendió escenarios a partir de su voz de soprano, y de bagualas escondidas, que sedujo al Cuchi Leguizamón, al punto de que él armonizó y dirigió el cuarteto El Vale Cuatro, que ella integraría<sup>167</sup>.

“Melania Pérez es un capítulo aparte: no sé de dónde salió. Es como Luis Alberto Spinetta. ¿De dónde salió Spinetta? ¿Del rock, del surrealismo? No se sabe, apareció. Y Melania es lo mismo”, valora Giordano. “¿De dónde salió? ¿De la música clásica? ¿Es una voz lírica, una bagalera? Ella es única: Melania no influenció mucho porque es inimitable. Ir detrás de Melania es un riesgo. Vos podés tomar cosas de Liliana Herrero, de muchísimas cantantes, ¿pero de Melania? ¿Cómo hacés?”. Para volver a Melania Pérez está aquel único disco que grabó como Dúo Herencia junto su marido, ya fallecido: Hicho Vaca. Una perla no del todo escuchada por varias generaciones de cantantes, y que aún espera ser re-explorada.

Otras cantoras van a desarrollar -luego- un estilo personal e influyente: Suna Rocha, muy valiosa a partir de los años 80 formando un dúo con Raúl Carnota; Chany Suárez, de voz refinada y con 15 discos editados, que empezó a cantar en los 60 incluyendo temas del Cuchi Leguizamón, y quien grabó una versión señera -con el fraseo bagualeado de una de sus estrofas- de la “Zamba del Laurel”. También Nacha Roldán, la decidora en la línea de Zitarrosa; una cantante poco difundida y con un gran espesor en su decir, que atesoran los conocedores, desplegó un color propio.

¿En quién piensa también Giordano? En Teresa Parodi, que “tiene una manera de cantar muy personal: no ha sido muy imitada porque también es muy rara”. Con una voz única, que sonó engolada muchos años, y que fue cambiando y ganando liviandad bajo la influencia de las cantantes de las nuevas generaciones, entre ellas Chiqui Ledesma. “Pero marcó un estilo. Ofelia Leyva, también<sup>168</sup>. Otro universo complicado, el del chamamé. Mercedes no entra en ese universo”. Porque el chamamé “siempre fue por otro lado, por el chamamé mismo. Y

---

<sup>165</sup> Ver Capítulo 8.

<sup>166</sup> Nació en Salta, Argentina... <<http://www.melaniaperez.es.tl/Rese%F1a.htm>>

<sup>167</sup> Ver Capítulo 8.

<sup>168</sup> Ver Capítulo 9.

Teresa rompe ciertos esquemas del chamamé: ella pone los ovarios en el chamamé. Ofelia Leyva aparece cantando con Rosendo; sola quién sabe, o si no hubiese quedado absorbida por la orquesta”.

Porque también sucede hoy eso: las mujeres dejan de ser parte de la orquesta y se convierten en nombres. Y eso también se da “sobre todo a partir de Mercedes Sosa y con una carga ideológica. A ella la ayudó el momento: son los años 60. Cantaba como los dioses. Un repertorio... Seguramente el marido, Oscar Matus, la formó. Mercedes siempre lo reconocía: lo odiaba a Matus pero nunca dejó de cantar para emocionar hasta las lágrimas ‘Zamba del riego’. Yo se la escuché cantar en Cosquín y lloraba como un chico. Inmensa. Eso es música”.

De ahí la confusión acerca de la supuesta esencia que hay que invocar en el canto. ¿Monte santiagueño, proveniencia original, sonidos que envían los cerros, los bañados, los esteros, el desierto? “Delante de todo eso había una obra artística inmensa. De grandes artistas. Eso es lo que va salvar al folklore. Eso hay que recuperar. Porque sino, ahora en que van a desaparecer dentro de muy poco los montes santiagueños, ¿no va a haber más folklore? El peso específico artístico es lo que va a salvar al folklore”. Porque el folklore “se propuso como eso y es eso: una obra de arte. Relacionada con otro montón de cosas, pero el núcleo es su peso artístico. Y así van a desaparecer un montón de cosas, como han desaparecido. Hay artistas de los años 60 que vendían discos como pan caliente hoy ni se los recuerda”.

En el relato y en la evolución de la voz femenina en la raíz folklórica, aparecen nombres que marcan y a su vez marcarán nuevas líneas: una progresión constante desde los paradigmas celebrados. “El folklore es esencialmente eso: líneas que abren líneas, que abren líneas, que abren líneas”. Y aquí se comprueba lo que se intuía antes: ahora imperan voces femeninas al mismo tiempo dentro del corte generacional: conviven muchas voces al mismo tiempo y eso es distintivo de estos tiempos post-2001. Si antes se las veía a través del tiempo, de los años, no eran todas contemporáneas de todas. Ahora se pueden vislumbrar artistas con peso y de pendiente masividad aún, pero vivas y cercanamente jóvenes en edad y en desarrollos.

Las cantoras de los años noventa y de dos mil son marca Mercedes Sosa, indudablemente: provienen de ahí. Cabe pensar “en Lorena Astudillo, Laura Albarracín, Silvia Lallana, y ahí te extendés hasta donde quieras”, proyecta Giordano. “Todas son marca Mercedes, con matices. Después de los dos mil aparece otro paradigma. Ahí es donde, por ejemplo, Liliana Herrero empieza a tener una presencia importante. Y vos ves a Paloma del Cerro, Soema Montenegro, que toman mucho de eso o a partir de eso van a las fuentes, que es la baguala, con otros elementos. Paloma del Cerro anda con cosas tibetanas místicas que se mezclan y producen un sonido muy interesante. Hoy el juego está abierto”.

Todas las entrevistadas aquí registran también una forma distinta de abordar en su voz la música folklórica, propia de esta época: una forma que tanto viene de la formación jazzera, del gusto por lo regional, del oído de cantoras del rock como Fabiana Cantilo e Hilda Lizarazu, tanto como baladistas y cantantes de música popular y del pop como Sandra Mihanovich, las cantantes de bossa nova, todas esas voces que oyeron por pertenencia generacional, y sumadas a esas propias referencias, las voces que las marcaron en la gran historia de la música de raíz folklórica.

Se proyectan las voces paradigmáticas, además de Mercedes Sosa: Nacha Roldán (una influencia clave de esta época), Suna Rocha, Suma Paz, Margarita Palacios, Marta de los Ríos, Melania Pérez, Victoria Díaz, Liliana Herrero, Ángela Irene, Marián Farías Gómez, y, además de la voz chamamecera canónica de Ramona Galarza, las nuevas improntas que trajeron para el género, cada una a su modo, Ofelia Leyva y Teresa Parodi.



Todas atesoran influencias diversas -y vastas-, pero es cierto que en esta época existe una libertad mayor para ver en dónde encuadrarse con la voz, sin la presión de pertenecer a una tradición determinada sino con el deseo de elegir la propia (búsqueda). Así desfilan las cantoras y cantantes de estos tiempos.

Todas son hijas sonoras de Mercedes Sosa y lo celebran; todas oyeron y se dejaron atravesar por las exploraciones sin miedo de Liliana Herrero.

Todas cantan buscando su espacio en este campo.

Todas provienen de distintas identidades.

Saben caminar con dificultades. Avanzan.

Oyen y comparten: no van solas. Cantan juntas, también, como en varios ciclos y encuentros de cantoras que sonaron recientemente: *La Jaula*, *Cantoras del Alto Sol*, *Locro Ceviche Farofa*, el *Encuentro de Mujeres Argentinas en el Folklore*, que en 2013 llegará a su séptima edición en Buenos Aires...

En este camino, las huellas que retoman las cantantes y cantoras actuales de paradigmas voces del género son ilustrativas de los recorridos de la propia música de raíz folklórica, hoy.

Y cada una tiene una historia, un desarrollo, una trayectoria, que merecen ser narradas.

Liliana Herrero

### **La voz que interroga**

Ella trae a los ausentes y los presentes. A los idos, los que volverán, los que traman nuevos sentidos en las orillas caminadas, en las venideras. En memorias y en identidades, aquí delante, y por tantos años intuidas. Liliana Herrero, la entrerriana nacida en Villaguay en 1948, comparte y reúne en su voz un caudal de melodías, ritmos e interrogaciones acerca de la cultura argentina hecha sonoridad, silencios, necesidades de cambios. Ella es la cantante que se radicó en Rosario en 1966 y se desafió a sí misma en cada uno de sus discos: desde aquel inicial del 87, trazó una forma inquieta y liberadora, también incómoda, sin neutralidad, para vivenciar la música de raíz folklórica y reapropiarla para nuevos oídos. Retomar legados, poéticas, formas del decir de provincias; desnudar retóricas de tradición congelada; desarmar discursos sobre lo propio y lo ajeno; contener en la voz a los que no están y traerlos, llevando esas voces, como espejos de vanguardias de otros años, hacia un futuro pendiente.

Varios discos consigo, diversas formas de cantar, y ella nunca lo vivió en quietud. Siempre fue a buscar lo otro de sí misma en cada proyecto, cada estela de la que se imaginó y comprobó artista popular desde aquel disco de “folklore supermoderno”, como se lo definió entonces: *Liliana Herrero* (1987). Fue el primero de una larga cadena de discos (y voces) que influyeron, con ella como artista central y referencial para los nuevos exponentes del folklore de esta década, a muchos públicos. Se han formado con su voz, con su riesgo en cada reinterpretación de clásicos del cancionero de las provincias, y la interrogación siguió desde ella vigente y reflatada en los discos que vinieron: *Esa fulanita* (1989), el segundo con producción y apoyo pleno de su amigo Fito Páez (quien la convenció para que fuera lo que ella traía de la cuna y no sólo docente): artista. Ya en plenos 90, desacomodada -otra vez- de los sonidos imperantes dentro y fuera del folklore, hizo el tercer disco, *Isla del Tesoro* (1993); en 1997 sacó *El diablo me anda buscando* (grabado en vivo en La Plata); *El tiempo quizás* (compilación de los dos primeros discos); *Recuerdos de provincia* (1999) y *Leguizamón-Castilla* (2000). Ya en 2003, habiendo sobrevenido la crisis y el corte de época, presentó en 2003 *Confesión del viento*; en 2004, *Falú-Dávalos*.

El otro universo de Herrero, el de los ríos, llegó con el disco doble de 2005, *Litoral*, uno de ellos dedicado al *Paraná* y el otro al *Uruguay*. Se enciman los recuerdos, las canciones, las interpretaciones, y la enumeración, inevitable aquí, se detiene en momentos puntuales del disco de 2008, *Igual a mi corazón*, en el que versionó a Juan Quintero y Coqui Ortiz, trazando lazos con la generación emergente, y también volvió sobre Fernando Cabrera, el cantautor uruguayo que ella ayudó a hacer conocer en la Argentina, primero con “El tiempo está después”, ahora con “La casa de al lado”. Entre otras razones que hicieron de ese disco un trabajo central de la década: haber grabado junto a Mercedes Sosa la “Zamba del arribeño”, además de “Brillantina de Agua”, del uruguayo Ana Prada (con Marcelo Moguilevsky, Lisandro Aristimuño y Liliana Vitale), “Sonko querido” (con Lilián Saba en piano y arreglos), “Canto Labriego”, de y con Teresa Parodi -recitando-.

Como con este disco, mucho podrá decirse de cada detalle pensado y concretado por Herrero en sus obras, con cada invitado, y de los territorios del país que acercó, reconstruidos en ella, a quienes desconocían las expresiones de raíz folklórica o apenas intuían de qué otras formas puede pensarse la música popular argentina para traer tradiciones al presente, sin clichés. Sin concesiones culturales. Pero no solemnes, como la celebración que pensó para editar su primer DVD en 2009, llamado “Todos estos años de gente” (como aquella canción que Luis Alberto Spinetta incluyera en *La, La, La*, su disco a dúo con Fito Páez de los 80), para el anhelo de Herrero recordar años, obras, gente que colaboró en sus discos previos. Y unir puentes, como el del propio Spinetta agradeciendo estar de invitado y compartir escenario con Carlos “el Negro Aguirre”, una imagen entre muchas, y de nuevo las sonoridades multiplicadas para las nuevas tradiciones.

Hasta hoy (en marzo de 2013 entró a estudio a grabar su disco nuevo), el último trabajo editado por Liliana Herrero *Este tiempo* (2011), es uno de los menos contemplativos de sus años de música. Con él, de otra forma, pensando incluso más allá del folklore, vigorizó una de sus ideas fuerza: repensar la cultura argentina a través de la música es conectarla con lo pendiente, politizar la canción como relato más que discurso, como acto del hoy, y provocar acciones así como con la palabra hablada y los análisis sobre lo que se adeuda en los proyectos culturales, en las políticas de Estado, para que la cultura de las tierras adentro sea parte de todos. Preguntas que ella sabe pertenece al universo de la canción, del folklore profundo, y respuestas que aún esperan también.

En diciembre de 2012, en ocasión de un homenaje que le hicieron en la TV Pública, Liliana Herrero sostuvo, respecto de la política, del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, y de los logros ya probados, que ya está trazado el horizonte desde el cual debatir y discutir. Llevado eso al plano de la música folklórica de esta generación, hay otro horizonte trazado -y marcado por lo que falta- desde el cual debatir y discutir acerca de la música popular de esta generación. Luego hablará de la voz, de los años idos, de los que vienen, de todo lo demás.

Ahora, Liliana Herrero, sentada en el living de su nueva casa en Boedo, amplia, con mucha madera, y que comparte con su pareja, el sociólogo y director de la Biblioteca Nacional, Horacio González, identifica ese horizonte “que circula por las redes más alternativas. No me parece que el arte, y la música en particular, esté pensada desde el Estado en los términos que más me interesan. Hay algunas cosas en la Secretaría de Cultura de la Nación, por supuesto, pero no. Esos conciertos multitudinarios en Plaza de Mayo a mí no me interesan. No me parece que ahí circulen ideas. Los festivales tampoco me parecen un lugar de debate. El debate sobre lo que somos, sobre la música, es el mismo debate sobre el país: cuando se debate la música se debate el país. Eso circula en conversaciones individuales o

grupales, pequeñas, en las giras, en los ensayos, en las conversaciones con otros músicos. Por eso yo cada vez sostengo con más convicción que la música es una extraordinaria conversación entre músicos que despiertan mi interés, o que yo les despierto el interés a ellos. Y otros que incluso no me despiertan interés, pero que, hablando, percibo las diferencias que tenemos. Y a mí siempre me resulta estimulante eso para pensar”.

Así trae sonidos para volver a ella. “Hay estéticas que no me interesan pero que las puedo aceptar, si parto de una cierta mirada piadosa, de pensar que las músicas son búsquedas desesperadas, maravillosas, angustiantes, gozosas, y que -el tiempo lo dirá- algunas van a pasar a la historia y otras van a quedar en el camino, aun dentro de las músicas que me gustan”. Lo piensa y se observa. “Si yo tuviera que hablar sobre mis propias ediciones, o los conciertos que he hecho: de once, doce discos, sinceramente hay diez temas en los que yo pienso que encontré algunas cosas más o menos interesantes. Hay discos que me gustan más que otros; hay discos que me gustan un momento y en otro dejan de gustarme. Pero lo que nadie puede negarme a mí, o al Coqui Ortiz -para poner un nombre-, es la búsqueda. La honestidad y la insistencia y la intensidad en la búsqueda. Sabiendo que la música es un diálogo muy enriquecedor con el propio pasado en el que uno se inscribe, y con la música universal. A eso hay que tenerlo muy claro”.

Por eso cree que uno debe elegir qué escuchar. “También elijo músicas que nunca haría pero que me inspiran para pensar algunas texturas, o el uso de los instrumentos”. Y es aquí donde lo ve. “Esos diálogos están ausentes institucionalmente en mi país. Siempre a los gobiernos, aun cuando a este le doy un changüí alto, para usar una expresión entrerriana, no logran pensar el arte en los términos en que a mí me gustaría. Yo quisiera una homologación de la Asignación Universal por Hijo (AUH) al arte. Si vos me ponés eso ahí, que resuelve varios problemas, aunque todos sabemos que es un parche, porque el problema central es la pobreza. Bueno, me gustaría que eso se trasladara a las planificaciones culturales”.

Ella se refiere a visibilizar y conceptualizar a toda una serie de músicos emergentes como propios. “Sí, el Estado tiene la responsabilidad de romper ese cerco estético monstruoso, abominable, que es la alianza del mercado con los medios. Un Estado transformador tiene que hacer el esfuerzo de romperlo. No tiene que reproducirlo. Reproduciendo eso estamos en problemas. El Estado tiene que asumir la responsabilidad de romper con esa alianza y con el acostumbramiento a ciertas audiciones al oído, a cierta estandarización de la música. Así como este gobierno lo ha resuelto o lo ha hecho en otros planos, me gustaría que se trasladara a la música: que rompiera eso, que es una cárcel espantosa”.

Liliana Herrero piensa en el rol de los artistas y en el de la música en este contexto. “Yo no creo que la música tenga una función muy específica, pero si la tuviese, una de las funciones es que uno se suba a un escenario para proponer algo nunca escuchado, porque sino nosotros reproducimos en el escenario más de aquello que la gente sabe. Eso para mí es de un conservadurismo y un atraso enorme. En cambio, cuando uno se sube un escenario a proponer algo inaudito, nunca escuchado, no sólo crece la música: crezco yo y crecen los oídos, y cuando se renuevan los oídos se renueva la vida. Eso que se produce es una pequeña revolución”.

Pero insiste: no es algo externo a la música. “No es que ahora, con este disco, me voy a subir al escenario para decir tal cosa. Naturalmente pienso la música así: no de otra manera. Entonces, la función de la música en mí siempre está, no es un plus. Al contrario: la música para mí es ese horizonte auditivo sobre el cual se trazan grandes transformaciones, grandes revoluciones y grandes renovaciones auditivas. Eso es la música. La palabra función me da la idea de un además y no es un además: es algo constitutivo de la música. Y eso puede ser

tomado y realizado desde muy diferentes modos: puede ser un choque; una tensión armónica, melódica, rítmica; puede ser sacar de la rutinización a las músicas tradicionales y ponerlas en otro lugar, a conversar con sonidos contemporáneos; puede ser una denuncia directa, como las que hace León Gieco. Son formas. Yo no hago juicio de valor sobre eso porque estamos todos en la misma vereda”.

Y los caminos, los reabordajes, serán infinitos. “Yo elijo uno en particular. A veces lo logro y a veces no. Yo recuerdo haber hecho una versión de ‘Yo vengo a ofrecer mi corazón’ -no recuerdo si en el primero o en el segundo disco- y no me gusta: me parece que no rompí nada. La música es romper lo establecido. La música es un horizonte, una sorpresa cultural, auditiva. No es lo mismo un acorde que otro”, dice la cantante. Y por esa idea “tiendo incluso a repetir los temas en los discos: ‘Canto al río Uruguay’, de Ramón Ayala, está en el primer disco. Hicimos una versión preciosa con Juancho Perone y Fito Páez, y en *Litoral* hay otra preciosa que hicimos con Diego Rolón, Luis Volcoff, y el Negro Rada cantando, y con otros. Sé que puedo darle otra vuelta de tuerca a aquello que hice. Esa posibilidad tiene la música: volver otra y otra vez. Y no me importa si es superador de lo anterior, porque yo no creo que en el arte haya una idea de progreso. Es como cuando uno tira una piedra al agua y se van produciendo esas ondas. Yo no sé si la versión de ‘Canto al río Uruguay’, de *Litoral*, es mejor que la de *Liliana Herrero*, el primer disco. Mirá qué interesante que es el tema, que se nos ocurrieron cosas muy diferentes”.

### **En busca del folklore**

Para quienes escuchan a Liliana Herrero, además del público en general, los músicos que se forman en el Manuel de Falla o en la EMPA de Avellaneda, que tocan música de raíz folklórica, hoy, y ya delinear una nueva corriente, a la vez que se alinean en ella, ven a Liliana Herrero como una referente de folklore. Tampoco niegan el asentarse ellos en esa tradición. ¿El folklore, como concepto a recuperar? “Es que yo no quiero ceder esa palabra, tampoco. Yo soy una folklorista en el sentido de que la tradición en la que me inscribo es la del folklore. Es un género que conozco bien, pero como yo creo que los géneros no son nada si no dialogan entre sí y con las músicas universales y latinoamericanas, no me molesta para nada. ¿Por qué voy a ceder yo la palabra folklore? Por qué se la voy a ceder al Chaqueño Palavecino? Para mí el folklore es la apertura: la extraordinaria capacidad de sensibilidad de sus melodías, sus textos y de sus ritmos. Y a partir de ahí es un disparador fundamental para la belleza. Pero la belleza no tiene límites. No me hace volver necesariamente a aquello de lo cual parto, y tampoco me hace pensar que lo que yo genero sea mejor que lo original. Es otra mirada. Nada más”.

Y ella, que abre el juego con versiones que parecen desarmar un tema y volverlo a concebir, sin quitarle su esencia, su misterio, concibe: “Si yo pensara que la versión que hice de ‘Los ejes de mi carreta’ es mejor que la de Atahualpa Yupanqui sería un disparate. Sería de una necedad y de una arrogancia extraordinarias decir eso”. Así como no ve la idea de superación, también pone en duda la de originalidad. “Si bien el original es difuso porque uno nunca sabe bien cuál es el original. Yo lo fui a ver muchas veces a Atahualpa Yupanqui en vivo y no sé cuál es la versión original de ‘Los ejes de mi carreta’. Yo lo escuché tres veces en el Teatro El Círculo, de Rosario, hizo ese tema y nunca igual. Entonces, el original tampoco debe encarcelarnos y al mismo tiempo no creo que las versiones, o la interrogación -vamos a ponerlo así- que yo haga sea mejor que la original. Es tan poderosa la obra que permite muchas visitas. Tal vez, si sigo grabando haga otra versión distinta. Pero bueno, esas son mis

ideas respecto de la música. La música tiene una voluntad y una capacidad transformadora extraordinaria, porque la música es un pensamiento. Es una reflexión sobre el tiempo, sobre el espacio, y abre un horizonte auditivo inaudito”.

Prosigue, Herrero: “Si pensamos la música así tenemos la posibilidad de que sea un factor altamente revolucionario en los cambios que merecen estos países: necesarios y urgentes. Eso en la música en su sentido más esencial. Ahora, si vos me decís: yo voy a cantar para determinadas causas justas que existen diseminadas por el país, sí señor, pero eso es otra cosa. Ahí no estamos hablando de la música, sino de Liliana Herrero que decide ir a cantar en contra de Monsanto con Raly Barrionuevo<sup>169</sup>, o para los q’om, o para las Abuelas o Las Madres, o para festejar el Bicentenario. Causas justas hay miles y uno decide a dónde va”.

Es algo bien simple, aclara: “A mí eso no me trae problemas”, y “yo no hago las cosas pensando en eso, porque sino estaríamos hasta las manos. Si yo pensara que las actitudes que yo tomo en término de participación social, política, en el país; si yo pensara que haber ido a cantar contra la instalación de la planta de Monsanto en Malvinas Argentinas, Córdoba, me podría traer represalias, no lo haría, porque estoy especulando. Y yo no especulo. Yo pienso ‘no me gusta esto’, y las cosas que no me gustan no las hago”.

### **Pasados en el presente**

La pianista Lilián Saba ha dicho<sup>170</sup> que se siente contemporánea de las búsquedas de exponentes de esta nueva generación que avanza a partir de 2000, y del cambio de siglo. Liliana Herrero coincide: también se comprueba contemporánea de buscadores actuales y emergentes, pero va más allá: las músicas traen a sus hacedores. Ellos están en cada época, reaparecen en diversos planos de la memoria sonora y cultural del país. “Yo me siento contemporánea de buscadores actuales y me siento contemporánea de Atahualpa Yupanqui o del Cuchi Leguizamón. Ellos están siempre y están esperándonos. Para decir: Buenaventura Luna, Chacho Müller, esos que no están, están esperándonos. De modo que yo me siento contemporánea de Lilián, de Nora Sarmoria, del Negro Aguirre, del Coqui Ortiz, de Aca Seca, de Carlos Marrodán, de un montón, pero también me siento contemporánea de aquellos que... el canto de Margarita Palacios, de Violeta, de Mercedes, por nombrar mujeres que a mí me han impactado. Yo me siento contemporánea de eso. Si el pasado no lo pensamos como coexistente en el presente, estamos perdidos”.

Y remarca: no cree en esa idea superadora del arte. “Al contrario: tengo la idea de que estamos dando vuelta siempre sobre un patrimonio musical poético y cultural magnifico con las renovaciones del presente. Pero entonces para mí el Cuchi esta sentado acá con nosotros como lo está Luis Alberto Spinetta y como lo estará: ellos nos están esperando. No siento que el pasado esté atrás. No tengo esa idea del tiempo. Y hay otros que están y que han dejado de tocar, como Eduardo Falú: a esa guitarra hay que volverla a escuchar. Tantos. Y Si está el Chacho Müller está el Negro Aguirre. Pero no sólo porque el Negro Aguirre hizo un disco precioso arreglando una orquesta con los temas del Chacho Müller, sino porque aun cuando no hubiera habido relación entre ellos, que es muy difícil, improbable, serían contemporáneos. Lo son. Yo escucho tanto la guitarra del Chacho Müller y sus composiciones como el piano y

---

<sup>169</sup> El 20 de diciembre de 2012, Liliana Herrero, Raly Barrionuevo y Paola Bernal participaron del Festival “Te lo digo con música y te lo canto, fuera Monsanto”, en Plaza de la Intendencia, Córdoba capital, en rechazo a la instalación de la multinacional sojera Monsanto en el barrio Malvinas Argentinas. Además, en el Festival se pidió “una producción orgánica, soberanía alimentaria, y no más desalojos y muertos por el agronegocio”.

<sup>170</sup> Ver Capítulo anterior.

las composiciones del Negro Aguirre”. Y hoy, enero de 2013, “me entero de que el Negro Aguirre va a ser una experiencia a dos pianos con Hernán Jacinto, dos maestros tocando el piano, y va a ser precioso, como fueron mis experiencias con Guillermo Klein -que se inscribe en otra tradición-: yo folklorista, haber ido a cantar con el quinteto de Guillermo Klein al Village Vanguard de Nueva York, una experiencia que yo no esperaba para mi vida, una sorpresa enorme, feliz. Yo no lo temo a esas cosas. Al contrario: son experiencias que enriquecen mucho el pensamiento musical”.

### **Memorial de los discos**

También a Franco Luciani le costó verlo con exactitud: cuál o cuáles discos fueron los que llevaron a que las nuevas generaciones se acercaran, como con él, integrante de ella, como con Liliana Herrero, referente y contemporánea de los que vinieron, a escuchar esas tradiciones latentes, vivas detrás. ¿Cuál fue el disco de Herrero por el cual los nuevos públicos interesados, embelesados, en esta forma presente de concebir el folklore, conocieron lo impensado? ¿Cuál, la bisagra o el conector? “Yo no sabría decirlo. Muchos dicen que *Confesión del viento*. Yo no sabría. Para mí, por ejemplo el primero (no hablemos del plano de la difusión y del conocimiento, porque siempre está en mí entre paréntesis y eso tampoco define la música): Liliana Herrero, del 87. Ese introdujo algo: un ‘¿a ver, de qué estamos hablando?’ Eso introdujo. De los videos que he hecho (tampoco soy una persona muy hábil para pensar las imágenes) me gusta mucho *Todos estos años de gente*, con el video de Fernando Rubio. Hacer ese encuentro con el productor Leandro Quiroga fue para mí una experiencia preciosa porque durante una semana se leyeron poesías: Cristina Banegas, un montón de gente. Se pusieron, veinte años después, los afiches de las tapas de los discos”. Y señala un cuadro: “Por ejemplo, ése: Alejandro Ros había hecho *Recuerdos de provincia*, que es una de las tapas que más me gustan, y cuando tuvimos que hacer la exposición veinte años después hizo eso, que no tiene nada que ver, pero sí. Todo eso me gustó, volver a hacerlo, la idea de volver: volver a hacer algo que ya hiciste, a ver cómo lo pensás de nuevo. Que es la idea que yo tengo en relación con la música”.

Otro recuerdo de *Todos estos años de gente*: “Me pareció feliz haber recordado el título de esa canción de Spinetta<sup>171</sup>, porque yo no quería poner de nuevo el tema del tiempo. Me habría muerto de vergüenza si hubiera llenado la ciudad de afiches poniendo ‘Liliana Herrero, veinte años con la música’. Horacio Salgán, ¿cuántos años tiene con la música? Un disparate. Me hubiera dado una vergüenza espantosa. Entonces, cuando recordé la expresión ‘todos estos años de gente’, que a su vez abona la idea de que la música son un montón de personas que influyen azorosamente en tu vida y con las que se realizan extraordinarias conversaciones, son sólo de hablar sino de hacer música. Ahí lo llamé a Luis, le pedí autorización para usar ese título y me dijo que sí”-

Por supuesto, “tuve que elegir a algunos compañeros de ruta, pero tuve muchos. Cómo me hubiera gustado que estuvieran Rudi y Nini Flores, que son geniales. Me di algunos gustos, como traer de Rosario a Claudio Bolzani: fue el músico con el que trabajé desde el principio, el primero (junto con Iván Tarabelli y Juancho Perone). Era muy jovencito. Y después

---

<sup>171</sup> “Todos estos años de gente”, canción de Luis Alberto Spinetta incluida en el disco *La, la, la* (1986), grabado a dúo con Fito Páez. No casualmente, un año antes de que Liliana Herrero editara su primer disco, con producción de Páez.

vinieron Luis, Teresa, Lidia Borda, Fernando Cabrera y Horacio Castillo, gran guitarrista, gran músico. Lo perdimos. No, no lo perdimos: está acá”.

Llega otra evocación: la de un recital suyo en medio de la crisis. “En 2000-2001, con una sensación de enorme orfandad y desesperación, hice ese ciclo que se llamó *En el temporal*. Estábamos en el medio del temporal, con los chicos haciendo colas en las embajadas para irse del país. Yo tenía una gran angustia y lo que se me ocurrió fue eso: fue un concierto muy hermoso para mí. Esos títulos me han gustado: *En el temporal*; *Todos estos años de gente*; este último disco *Este tiempo*; *Igual a mi corazón*. Yo a los títulos los he pensado mucho. A veces antes de hacer el disco, a veces después”. Y revive: “El primer disco es para mí una bomba. Que se haya escuchado muchos años después es otra cosa, pero para mí fue la decisión de cantar”.

### **Texturas de madera**

En este momento (marzo de 2013), Liliana Herrero anda inmersa en la grabación de un nuevo disco. ¿Qué habrá allí? “Lo convoqué a Lisandro Aristimuño a hacer una coproducción, como he convocado a tantos otros: Diego Rolón hizo la coproducción artística de muchos discos: de *Litoral*, que fue un disco fundamental para mí, y Fernando Cabrera fue coproductor consultante. Los primeros fueron coproducidos con Fito Páez: *Liliana Herrero*, *Esa fulanita*, *Isla del tesoro*. No sólo artísticamente: Fito los bancó económicamente y después me los regaló, en un gesto enorme que no olvidaré jamás. Por eso, cuando me dieron el premio a la trayectoria en la música en el Fondo Nacional de las Artes, yo dije: ‘Esto que ustedes llaman la trayectoria no se me ocurrió a mí, sino a aquel señor que está parado allá que se llama Rodolfo Páez’.

De aquí a lo venidero, recuerda: Su último trabajo, “*Este tiempo*, es un disco muy radical en términos artísticos. Me gusta, pero a amigos músicos no. Lo ven muy arreglado o algo así. No coincido: yo creo que la música debe arreglarse; debe realizarse una orquestación mínima o grandilocuente, como quieras. Yo tiendo a lo mínimo, pero es una elección estética”. Ahora, “yo quisiera hacer un disco nuevo -lo estoy pensando; de acá a que vas al estudio cambia mucho- con el cuarteto, con Pedro Rossi en guitarras eléctricas, y convocar a Mauricio Bernal, porque es un marimbista extraordinario, hijo de Cacho Bernal, que tocó muchos años con Raúl Barboza. La marimba es un instrumento rítmico y de una textura maravillosa: es madera, y yo quiero que huelga a madera y a parches este disco. Y como quiero insertar voces grabadas, loopeadas, Lisandro era la persona adecuada para eso”.

Ese tono vibró en ella al escuchar, entre otras cosas, a Radiohead. “En Radiohead yo encuentro algo muy fundamental que es el bajo: la líneas de bajo son muy buenas y las armonías son étnicas; no todas, pero tienen un tono modal. Me gusta lo lanzados que son: graban o filman en cualquier situación, sin tantos preparativo, y me gustan mucho el uso de la guitarra, la línea de bajo y las armonías”. La idea del repertorio también va por nuevas líneas. “Yo nunca grabé a Hilda Herrera: es la primera vez. Y quiero hacer tema de Fernando Cabrera que se llama ‘Agárrame corazón’. Hay un tema de Tomás Aristimuño, pero hay que ver si funciona. Son muchos procesos hasta decir ‘esto va’. Incluso lo podés grabar, no va y lo sacás. Tengo un horizonte pero no está definido. ‘Garzas viajeras’, de Aníbal Sampayo, yo lo haría”. Coqui Ortiz lo grabó “y es una versión muy linda; Juan y Luna también lo grabaron; Marina Filippi: mucha gente. Pero si se me ocurre algo diferente lo voy a grabar. Yo lo transformaría en otra cosa, decididamente. Eso se va amasando y en el mismo proceso de grabación lo voy a buscar. Veremos cómo resulta”.

## Silvia Iriondo entona la tierra

El peso de la tradición está también en la búsqueda de una artista con más de treinta años de trayectoria: Silvia Iriondo. Ella, con el disco *Tierra que anda* (2002), como condensación del camino previo, estableció un puente, un diálogo, entre los sonidos de antes y la marca de las nuevas generaciones. Luego de esa obra que se volvió referencial para los artistas más jóvenes, profundizaría la apuesta en *Ojos negros* (2006), en el que recorre la diversidad de sonidos que afloran tierra adentro y se aleja del clima festivalero y efectista que retrasa la evolución del género. En *Ojos negros* rescató la influencia de la cultura negra en el folklore argentino, un legado que aún se resisten en asumir varios de los músicos consagrados. “Hay que tenerlo en cuenta: si se lava nuestra rítmica, se lava nuestra cultura”, dice Iriondo.

Allá por 1972, cuando comenzó a cantar en forma profesional, Silvia Iriondo inició un incansable viaje rumbo a la diversidad de sonidos que pueblan el mapa musical argentino: un recorrido que no reconoce fronteras regionales ni se detiene en una estética forzada para vivenciar el paisaje. Pero los secretos del folklore se le habían pegado en la piel desde niña: recuerdos que surgen tierra adentro en la Argentina; historias de pueblos olvidados que plasmó en *Ojos negros*.

En su voz aguda, con decires y técnica de jazz entreveradas a los timbres de la raíz, Iriondo cobija melodías inmemoriales y coplas originarias: si en su disco *Tierra que anda* (2002), que le produjo el compositor brasileño Egberto Gismonti, viajó hacia los inabarcables ritmos del folklore y tiró el anzuelo hacia los nuevos artistas, en *Ojos negros* potenció su búsqueda: el repertorio “es una síntesis redonda y completa de un estilo que desarrollo desde que hago música”. Esa síntesis reside en una aparente simpleza, que realza los acentos y matices de cada ritmo: “Me gusta trabajar sonoridades distintas”, dice Iriondo. Y en *Ojos negros* confluyen clásicos y coplas anónimas, ancestrales, que aún parecieran abordar con resquemores (cuando lo hacen) los músicos actuales. “Trato de que estén representados la gran mayoría de nuestros ritmos, porque tenemos tanta riqueza rítmica: huayno, carnavalito, chamamé. A mí me gusta tratar de tomar distintos géneros para mostrar todo lo colorido que tiene nuestro folklore”.

Iriondo incluyó “Nostalgias Santiagueñas”, una zamba de Los Hermanos Ábalos, con arreglos de Carlos Aguirre y Quique Sinesi; “Tinajas”, una tonada cuyana de Hilda Herrera, “que debe ser la primer versión grabada: la hicimos a dos guitarras y quedó preciosa”. Además, “La guampada”, un chamamé maceta políticamente incorrecto, por su tono machista, de Mario Millán Medina, y “que termina siendo muy gracioso y provocativo”, además de una canción litoraleña del referencial Chacho Müller, “Mujer de la Isla”, con acompañamiento de piano y marimba. “La inclusión de la marimba y del vibrafón, que tocó Marcos Cabezas, aporta un aire muy lindo a lo folklórico. Se escucha distinto a las letras con ese timbre”, dice, marcando esas indagaciones tímbricas que son ya un rastro para concebir los sonidos que se activaron en el siglo XXI.

Dice la letra: *Mujer de la isla/ parada en la costa/ en los ojos un resplandor/ de agua correntosa./ Sobre el largo poncho de arena/ me llora tu sombra*. La canta Iriondo en un estado contemplativo ante los misterios del río que pasa: frente a él, el hombre, los hombres, hallan reflejos de su propia soledad. Otro río expone “Serenata del 900”, una canción habanera del Cuchi Leguizamón: *Pregúntale al manso río/ si al llanto mío lo ve correr./ Pregúntale a todo el mundo/ si no es profundo mi padecer*, acentúa con un hilo de voz en



“Serenata del 900”, una canción habanera del Cuchi Leguizamón, que grabó con mbiras, un instrumento percusivo africano. “Me interesa mucho cantar sólo con la voz y la percusión”, cuenta Iriondo, y se entusiasma con el último tema, “Ya me voy”, una vidala antigua que dedicó a su madre: “La invité a Lilián Saba a tocar copas, que tiran notas determinadas, y quedó una maravilla”.

En el tratamiento sonoro del disco, a partir de la densidad de matices del contrabajo de Horacio Hurtado, o con un desarrollo en la percusión ajeno a los efectismos del folklore, Iriondo persiguió una herencia no asumida por varios de los mayores exponentes del género: la influencia de la cultura negra en la música argentina. “Nuestro folklore se distingue por el sello que le dejaron en lo rítmico lo indígena y lo negro. A pesar de las migraciones europeas se dio un mestizaje musical muy interesante. Chacareras, zambas, cuecas: todas tienen origen negro”, considera. “Es increíble que haya tanta discriminación racial en la Argentina: en el siglo XXVIII más de la mitad de la población era negra. Casi todos los que nacimos acá, de segunda y tercera generación, tenemos un gen negro e indígena. Podemos fusionar armonías que hacen de nuestra música algo regional, pero universal. Y hay que tenerlo en cuenta: si se lava nuestra rítmica, se lava nuestra cultura”.

Silvia Iriondo entiende que todo artista debe profundizar en los secretos que esconden las obras. “A medida que lo vas recorriendo te vas acercando cada vez más a tus orígenes. Al principio es lo familiar -dice- pero después vas hacia adentro, hacia la música que escuchás y a la del paisaje donde naciste”. Esa búsqueda se macera con el tiempo y lleva a una visión propia de cada ritmo, que se vuelve universal en cada uno. “Aunque haya lecturas distintas, siempre se llega a un origen”.

Allí, el folklore se reencuentra con las coplas anónimas. “Y tal vez mi predilección está en aquellas canciones anónimas, desconocidas, que guardan el secreto de una gran belleza. Cuando encuentro eso me da mucho placer”. Perviven en las vivencias de los pobladores del Noroeste, se reactualizan año a año y alimentarán el que será legitimado en el futuro, en forma tardía, como folklore. “Es lo que más me interesa desarrollar: no tienen difusión, y son la base de nuestro folklore, de nuestra sensibilidad. El desafío es trabajar desde esa fuente con una sonoridad actual”, cuenta

## **Rastros de ranchos**

Silvia Iriondo se crió en medio de un clima musical permanente. El folklore fue el final de un recorrido que tal vez haya comenzado en Euskal Herria -el País Vasco-, la tierra de sus antecesores. “Provengo de una familia de músicos; una generación para la que el folklore argentino, la guitarreada, eran cosa de todos los días, ya fuera para alegrías o tristezas. El encuentro cotidiano con el mate y la guitarra, con la esencia de los ritmos, era muy vivible, muy cercana. Tengo una memoria inmediata”.

Esas fueron las marcas iniciales para luego hallarse en la raíz folklórica. Dice Iriondo: “Yo llego al folklore argentino a partir del folklore vasco, porque en mi familia se vivía una suerte de clima, de ámbito familiar, donde todo estaba ligado a lo vasco”, susurra Iriondo. Otra imagen vuelve aquí: cuando tenía 5 años, su madre la envió a un coro cerca de su casa, junto a sus hermanos: “Todavía estaba aprendiendo a cantar, y me hacían llevar el cartel del coro”. La directora era “Julia Bourse Herrera, una gran artista” que había sido muy amiga de Pocha Barros, madre del Chango Farías Gómez: “Ella iba con un grabadorcito y levantaba canciones de campo, villancicos de las abuelas que habían migrado de España, de Italia, y

luego las armonizaba a tres o a cuatro voces. Cantábamos el romancero español antiguo, junto con la copla anónima de acá, que le enseñaba Pocha Barros”.

Silvia Iriondo integró el coro hasta los 15 años, un año antes de que hiciera sus primeras grabaciones. “La directora desarrolló en mí una sensibilidad muy emotiva ligada a una música que habla del hombre en relación al paisaje. Me recuerdo a los 6 años, cuando cantaba unas bagualas tristesísimas, y lloraba. Fue la primera llama que encendió en mí lo que vendría luego”. Y lo que vino luego fue recorrer con pasión y destreza la ruralidad argentina, sus pulsos, proyectados a la música popular sin freno. ¿Qué relaciones ve entre los paisajes personales y los familiares? “El paisaje rural del País Vasco es muy similar a nuestro paisaje de Córdoba. Toda esa zona de sierras, y los picos altos que están en esa zona son muy similares. Y es muy similar el paisaje de nuestros ranchos de esa zona con el hombre rural de los caseríos del País Vasco. La mirada del hombre ganadero, que trabaja la tierra, el agricultor, esas familias que nacen, viven y se desarrollan en medio del paisaje, me parece un ámbito muy parecido. Si bien hay rítmicas distintas, de lo que se habla es parecido: siempre es el hombre en relación con el paisaje”.

De esa manera pesan el paisaje de crianza, el de la memoria y el del futuro: “El vasco fue y sigue siendo una raza muy perseguida -muestra Iriondo-. En la época de Franco ya sabemos que fue censurada la lengua, y en el País Vasco son más de cien años de lucha para que se reconozca que son un país, con una lengua, con una tradición, con una bandera, una danza, y esta lucha sigue. Y también, cuando el porteño, mira al paisaje del Interior, lo hace con un dejo de algo menor, de algo que no tiene tanta importancia: sin ir más lejos, el cabecita negra. Tal vez eso está cambiando un poquito, o espero que así sea. Empezó a ver como un reconocimiento, un valor a la hora de considerar al hombre del interior, como el dueño, el hombre originario, el dueño de una cultura, que distingue y que da identidad a la Argentina”.

Un país que se despliega en diversas regiones y culturas, muchas de ellas negadas aún. “Si hablamos de toda la zona de la Patagonia, con los mapuches, los onas (selk’nam), y si hablamos del Nordeste argentino, donde están los wichis, los tobas, o de la zona de la Puna, son como muchos mundos diversos, que cada uno habla de un paisaje que a su vez es tan diverso. Argentina es un país muy grande, y esto le da esta diversidad, esta complejidad que es tan rica culturalmente”.

Aquellos que ven a la música folklórica de reajo, con cierta lejanía antropológica, suelen pensar que los artistas que hoy le cantan a la tierra eligen refugiarse en una esfera mítica, atemporal, para desvincularse de los problemas cotidianos. “Esta es otra de las necesidades de las culturas capitalinas -dice Iriondo-: mirar su propio ombligo. Pero todo el país, menos Buenos Aires, vive otra realidad en relación con el paisaje. En los barrios más humildes la cultura sostiene: en una zona hay bolivianos, en otra, tucumanos o paraguayos. Los que viven en los márgenes de una gran ciudad sobreviven apelando emotivamente a su cultura”.

El peso del paisaje está en dejarse atravesar por él, por las vivencias comunes y lo que proyectan en cada uno. “Creo que cuando uno vivencia el paisaje suceden cosas -siente Iriondo-. Estar en medio de una sierra y viviendo ese paisaje en intensidad provoca una cercanía, una hermandad y un tono interior que desciende, que baja, que se compenetra. Creo que sí, que es necesario, que ayuda, que completa”. Cuando uno se encuentra con el paisaje halla un tono, una vibración. “Es para mí lo que tiene la obra de Atahualpa Yupanqui: él tiene un tono, una vibración, una mirada, un susurro, un secreto en todo su canto. Una intimidad que te conecta con el paisaje, nuestro paisaje, en ese caso la llanura. Atahualpa habla mucho de la llanura, pero hay un tono, un modo, un clima, que no es festivalero. Un silencio muy elocuente. Por eso digo que es necesario encontrarse con el paisaje, no sólo por la música o

por el arte: es necesario encontrarse con el paisaje para encontrarse con uno mismo. Hay como una asociación inmediata. El silencio del paisaje enseguida te transporta a tu interioridad”.

Iriondo se queda pensando en unos segundos de calma e introspección o placidez: “Por eso el hombre de campo es más reflexivo, más pausado, más callado”. Y ese mismo tono, esa sensibilidad, recuperan los artistas del presente: el pasado vivo. Pero también es común a todo el folklore que reconecta con el ayer mirando el devenir. “Todo nuestro folklore habla de eso: de lo que el paisaje queda en nosotros; casi todo nuestro folklore habla del desarraigo. Es una de las temáticas reiteradas, la nostalgia al pago, la nostalgia de la montaña, el cerro”, repasa Iriondo.

Ajenos a las arengas ruidosas de los festivales masivos, los nuevos compositores, aunque se hayan criado en un entorno urbano, le cantan a la nostalgia hacia la tierra que se abandona. Iriondo da un ejemplo: “La zamba ‘La nostálgica’, por ejemplo, cuando dice ‘busco al fondo de la calle un cerro, pero encuentro el cielo y nada más’. Es el hombre que vive en la ciudad porque la ciudad lo atrae: tiene que venir porque en su lugar natal se muere de hambre, no hay trabajo. Y en ese abandono, ese desarraigo, vuelve a una ciudad que le cumple escasamente lo que le prometió, y vive siempre con esa terrible nostalgia recordando un paisaje que dejó, tratando de vivirlo interiormente”.

Lo mismo han vivido los inmigrantes. “Yo creo que con la inmigración europea, nosotros, hijos de segunda y tercera generación, también recibimos el desarraigo de nuestros abuelos. La tristeza de haber tenido que abandonar España o Italia por la guerra: el desarraigo es muy fuerte, y si uno se pone a analizar, casi en todas las canciones de nuestro folklore, hasta en las más simples, está presente el desarraigo. Hasta en la cultura indígena, porque el indio golondrina el que se tiene que ir también a otra zona del paisaje, buscando trabajo. En el disco anterior yo había encontrado una canción que era “Vámonos vida mía, vámonos dónde” esa canción indígena es un ritmo que se llama refalosa, que es lo que antecede a la chacarera, y puede esa canción tener tranquilamente más de cien años, y está diciendo eso: ‘vámonos vida mía vámonos dónde, cuando la luna cae, cuando el sol se pone, vámonos vida mía, vámonos dónde’. O sea, es alguien que tiene que dejar su lugar de origen porque se siente expulsado de ese lugar y no puede desarrollarse, para comer, para criarse, y tiene que buscar otro, no sabe cuál, y es la angustia del que se tiene que ir”.

En *Tierra que anda* lo había corporizado en “Vámonos vida mía”, una canción indígena en ritmo de resfalosa, antecesor de la chacarera, que “tiene más de cien años: *cuando la luna cae, cuando el sol se pone/ vámonos vida mía, vámonos dónde*. Es alguien que se ve expulsado de su lugar porque no puede comer y criarse. Tiene que buscar otro, y no sabe cuál. Es la angustia del que se tiene que ir”. La grabó en 2002: “Porque me pareció muy significativa. Era precisamente el 2001, cuando se produjo ese gran éxodo de argentinos buscando nuevos horizontes en Europa, si saber demasiado adónde ir o para qué. Gracias a Dios, al año siguiente más de la mitad de los que se fueron volvieron, pero era eso: ‘Vámonos vida mía, vámonos dónde’”.

María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma

### **Dulzura y compromiso**

Una de las cantantes que cambió la nueva forma de sentir y abordar el cancionero folklórico es María de los Ángeles “Chiqui Ledesma”: la integrante de María y Cosecha

(grupo que antes se llamaba María de los Ángeles Ledesma y Cosecha de Agosto) logró a través de una voz de soprano con formación clásica -en el conservatorio- y una gran vivencia provinciana, además de su paso por la Escuela de Música Popular de Avellaneda, donde hoy es docente, generar un color propio, una colocación de voz, dulce, muy afinada, expresiva pero no exagerada, y un timbre sutil y con brillo a la vez, que otras cantantes retomaran esa línea, esa huella, como Luna Monti, Mora Martínez de Aymama, las integrantes de Trina la Diuca, entre muchas otras. La Chiqui Ledesma cuenta aquí su historia y cómo se ve entre generaciones.

Y se proyecta hacia atrás para ver uno de los antecedentes de la época nueva: “Nuestra generación, mi generación, es la de los que nacimos, la mayoría, en la dictadura, con un oscurantismo enorme en lo que era música folklórica, con ciertos artistas que no se podían escuchar, artistas que fueron referentes dentro de la canción social y dentro de la canción folklórica como Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Rafael Amor: toda esa gente que fue referente de una época y que conformó el Nuevo Cancionero. En los 70, cuando nosotros nacimos, esa gente no podía ser escuchada. Igualmente, obviamente, por algo llegamos a este lugar, porque que bien o clandestinamente en mi casa se escuchaba todo eso”.

Así recuerda su formación como artista: “Nosotros fuimos los chicos de los 80, ya con la democracia nueva. Y con muchas deudas también, porque eso se empezaba a vivir recién y había que aprender a caminar de vuelta, no sólo a nivel político sino a nivel cultural”. Y en los 90 “ya éramos jóvenes y quizá mi generación que era la que ganó los Pre-cosquines, como en mi caso en el año 92, que con 18 años gané el Pre Cosquín a nivel nacional. El momento en que ese espacio venía a ser nuestro o era el espacio que se nos tenía que abrir a nosotros como antiguamente”.

Porque “vos llegabas a Cosquín, a los grandes festivales, y quizá tenías una trascendencia. Ganabas un premio y luego tenías una propuesta artística de un sello, de una empresa, que te ofrecía grabarte un disco... Pero en los 90, con el modelo neoliberal, las propuestas como las nuestras, como la mía y como la de tantos otros artistas que quizás tenían su fundamento y su referencia en el Nuevo Cancionero, porque nos criamos escuchando eso, no sólo por una cuestión cultural sino cultural e ideológica de nuestros padres, no tuvimos los espacios que tendríamos que haber tenido”, grafica la Chiqui Ledesma.

Lo recuerda desde su propia vivencia: “Cuando gané Cosquín, uno de los consejos de una de las personas que estaban a cargo fue que no cantara como cantaba, sino me iba a ir mal”. Era el año 92, “cuando se cumplían quinientos años de la conquista de América, y yo cantaba un tema inédito relacionado con eso, con una visión americanista”. Entonces esa persona le dijo: “No, nena, si cantás esto te va a ir muy mal”. Obviamente, dije ‘sí voy a cantar otra cosa’, y cuando se abrió el telón canté ese tema (con 18 años ya decidía lo que quería): ‘Luna raíz de la tierra’. Es de mi viejo, la letra; la música es mía y de mi hermano, y un pedacito de la letra dice: ‘Por América levanto, hermano indio, ese sudor de pueblo esperanzado, con la verdad negada de la historia que avergonzó por siglos tu figura. Por tu pacífico silencio resignado, por el yugo que oprime tu nobleza, auténtico señor del suelo nuestro, presiento subir desde la piedra el grito del Inca que retorna para sembrar desde el sur por nuestra América’. Y me dijeron que no cantara eso, en un momento político en que a todas las naciones originarias no se les daba el lugar, y hoy están peleando por eso. Era bastante jugado”.

Entonces, los festivales de esos años “quizá estuvieron más cerca y más pegados a la política cultural de ese momento, que tenía que ver mucho más con el neoliberalismo, con

esta cosa más de diversión. No digo que lo nuestro no sea divertido, pero que estaba orientada hacia otro lugar: más pasatista”. Entonces, sigue Ledesma, “mi generación tuvo que aprender a autogestionar; sino, había que dedicarse a otra cosa. Para mí no fue costoso porque uno aprendió a remarla desde siempre. Muchos de nosotros somos cantores, músicos; no sólo somos intérpretes o compositores sino también gestores: somos autogestores, y no sólo con lo que es el espectáculo sino también con lo que es la música: grabar nuestros propios proyectos. Y tuvimos que producirnos a nosotros mismos”.

En un punto, reconoce, “eso fue algo negativo porque nos costó muchísimo sostener una carrera artística, pero en otro punto en este momento nos juega a favor, porque sabemos adonde estamos parados y qué queremos, y sabemos con quién no vamos a transar”. También lo saben otros en el mismo camino, asegura: “Que no vamos a transar con nuestra música porque sí, a esta altura, en los treinta y pico, no lo hemos hecho durante años, con propuestas en mi caso que no tenían nada que ver con lo que yo quería decir, a esta altura ya estamos jugados. Y eso es dentro de todo positivo: en los 90 también nos quitaron un momento muy particular no sólo a nivel político-económico sino a nivel cultural, que todavía estamos pagando”.

La Chiqui Ledesma, que hoy cumplió 10 años junto a María y Cosecha en Buenos Aires; que editó con ellos tres discos y va en camino del cuarto, recuerda cómo llegó a Buenos Aires. Y repasa su propia historia: “Yo me fui a estudiar a Rossi y en el 92 me fui a vivir a Buenos Aires”. Y hablando de esa época, recuerda lo aún visible: “Nuestra generación tuvo la posibilidad de las escuelas de música popular del Estado. La de Avellaneda, y actualmente hay muchas más, está al de Ramos Mejía; en Mendoza hay otra, en La Plata; el Manuel de Falla también abrió una carrera de música popular. Y muchos más que son del Estado”.

### **Formación de la voz**

Así fue la crianza de la Chiqui Ledesma, con todo lo que vendría después, ya acunado en su infancia. “Yo crecí en una casa de padres militantes políticamente y no sólo desde la política sino desde la cultura. Mi casa era un lugar donde se juntaban todos los artistas de Venado Tuerto en las épocas de la dictadura, donde no se podían hacer cosas. Y por ejemplo, a casa iban Armando Tejada Gómez, un montón de artistas prohibidos, mi papá escribe, y yo me crié entre todos esos personajes de la resistencia y del arte. Y siempre escuché folklore, porque Mercedes Sosa, Tejada Gómez, eran la resistencia de la música de ese momento para aquellos a quienes les gustaba el folklore”. De allí a cantar folklore hubo un proceso no lineal: “Cuando empecé a estudiar música en Venado Tuerto, el único maestro que había de canto era cantante lírico: Raúl Agusti, se llamaba”.

Y se inició cantando música clásica. “Pero aparte siempre canté folklore. Cuando ingreso a la Facultad de Rosario, a los dos años de estar, mis profesores me proponen para entrar al Teatro Colón. Ellos veían que yo tenía facilidad para eso. Entonces me empiezo a preparar y decido venirme a Buenos Aires. Y llego a la puerta del Teatro Colón, con todo; había estudiado fonética, todas las obras que iba a rendir, y digo: ‘¿Qué hago acá? Si yo quiero cantar folklore. Me encanta cantar ópera pero yo quiero decir otra cosa’. Di media vuelta y me inscribí en la Escuela de Avellaneda. Fue un camino elegido desde siempre. Más allá de los maestros que tuve, a los que les debo todo lo que sé, hayan sido clásicos, de música popular, de varios géneros. Pero siempre elegí esto”.

En ese momento, cuando llegó a Buenos Aires, “la Escuela de Avellaneda era un lugar de resistencia donde se estudiaban a todos estos grandes maestros como Atahualpa Yupanqui, y

eso creo que a mi generación de músicos les abrió un panorama. Porque antiguamente vos querías estudiar música y sólo tenías las escuelas de música clásica. Yo pasé por esas escuelas y mis amigos y mis compañeros de Cosecha, también. Pero tuvimos esta posibilidad de ir a estudiar música popular, y eso nos abrió un panorama muy interesante y eso ayudó mucho a que se sumaran muchas voces de todo el país a hacer música folklórica y a aprender mucho de nuestras raíces”.

### **En busca de espacios**

Persiste la discusión acerca de lo renovador o lo moderno, y la difusión desigual frente a la historia del “boom” del folklore. Contó Franco Luciani alguna vez: él fantaseaba con que, así como muchos iban a los recitales de Dúo Salteño, se los escuchaba masivamente. Con el tiempo, se dio cuenta de que eran para públicos acotados: la falta de masividad para el folklore menos comercial ya se vivía en los 60. Lo entiende Chiqui Ledesma: “Pero era otra la situación y era otro el aparato de difusión. Ahora estamos en otra época y con todo esto de la tecnología te llega más, pero es como un ghettito... Lo que más vende al artista, entre comillas, es la televisión, y si no hay muchos programas de folklore que difundan todo el panorama, el abanico de folklore, la gente...”

Un ejemplo que recuerda Ledesma lo demuestra: “El año pasado hubo un programa maravilloso en TN, *Referentes*”, y se hizo “un homenaje a Vitillo Ábalos que me pareció maravilloso. En un momento se me cayeron las lágrimas, porque fue muy emotivo. Yo estoy dando clases de chacarera en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, y mis alumnos no saben quiénes son los Hermanos Ábalos. Yo lo veía a Vitillo y no todos saben que sigue vivo y que sigue haciendo cosas; que es un maestro que está y hay que aprovechar, porque él está dispuesto a dar. No sólo hay que abrir para las cosas nuevas, sino también hay que remontarse a los referentes que quedan y que tampoco tienen espacio. Hoy está Sin estribos, en TN, el programa de Soledad en Canal Siete, y nada más. Creo que tiene que haber más espacios para la música”.

Para los estudiantes de música y los grupos más jóvenes, María y Cosecha contribuyó a ser un puente, un canal de conocimiento a esta concepción de la raíz folklórica son sonido camarístico, con un ensamble elaborado y arreglos que no apuntan a la estridencia sino al concepto cuidado, a esa búsqueda del sonido argentino macerada de múltiples rasgos, para algo identitario pero no estático. A otra idea de tradición reflatada. Cuenta Chiqui Ledesma: “Yo sé que están usando mucho la música nuestra para dar clases en escuelas de música. En Avellaneda se usa para hacer análisis de obra, en la Universidad de Mendoza, en el Manuel de Falla. Sé que las escuelas de música popular han tomado como referencia a María y Cosecha para dar clases, como a muchos otros. Eso a mí me da la señal de que hay mucos chicos que en las escuelas están escuchando esta música. Vamos a ver en unos años qué pasa, qué dice, qué queda o no queda. Si es un puente o no es un puente”.

Mariana Baraj

### **El pulso de la renovación**

Así comienza el viaje de *Churita*: “Me quedo suspendida en el aire, sólo con verte pasar. Y si tu suprema luz no me darías, triste cantarías, no sonreiría”. Esa, la que habla desde el encanto por la melodía, el dolor y el color en la voz, es Mariana Baraj. La que trae música

hace años, alma y cuerpo en esa voz que aguarda los ritmos y tiempos internos, los que irán llegando con calma para quedarse en las canciones que ofrece ella, percusionista, cantante en su disco *Churita*, el cuarto en su camino, el primero con todos los compuestos y arreglados por ella en 2010.

Ahora en que prepara un nuevo trabajo, el cual se editará en junio, Baraj regresa a aquel largo proceso creativo como si recomenzara cada vez, y cuenta que a *Churita*, la voz y el resultado, no los encontró desesperando. Tenía un deseo pendiente hacía años, y con tiempo de trabajo logró ir a los sonidos detrás, por fin, y con el 6 x 8 del folklore siempre adelante: el disco se escucha, apenas, y queda flotando el baile. Ahora, a tres años de que se haya editado -por su propio sello, Cardonal Records-; de que sigue resonando en su cabeza con intrigas nuevas y otros brillos: redescubrirse en las canciones propias es delinear nuevas preguntas para Mariana Baraj.

Este proceso, *Churita*, y sus letras vibrantes, comenzaron a la par de su rol de cantante y percusionista. En cruce, en diálogo durante años. “Fue una etapa de transición; era algo que tenía pendiente, o tampoco sé si pendiente, porque en realidad una para poder concretar algo tiene que saber esperar”, dice Baraj. “Esta es la concreción de un gran deseo, y me parece que llega en el momento en que tiene que llegar. A veces me pregunto por qué no lo hice antes -y mucha gente me lo pregunta- pero creo que no fue porque no haya tenido los elementos: algo dentro de mí necesitaba madurar como para poder empezar a sacar esto que tiene que ver con una inquietud. Entender, encontrarse con algo propio”.

En esta voz hay memorias presentes, otras lejanas, regresando a la Mariana Baraj de sus primeros ritmos y sonoridades: las de jazz, folk, rock detrás. Durante años, además, tocó con incontables artistas (ya es un lugar común definirla ecléctica: en cada ritmo, en toda música hay cruces, travesías) y como percusionista y cantante recorrió varias regiones: llegó a Japón, al África, estuvo en festivales, también por la Argentina, y aprendió a escuchar cada vez más a la impronta del Noroeste: su cuna de búsquedas íntimas.

Entre el jazz, otro de sus lazos (la huella Baraj: es hija de Bernardo, el saxofonista de Alma y Vida, del trío Vitale-Baraj-González, el tanguero, el de Banda Spinetta...), el 6 x 8 de los ritmos folklóricos y en ella llevado a lo más latinoamericano, y el set de tambores múltiples que toca en vivo, Mariana Baraj derivó en sonoridades sin rótulos y que algunos insisten en ajustar a un folklore transnacional, futurista. Pero más allá de los dictámenes hay regiones, identidades, conflicto. Desde todas esas tensiones y tonalidades -y no sólo por razones comerciales para las bateas world music-, Mariana Baraj logró ir buscando el propio interior.

*Churita* no es un disco largo: son nueve temas, apenas, que suenan con ella tocando percusión, charango, mbiqué, kalimbas y vientos. Grabaron aquí Juan Pablo Chapital en guitarras, Quique Ferrari en bajo y contrabajo, voces, Marcelo Baraj en percusión, Alejandro Franov en acordeón y arpa, Fernando Ruiz Díaz en voz, guitarra eléctrica y charango. “En realidad no ha sido algo muy común, yo, estudiando un poco y viendo cómo es esto de empezar a hacer temas; en general, el que hace canciones siempre las hizo, y el que es intérprete mantiene ese camino. En este caso voy para otro lado. Yo estoy contenta, porque no es lo mismo contar una historia a través de las de otros que contar la propia. Es como desnudarse. Es algo que tenía adentro y que en algún momento iba a salir. Pero se necesita tiempo. Y en eso estoy, trabajando para afuera y para adentro”.

¿Cuándo comenzó este proceso creativo en pos de su voz? ¿Cuándo, a llegar a las letras de *Churita*, profundas y simples, con gesto poético y lúdico, acerca del amor y las posibilidades del deseo, en contemplación? “En realidad, hace años que vengo trabajado en la escritura: en

poder concretar ese disco. Pero también sucedió casi todo bastante seguido y en un lapso bastante corto hasta poder empezar a grabar y meterme en el estudio. Yo creo que esta fue una plataforma para poder empezar a construir: cimientos que me sostienen, para profundizar en este camino y desarrollarlo”.

Así llega a otra certeza: “Este disco me dio elementos para empezar a exteriorizar cosas. Y además, trabajar con gente que ya tiene mucha experiencia componiendo canciones, como Fernando Ruiz Díaz (de Catupecu Machu) me genera un aprendizaje. Porque él también me expone su punto de vista; estuvo bueno haber podido interactuar con gente como él, y con otros que no grabaron pero que me ayudaron a transitar ese camino”.

### **El transitar**

Hablar de un disco que se grabó hace ya más de tres años es ir en busca de otra voz. “Sí, ya no lo siento de la misma manera: es bastante diferente. Lo que pasa cuando uno hace un disco, también, es que esta ahí y luego ya no: se lanza”. Pero eso, la música no llega sino “una vez que la escuché mucho y la tuve que tocar mucho; ahora, obviamente, la estoy tocando más en vivo, pero por ahí no es algo a lo que yo vuelva luego. Ya está, ya lo hice y ahora necesito tomar distancia: seguir profundizando en otras cosas”.

Algo de eso sucede siempre con sus discos: *Lumbre* (2002), *Deslumbre* (2005) y *Margarita y Azucena* (2008) marcaron un recorrido del que pueden empaparse los músicos más nuevos para adosar estéticas que, sin desconocer la raíz, se abran a otras instrumentaciones. A los discos, “una vez que los hago, no vuelvo a escucharlos, salvo que sea necesario. Ahora estoy más en lograr cierta consistencia musical que tiene que ver con el trabajo de escuchar y ver”. Entonces piensa en algo: “Que la música se va perfilando, y de acá a muy poco tiempo vaya a hacer sólo mis temas”. ¿Cómo lo sabe, Baraj? “Y, tiene que ver con poder ponerte en otro lugar, lo cual en algún punto es más fácil porque son temas míos, pero por otro es más difícil ya que una se hace cargo de un montón de cosas. Ahora estoy ahí, intentando lograr que un tema de estos pueda sonar como alguna versión mía de las que considero más sentidas en aquellos discos, como puede ser una cueca de Violeta Parra o una recopilación de Leda Valladares: tiene que ver con esta inquietud. Pero es trabajo, también, eh”.

Pero algo ha cambiado también: un recorrido que ha de estar afianzando no sólo en los golpes de parche. “Hace unos años yo trabajaba mucho más desde la percusión: todo lo que se empezaba a construir indefectiblemente se basaba en algún patrón rítmico, y después fue mutando, ya más sobre al piano, y empecé a tocar guitarra, charango. Sí, el hecho de trabajar con instrumentos armónicos te modifica un montón lo creativo. Si bien con la percusión uno puede armar ideas melódicas, trabajar con instrumentos armónicos es diferente. Y la armonía es lo que pesa ahora: esa metodología fue cambiando”.

Requiere calma la exploración: apropiarse -ella- de esa voz, de las melodías que nacieron alrededor de los instrumentos que usó para *Churita*, esos que resuenan en el universo personal. Eso que vibra en la búsqueda del ritmo adecuado para esa melodía escondida. ¿Por dónde se empieza a buscar, con tanta información? “En mi caso tiene que ver con muchas horas de ponerme a tocar y encontrar algo que me genere bienestar: que me resulte interesante, que sienta que puede ser un material para grabar. Tiene que ver con eso, definitivamente: con muchas horas de tocar, de probar voces, buscar con la percusión y hacer algo con el piano, con el charango... Experimentar y encontrar algo que me resulte valioso: que logre decir algo”.



Ella fue arriba de las dudas posibles, los temores: “Era algo que deseaba mucho y me dije: que sea lo que sea. Y lo más importante es que pude empezar a concretarlo: encontrar universos propios”. Hay gente que me dice: ‘Uy, qué jugada, pasar de hacer discos en los cuales sos intérprete a hacer todos temas tuyos. Yo no me animo, o voy tirando un tema en cada disco, qué sé yo’. Pero bueno, yo soy así, radical. Y entran en juego muchas decisiones. Después, siento que estoy en un momento en el cual no me puedo dar el lujo de no hacer lo que deseo realmente”.

Así también, la voz de Mariana Baraj ofreció otros matices, otra energía, a partir de *Churita*. Aquí hay sutilezas rítmicas, musicales, que parecen abrir puertas para otras posibles Mariana Baraj. Algo oye, Mariana Baraj: “Este disco me hizo cantar diferente. Se me ocurre que debe tener que ver con que sean mis temas: por un lado, es algo que te puede achicar un poco pero por otro te da algo más sólido. Son sensaciones opuestas, pero también es como esa frase, ‘lo que no te mata te fortalece’. Algo que te achica pero que a la vez te planta en un lugar más aguerrido. Este es el comienzo”.

Del formato acústico con que se grabó *Churita*, las cosas fueron llevando a “un color más rockero, más pop”, cuenta, ahora en que trabaja con otras sonoridades en vivo. “Y yo también estoy cantando más, tocando más el charango y menos la percusión. Estoy contenta: se trata de liberarse un poco. Porque lo que te da la percusión es que te hace cantar diferente: estás como más sólida en punto. Es una buena combinación poder tocar y cantar, pero esto me abre a estar con instrumentos armónicos, que es otra parte que a mí siempre me interesó y que nunca había podido concretar. Por ahora no siento que extrañe nada. Por ahí, hay shows que toco menos la percu, otros en que toco sola, con el set, nada más. Estoy en transición”.

Por eso no importa tanto lo que pueda haber quedado fuera, sí por venir. “Este disco es la síntesis de lo que pudo ser. No fue tan fácil. No es ni más ni menos que el peso que tiene que tener y quedó así, con nueve canciones, algunas con más forma que otras, y está lindo porque este material me hace repensar cosas, y me hace saber un poco más por dónde quiero ir. Sé que hay cosas que irán quedando en el camino -como siempre que uno graba música-, pero me parece que aparecieron los elementos que me van a dar ese material para buscar por donde me interesa”.

### **Espacios pendientes**

Desde aquellos tiempos con *Lumbre* (2002), cuando alrededor de su primer disco sobrevenía para la música popular-folklórica toda una nueva batería de cantautores y cantautoras del folklore sin clichés, gente con conocimiento de las tradiciones y de su propio tiempo, la música afloró y se desplegó: Mariana Baraj llegó a ser una de las referentes para otros artistas cercanos. Lo certificaba el diario Clarín el mismo año que ella editó *Churita*, alineándola al trabajo de otras creadoras: “Por distintos caminos, Silvia Iriondo, Mariana Baraj y Roxana Carabajal son parte de un fenómeno que vive el folclore argentino por estos días, signado por la irrupción de una sorprendente cantidad de mujeres que rompen, de algún modo, aquella hegemonía, en la que nombres como el de Leda Valladares, Suma Paz y Perla Aguirre, a los que más adelante se sumarían Teresa Parodi y Verónica Condomí, entre otros, emergían como excepciones. Nómína a la que se pueden agregar Suna Rocha, Liliana Herrero, Marina Santillán, Lorena Astudillo, Mónica Abraham, Melania Pérez, Sara Mamani y Yamila Cafrune, sólo para empezar”<sup>172</sup>.

<sup>172</sup> [http://www.clarin.com/espectaculos/musica/bAroma-mujerb-herencia-folclore\\_0\\_347365405.html](http://www.clarin.com/espectaculos/musica/bAroma-mujerb-herencia-folclore_0_347365405.html)

Pero de esos tiempos encendidos hasta ahora -tanto vivido en once años- se generaron nuevas formas de percibir la música: la que ella misma recorre. Y no todo está despejado: siguen pesando las dificultades para tocar, para lograr difusión, contexto, espacios. Una realidad no tan en sintonía con lo que generan los músicos. Queda seguir buscando y generando ambientes de escucha. Cromañón, después de todo, no parece estar tan lejos: en Buenos Aires, después del derrumbe del entepiso del boliche Beara, en Palermo, volvieron las presiones y clausuras para los espacios en vivo ejecutadas por el gobierno PRO.

Como Baraj recorrió el mundo, compara y sabe: “Y sí: me parece que algunas cosas no cambiaron, y no van a cambiar por ahora. Es más, hasta diría que han empeorado en lo que tiene que ver con la falta de espacios para tocar, y las condiciones ideales, digo, irreales, a la hora de poder presentarse en vivo”, siente ella, que se ha pronunciado, como tantos, por la flamante Ley Nacional de la Música<sup>173</sup>, peleada y lograda entre otros por la Unión de Músicos Independientes hace años. “Creo que desde Cromañón el marco fue involucionando y las cosas se han puesto mucho más difíciles para la gente que se maneja en forma independiente, aunque para todos se debieron modificar un montón de cosas. Pero para quienes se manejan con un carácter más independiente, de la autogestión, es más pesado”.

Aquí se queda pensando: “Yo digo esto y hace más de veinte años que me dedico a la música. Mi generación es nueva: si para uno es difícil, para los que están viniendo es mucho más, con esto de que los pibes tengan que vender entradas para tocar, o pagar para tocar. Entonces, no hay muchas diferencias: ahora se puso más limitado. Y por ahí son pocos los lugares que tienen todas las condiciones óptimas para que uno pueda tocar: que tenga un sonido digno, buenas luces, que haya un marco relativamente contenedor”.

Aunque conoció otros contextos y escenarios: “Sí, yo tengo la posibilidad de viajar bastante y también me encuentro en situaciones donde sostengo y me contengo en esas cosas, elementos comunes en todos lados, mejores condiciones, o más apoyo. Pasan otras cosas, o está más desarrollado, y también me gusta pasar por esas experiencias porque es como confirmarte en tu camino”. Pero más allá “de que las condiciones no sean óptimas en Buenos Aires, hay algo en esencia que pasa acá y siempre que vuelvo digo ‘qué bueno que está vivo’. Cosas muy vivas, y que se van forjando producto de la necesidad: más allá de las condiciones hay movimiento”.

Tiene que ver “con una fibra, con algo que en otros lugares no pasa. Y a veces hay como una cosa fantásica de que tocar en algunos lugares es ideal; si bien voy a tocar a Brasil y siempre está todo súper óptimo y todos los proyectos se solventan en algún lugar, aunque no haya cachets muy altos o no mucho presupuesto, hay algo que está súper cuidado y bien trabajado. Acá falta un poco que eso pase. Pero aún así hay una idea fantásica de que todo lo que sea de afuera es mejor que lo que pasa aquí. Y hay que pelear para revertir eso”.

Aun bajo estas dificultades, en la música popular de raíz folklórica, con los años, otro público se piensa también con la nueva generación, bajo nuevos ritmos, diálogos y cruces contemporáneos. Si es cierto que todavía hay mucho pendiente, han cambiado en parte las formas de concebir a los géneros y de acercarse a las nuevas propuestas. ¿Qué es lo que sigue pendiente? “Yo lo que siento es que hay un público, y que, en mi caso, que el público se construye: eso pasa en las propuestas que no tienen ningún espíritu comercial. Creo que el trabajo de mucho tiempo habla. Sí creo que de un tiempo a esta parte hay una inquietud que viene desde el público: el hecho de relacionarse con propuestas donde no todo lo que suceda tenga que ver con algo muy puro”.

---

<sup>173</sup> Ver Un balance: todo por delante.

Por ese lado, contrasta Baraj, “crecieron las propuestas y creció el público. Y ahora también los jóvenes están muy interesados en toda la música folklórica, desde la más tradicional y conservadora. Yo, cuando voy a una peña veo gente muy joven, adolescentes que manejan todo un lenguaje que tiene que ver con el folklore -para mí es sorprendente- e incluso con propuestas más tradicionales, y no por eso es menos válido. Ahora hay muchos cruces, tanto desde artistas como de público. Por ahí al que pueda gustarle una propuesta más emparentada con el rock o con el pop perfectamente puede ir a escuchar lo mío. Eso me resulta interesante: el diálogo de identidades”.

Verónica Condomí

### **La voz testigo**

En *Remedio pa'l alma* (2007), su último disco, el tercero de su etapa como solista, la cantante Verónica Condomí volvió sobre los pasos de su historia personal y se animó a cantar, y cantarse, en compañía de una diversidad de canciones folklóricas del país junto a sus nuevas composiciones. Con de un amplio espectro de músicos, logró volver sobre sí misma, sus recuerdos, sus deseos pendientes. El disco fue una buena muestra del diálogo que establece ella con los artistas jóvenes: tuvo de invitados a Arbolito, Raly Barrionuevo y Luna Monti-Juan Quintero, entre otros.

En compañía de su voz, la noche estrellada de Palermo parece involucrarse en un lejano misterio: las frases se demoran, hallan su cadencia junto a Verónica Condomí y a la zamba que se oye de fondo. Quizá, la cantante y esa antigua melodía compartan una dificultad: la lógica de las palabras no alcanza para expresar un sentimiento íntimo, o quizá, pendiente. La secuencia de frases prolijamente organizadas se desvanecerán cuando termine la zamba -sabe Condomí- y sólo quedará mirarse en silencio, sin mucho más. Para empezar a entender, ahora en que todo pareciera fluir intensamente, qué es lo que resguardan -más allá de lo racional- las canciones de *Remedio pa'l alma*.

Verónica Condomí ya ocupa un lugar central en la historia del folklore de los 80 y 90, y de allí en adelante: la cantante, quien formó parte de Músicos Independientes Asociados (M.I.A.) y luego, en los '80, de aquel cisma en el folklore que representaron los Músicos Populares Argentinos (MPA), una chispa en la cabeza del Chango Farías Gómez: “Hasta ese momento, en el folklore no había grupos que tocaran con batería o bajo eléctrico, o que abiertamente fusionaran los instrumentos eléctricos y los autóctonos. Y encima, la combinación de las voces: la de Jacinto Piedra, que era como la de un pájaro, Peteco, el Chango y yo. No había con qué darle a la MPA: el Chango lo había pensado bien. Y nosotros lo vivíamos día a día. Ahora hay muchísimos grupos parecidos, porque han seguido algo de esa estética. ¿Quién no usa hoy una batería, un bajo eléctrico, en el folklore? Algunos hasta han incursionado con violines, tambores y otros instrumentos que no son propios del género. Pero en lo ideológico, sacando algunas búsquedas interesantes, no veo demasiada renovación. Hay que correr más riesgos”.

Tras MPA, integró la banda La Nota Negra y eligió luego continuar como solista. Releyendo los sonidos de Latinoamérica en temas propios y ajenos, apenas dos años después de haber editado *De los tres* (con Ernesto Snajer y Facundo Guevara), presentó en 2008 su último disco hasta ahora, *Remedio pa'l alma*, que representó para ella una nueva etapa. En un amplio espectro, cada uno de los artistas que participan allí la ayudó a reunirse consigo: Hugo Fattoruso y Raly Barrionuevo; Snajer y su guitarra; el percusionista Mariano Cantero (de Aca

Seca); Juan Quintero y Luna Monti, entre otros. Y los compañeros de sangre: su hija Mariela Vitale, alias “Emme”; su hermano, el violinista Quique Condomí; e incluso Waray, su madre, quien grabó *Lucerito alba*, una polca paraguaya que Condomí le oye cantar desde siempre.

Y deja fluir una sonrisa cómplice, algo aniñada: su gata anciana duerme sobre el piano eléctrico, bajo la luz de la noche que atraviesa la ventana, y Condomí sabe que no hay demasiado para analizar ahora. Acaricia el tatuaje en su muñeca: un motivo del I-Ching que simboliza su vínculo con el arte, dice, y con su propia historia: una energía oculta que le pertenece a la memoria. Este año, después de una incansable búsqueda, a través de unos archivos pudo enterarse dónde había sido enterrado su padre, Miguel Condomí: un artista por vocación, un militante popular secuestrado y desaparecido en el '76. “Me enteré a dónde fue a parar su cuerpo y en qué circunstancias. Mi viejo era un músico intuitivo, alguien muy auténtico que se jugó por lo que creía. Estoy recuperando parte de mi vida”.

Diversas imágenes del pasado volvieron con este hallazgo: “Yo me crié en un ambiente muy musical: cantar era parte de lo cotidiano, de la vida misma, y él lo incentivaba. Yo creo que los valores de esa generación -de los que no están y de los que pudieron sobrevivir- hoy son más necesarios que nunca. Pareciera que el hombre se olvida de que se debe a la naturaleza, a su propia alma, para poder conectarse con los demás. Quizás, yo canto para continuar algo de lo que mi viejo me dejó: este es mi lugar, y, aunque como artista no pueda provocar el cambio que se debe la sociedad, podré acompañarlo”.

¿Qué despiertan en ella las canciones de su padre, Miguel Condomí? “Siempre están conmigo y me conmueven profundamente. En este disco me di el gusto de cantarle dos: ‘Preguntá vos, chacarera’ y ‘Diles río’. Y haberlo hecho acompañada por Snajer y Cantero creo que es un buen homenaje, sin solemnidad. Este disco fue en sí bien sencillo: aún así, durante la grabación me di cuenta de que, además de un posible viaje por América Latina, es una clara búsqueda adentro mío. Y lo que me dejó es un gran bienestar. Es como si me estuviera curando de algo, por medio de la voz. Y por suerte, con toda esta gente al lado mío”.

Ella hace años que es docente y coordinadora de retiros vivenciales de canto popular, y por eso aún investiga -y pronuncia- qué es lo que se requiere expresarse a través de la voz: “Para mí, la voz que se escucha es un puente hacia esa otra voz interna, recóndita. Es una huella hacia lo ancestral; algo que es único, individual, y a la vez es parte de lo colectivo. Como yo digo en mis talleres: utilizar la voz como una herramienta musical recibió el nombre de cantar, pero el auténtico milagro no es eso, sino la voz en sí. Y por eso lo interesante es, para mí, no tanto saber si uno canta bien o no, sino en animarnos a descubrir qué podemos aprender al escuchar nuestra propia voz, que es un misterio”.

Laura Ros

### **Heredera de pop y folklore**

Pasaron nueve años desde que Laura Ros editó *Del Aire*, su disco debut, en el que a partir de una diversidad de géneros -el rock, el pop y el folklore- comenzó a recorrer un sendero musical libre de encasillamientos. Ahora, la cantante se prepara para grabar antes de fin de año un nuevo material, y explica que encontró un sonido, una idea de cómo encarar las canciones, que espera profundizar.

La escena corresponde al año 2003: “¿Laura Ros? Sí, búscala en la batea de pop latino”, indica sin dudarle uno de los vendedores de Zival's, en Corrientes y Callao. Y consulta en la computadora: “Ros... no, no quedaron más Cd's” Enfrente, en la inmensa librería-disquería

Gandhi apenas logran identificar a la artista. “¿Qué música hace?”, preguntan con sincera curiosidad. La búsqueda del disco *Del Aire*, de Laura Ros, proseguirá a media cuadra en un negocio más bien pequeño, que, según dice un cartel a la entrada, tiene “de todo”. Con gesto amable, la señora va derecho a los discos de rock... nada. “Pero yo lo vi, dejame ver”, insiste extrañada, y revuelve en “misceláneas”, un género de por sí incierto. No hay caso: *Del aire* no parece hallar su lugar en las bateas, sea cual fuere. Pero al darse vuelta, lo divisa: por fin apareció la tapa roja, con la foto de Ros en primer plano, en la hilera de discos de folklore.

Al interior de las engañosas fronteras entre los géneros musicales de la Argentina, aún hoy, a más de diez años, no existe una categoría que pueda definir con precisión a qué suena Laura Ros: con *Del Aire*, su disco debut, editado en 2003, caminó con soltura los senderos del pop y del folklore, elementos que conviven con ella desde muy niña, y aunque no deje de ser una dificultad hallarse en varios lugares al mismo tiempo, lo necesita. De su padre, Antonio Tarragó Ros, ella aprendió que la música puede tener varios rostros a la vez, y no le quitan el sueño las etiquetas, la imposición de formas preestablecidas para definirse. “Me encantaría tener un techito en el que resguardarme tranquila, y saber que si voy a tal batea me van a identificar... pero no lo busco”, dice Ros, hoy con más de treinta años.

Hasta que grabó *Del Aire* poco se conocía de ella: “No había expectativas sobre mí en los medios: nadie sabía que yo hacía algo”, recordaba entonces. Laura acaricia su cabello, teñido de un rubio platino; sus hombros, grandes pero delicados, rozan el respaldo del sillón blanco en su amplia casa de Hurlingham, que comparte con el baterista Federico Gil Solá (ex Divididos).

“Buri”, como la llaman sus amigos, se crió “entre guitarras, en vez de muebles: algo buenísimo”, aunque asegura que ser hija de Tarragó Ros le jugó en contra al principio. “Pero no por él, sino porque empezás con la pata izquierda: tenés una responsabilidad y no podés desafinar”, dice. Hace una pausa y concede: “La pata derecha es que se te abran alguna s puertas que de otra manera tendrías que golpear durante años”. Por eso, Laura Ros nunca descansa en buscar la interpretación que la conforme: recuerda que *Del Aire* llevó ocho meses de trabajo exhaustivo en el estudio del rosarino Lolo Micucci, quien se ocupó de la producción artística. Fue editado en forma independiente, y “a los temas los mezclamos ochenta veces: me dolía si tenía que modificar algo para vender”.

Aunque tuvo distribución de DBN, “el disco fue siempre mío e hice lo que quise”. Ningún secreto musical pareciera velado para ella: en *Del Aire*, una balada convive con un aire de huayno (“Huellas”, con la voz cómplice de Peteco Carabajal), que deviene en saya boliviana bien festiva; una chacarera contiene un solo de cajón peruano, que recupera su origen afro; por debajo, las programaciones electrónicas de Micucci, tecladista de fino oído, dan identidad al disco. Además, hay blues, candombe, y algunos covers que se acomodaron con naturalidad a su forma de cantar: “El karma de vivir al sur”, de Charly García (el “bicolor” es su comodín de disco a disco), y “Romance de Curro el Palmo”, de Joan Manuel Serrat. Tan impetuosa como sutil, su voz resuena a baguala (en “Baguala para las dos”, escrito por una de sus hermanas, Irupé Tarragó Ros) y a canción pop, se vuelve rockera o entona con elegancia una zamba clásica: huellas de crianza.

Cuando empezó lo intentaba, pero Laura Ros ya no busca delimitar qué música hace: “Creo que no tiene género. En algún momento nos sentamos con Lolo Micucci para decir qué es: folk, pop, rock, electro-pop... qué sé yo”. Ese entramado de lenguajes irrumpe libremente, ella confía en su intuición y se deja llevar. “Un día estás más chacarero, más bossanovero, o te pintó el jazz. Yo compongo y salió lo que salió. Después veremos qué es”, dice. Al no poder encasillarla, varios críticos musicales dijeron para presentarla que era “ecléctica”: “como que

juego con todos los géneros. Y bueno... por ahí le sirve a alguien para entender lo que hago”, concede. Pero la vaga referencia a lo ecléctico no tiene lugar en su paleta: a la vez puede deslumbrarse con Ella Fitzgerald, Gal Costa o Peteco Carabajal (uno de sus padrinos musicales), y aborda distintas músicas como parte de un mismo recorrido estético y vivencial. El folklore está en su memoria tanto como el rock argentino.

“Qué lindo sería si hicieras algo folklórico, tradicional”, le sugerían repetidas veces, y ella lo recuerda bien. “El que me dice eso no le gusta lo que hago, y punto. Está todo bien, pero si querés escuchar algo tradicional andá a ver a otro”, dice, y vuelve lento el ritmo de sus palabras: “A veces me doy cuenta que lo que tengo para ofrecer no es lo que los otros quieren recibir. El misterio absoluto está bueno, pero no hay muchos con ganas de descubrirlo. Los medios tienen igual necesidad que la gente de ir a lo seguro”.

Laura Ros oyó detenidamente a su padre y descubrió los recovecos de los ritmos tradicionales, pero insiste: el folklore no es un ámbito en el que vea reflejada su imagen total. “Estoy un poco estigmatizada, porque pareciera que ser ‘hijo de’ es ser esa misma persona, antes que una semilla. Si me sale un gato es porque está en mi información genética. Vengo de ahí, pero también voy a otros lados”. Además es nieta de Ken Hamilton, “un pianista de jazz extraordinario, mítico. Entonces ¿qué tendría que tocar? ¿Jazz-chamamé? No, yo hago lo que soy, y no nací en Corrientes”.

Años atrás hubiera asumido sin problemas su pertenencia. “Podría ser el pop si no estuviera hoy tan signado por cosas que no me copan. Antes no era ‘La Voz Argentina’, sino la canción popular. Y lo que hago también tiene un tinte folklórico. Entonces ¿qué es? Es Buri”. En esa dialéctica entre géneros, rechaza la estrategia de algunos músicos folklóricos que estandarizan su sonido como fórmula de venta. “Me da pena: el folklore tiene que representar al pueblo, no lo que al pueblo le vendieron -establece-. Hay artistas que en su camioneta de gira escuchan a Ricky Martin para ver cómo son los fatos sonoros para que peguen los temas. ¿Por qué no hacen música y se dejan de joder? El día que yo no pueda hacer la música que quiero, me voy trabajar a una oficina”.

## **Melodías del futuro**

Aunque dedique horas a buscar la interpretación adecuada, “los arreglos que cierren”, Laura busca que cada canción prevalezca y cobre vigor “sólo con la guitarra y la voz. Que más allá de lo que le agregue quede su esencia”. Un día, estaba “algo bajoneada”, encontró una sucesión de acordes interesante, y el blues “Qué pasó” “salió todo de una, música y letra. Lo que dura el tema es lo que tardé en componerlo; no le cambié ni una palabra”, dice: “La dejé así, bien espontánea”. La primera versión sonaba bien negra y envolvente: “Quierooo saberrr, tum túm, tum páaa”, canta Laura, mientras sus brazos marcan el ritmo en una batería imaginaria. Lolo Micucci sugirió al grabarlo que le buscaran una cadencia más jazzera: “Lo tocó en el piano y quedó buenísimo”.

Y esboza un deseo: poder decirse a sí misma en el futuro “mirá qué boba, lo que grabé. Está bueno tener el testimonio de cómo veía las cosas antes”. Pero no necesita esperar tantos años para auto-criticarse: “Yo escucho *Del Aire* y hubiera cantado de otra manera algunos temas: es un poquito tímido, como buen primer disco”. Luego de años de tocar y tocar, Laura Ros habla de cargas energéticas y se percibe rodeada de un halo de “bienestar general” que se derrama en sus canciones. “Cuando empezás, es como si entraras tímidamente a una casa: mirás el piso, o te comés una uña, y te sentás. Lo hiciste elegantemente, no rompiste nada... hasta que en un momento te tirás en el sillón y ya está: ese es el segundo disco”. Así se ve,

con su cuaderno bajo el brazo para retener de lo efímero de una tarde por la ciudad, algunas melodías. “Siempre me gustaron los desafíos. ¿Algo es difícil? Vayamos para ahí. Como el pájaro loco que golpea una y otra vez el arbolito: algo va a surgir”.

## Segundo camino

Ya en *Buri*, su segundo disco, Laura Ros afianzó sus búsquedas creativas, siempre más allá de las fronteras instaladas entre el folklore, el rock y el pop. También repasa sus desafíos cotidianos y musicales en el difícil medio local. ¿Alcanzarían las palabras inquietas para atrapar las búsquedas melódicas y rítmicas que corporiza Laura Ros? ¿Bastaría hacer mención a una prometedora artista dentro del pop-folk, para rozar los secretos que reúne en su voz y en cada canción nueva? El desafío crece al escuchar su segundo disco, *Buri*. Lo editó en 2008 y cuenta parte de su historia. “Y con un momento muy particular en mi vida, muy lindo. Es un disco que tiene muchas puertas”.

*Buri* apuntó a afianzar el adiós a una etapa -la de los primeros pasos musicales- y a asumir, dándoles cuerpo melódico, las preguntas que llegaban a los, casi, 30 años. “Hay un tema, el más triste del disco”, que exorciza un recuerdo, “la desesperanza máxima de un momento, y propone ir más allá”, dice. Y descuelga una Yamaha negra reluciente: la abraza contra sí, cierra los ojos y comienza a arpeggiar: “Mienten... porque no pueden manejar la verdad. Mienten... aprendí qué significa eternidad”, canta Laura Ros, *Buri*, la voz vibrante.

Oyéndose cantar ese tema, “Turbia”, en una voz media que va sin fricciones al agudo, blusera y folk a la vez, recupera las nubes de dolor que motivaron la letra. “¿Por qué todo el mundo habla para nada? ¿Por qué todo el mundo dice que sí cuando no?”, se dijo al pensar el tema, buscando la palabra justa. Y se explica: “Cuando uno tiene que trabajar en forma autogestiva, cualquier ‘sí, yo me encargo’ que no sucede es una catástrofe: uno depende de muchas pequeñas cosas. Un día estaba en casa y dije: ‘Ayer descubrí que todo puede terminar, incluso esto’. A ese punto llegué, gracias a que escribí ese tema. Para eso está la música”.

Y en la suya rastrea algunos deseos personales y hasta colectivos: de gran amplitud vocal y técnica, ella avanza cada vez más desde el folk al pop-rock, su pasión primera. En esa oscilación de géneros, y la necesidad de pensar a la música popular sin estrabismos ni fronteras de mercado, se busca Laura Ros: en *Buri* volcó un número mayor de temas propios, su pulso feliz: “Agua Nueva”, “Mi Caja”, “Turbia”, “Tarde”, “Gota”, etc. Además, un inédito de Bárbara Palacios y Gabriel Rocca; una composición del rosarino Marcelo Saccomanno, “Lucecita”, que pareciera escrita para esta voz y otro un cover de Charly García: “Cinema Verité”.

Si *Buri* empezó a tomar forma en 2007, antes nació “en el laboratorio. Con Robert Garcilazo -mi cómplice musical- nos dijimos: ‘La producción la hacemos nosotros’. Él más como instrumentador; yo era más la de sacar, pegar, cortar, poner más, menos estribillo, y él propuso los arreglos de viola: tiene un gusto increíble para tocar”. Juntos hicieron la música de una letra de ella, con la que quiso hablar de una despedida de dos personas como si fueran dos gotas de agua. “Hablo de una ruptura a través de esa idea disparadora”. Hasta ahí, lo prefijado: otras veces “llevamos los temas para otro lugar y terminó cambiando el sentido de las letras. A una de ellas le cambiamos el arreglo, la instrumentación, y cobró otro sentido: dejó de ser oscura”.

Y ahí está la apertura que permiten las canciones perennes: completarse en quien escucha. “En general, mis temas no son muy herméticos”, vuelve reír Laura Ros. “Está bueno repasar lo que uno hizo: hablando te das cuenta de cosas que no notaste antes. Ese disco tomó mucho

tiempo; pasaron muchas cosas, muchas ideas”. Y hubo que atravesar “un montón de estadios para encontrar el lugar al que fui. Siempre me pasa lo mismo”.

Fue el tiempo el que dejó ver cómo nacen las canciones. “Compongo mucho desde la voz: es mi instrumento. A mí la guitarra en general me limita. En temas como “Turbia” primero trabajé la guitarra y después la voz, pero uno cuando canta *a capella* tiene una armonía en la cabeza: lo que está pasando alrededor de la melodía que uno busca. Muchas veces estoy haciendo una *melo* y no le puedo encontrar armonía; por ahí pueden ir muchas notas pero es una en particular”, dice. Una vez, hasta se pasó siete horas buscando en el diapasón el acorde exacto. “Y cuando lo encontré me olvidé cómo seguía la melodía. Por eso digo: la guitarra me limita al componer”.

Y sigue: “Me pasó algo muy loco con el segundo disco”, cuenta Laura Ros. “Yo tenía un blanco de componer, y me encontré un día en Cosquín con un productor, amigo de mi papá, que me dijo: ‘traeme 20 temas y veamos qué pasa’”. Ella respondió “no tengo 20” y aquél no dudó: “Bueno, andá a componer”. Ros estaba parando en Capilla del Monte. “Y aunque con él después no trabajamos ese empujón me ayudó. Muchas veces yo soy un poco hija del rigor: necesito ver un horizonte claro para ir para allá. En dos días hice no sé cuántas canciones, y no es que venían de la nada: evidentemente las ideas estaban flotando, pero me senté a laburar”. Ahí salió “Caminos”. “Y como no tenía en qué grabar me llamé a mi casa con el celular, y lo canté en el contestador. Luego me fui a comprar un grabador porque era ridículo”.

La búsqueda aflora en las memorias propias, en las influencias que configuran su mapa interior de géneros. Es un proceso y una decisión estética: no obrar por especulación, ni por mímica de géneros, en ese pasaje -ida y vuelta- del folklore-pop a una estética cada vez más pop, rock. “Yo vengo contando lo que soy. A mí el folklore me encanta; me encanta ir a las peñas, me gusta cantarlo en las reuniones, pero tengo una dificultad con el folklore: en ese mundo yo soy hija de Tarragó Ros; fuera de él, soy, o nadie, o Laura Ros. Es todo”.

Si en tiempos de *Del Aire* andaba mucho por las peñas, “yo al folklore lo descubrí de grande. Pero evidentemente tenía afinidad genética”. Y ahí rumbeó: recién a los 22 años. “Porque las canciones que hacía de más chiquita eran más folk, que en realidad es lo que siempre hice, tan diferente al folklore”. Aquel primer disco “refleja ese momento que vivía yo, que venía de otro palo. Tengo afinidad con el folklore: me sale bien en vivo pero no es completamente mi idioma: es una parte del idioma que yo hablo. Como el catalán, que es un poco francés y un poco español pero ni uno ni otro. Ojo, yo nunca dije ‘hago folklore’: ahí me querían poner y eso me embrolló”.

Tal vez se siga debiendo a ciertos preconceptos acerca de lo auténtico y valedero en la música local: probadas tradiciones que hay que seguir, con un ojo en lo vendible y otro en lo que, se supone, desea el público. “Eso sucede a la hora de hacer una lectura de lo que hago. Pero de Lisandro Aristimuño, por ejemplo, ¿alguien dice que es folklorista? El pibe hace tanto folklore como yo, pero no es hijo de Tarragó Ros. Yo hago lo que hago, y todo lo demás es superficial”.

Y reconoce: “En *Buri* me sentí mucho más libre. Antes me pasaba eso de la adolescencia tardía: uno siente que tiene que rendir examen. Eso me dio muchas libertades, y sigo aprendiendo todos los días a no rendir examen. A no sentir esa presión: el examen es con uno y no ante lo que uno cree que es el afuera. Siempre va a haber alguien al que le guste lo mío, o no. Lo otro es un invento de uno”.

Tal vez, el hilo personal y creativo que recorre una búsqueda artística no pueda (ni deba) ser definido del todo. “Yo no pienso cuando canto: es algo totalmente emocional para mí”. Y



la idea es compartida: “Yo soy solista pero trabajo en grupo”, dice Laura Ros, a la manera de canto de gesta profesional. *Buri* hubiera sido “completamente otro disco sin aquella banda: los chicos hicieron un aporte muy importante en lo musical y humano, porque hubo momentos en que yo estaba muy desalentada. Ellos aportaron muchísimas ideas al proyecto”.

## **El presente**

Hoy Laura Ros descubre esos nuevos caminos: revelar “una de las tantas Lauras que hay adentro de mí. Todas necesitan mostrar su voz: siempre me sentí muy acompañada en esos procesos y escuchada”. Luego de *Tercer jueves*, un proyecto y potente DVD en vivo junto a su pareja, el baterista Federico Gil Solá (quien grabó en el histórico *La era de la boludez*, de Divididos), Laura Ros capta los diversos estilos que hoy la representan junto a “Roberto Garcilazo, el eterno, y Federico Macci, la nueva ‘adquisición’”. A la vez ilustran un camino natural tras aquel trabajo con Gil Solá, su pareja: “Trabajar con Fede fue un vertiginoso curso para desatar nudos artísticos: él me enseñó a disfrutar de lo impredecible en la música, de la improvisación, que a mí, control freak, me costaba un poco”, concede. “Me solté muchísimo como cantante al tenerlo a él detrás; el sonido que tiene, la seguridad con la que toca te exige estar a la altura y das todo de vos. Y esa experiencia me dio mucha confianza como autora. El proyecto con Fede seguramente se seguirá gestando, sin presiones, con la idea siempre de que es un terreno fértil para la creatividad de los dos, combinada y potenciada”.

Es un desafío lógico lo actual, cuenta, ahora en que compuso varios temas nuevos, como el aire de huayno “Techo de estrellas” (con letra compartida con María Volonté y Kevin Carel Footer), la milonga “Fantasía”, y “Mudanzas”, un homenaje al Chango Farías Gómez, que presentó en Cosquín 2012. “Lo tuve en esos días muy presente al Chango”, cuenta, y en esa conexión de rock e innovaciones dentro del folklore que provienen de Farías Gómez, Laura Ros hoy encontró el desafío para lo actual: “Hacer algo más despojado. Durante los últimos dos años, para mí de gran desarrollo a nivel interpretativo, había dejado un poco al costado mi parte de autora de canciones”.

Hasta que “al revisar fragmentos de canciones que tenía me di cuenta de que lo que me impedía avanzar con ellas era la falsa creencia de que debían ser para un proyecto en particular. Al liberarme de ese mandato extraño que yo me había impuesto vi que necesitaba trabajarlas por mi cuenta para que solas me cayeran las fichas de cómo las quería arreglar”. Ese desprendimiento “les abrió la puerta y llegaron todas de golpe. Fue increíble. Ahí, y con el aliento permanente de Federico, surge la idea del trío acústico”.

Abrazada a ese formato hoy despliega lo diverso: “canciones rockeras, milongas, huaynos, todas en un formato súper acústico” y con “más trabajo en los coros” junto a Garcilazo y Macci. Y los tres tocan varios instrumentos “de acuerdo a lo que necesita cada tema. Es la primera vez que siento esta seguridad para mostrar mis canciones. Eso me da una gran felicidad y urgencia de hacerlo”. Es la voz la que sigue oyendo. “Me propuse nuevos desafíos con las letras, ya que las músicas me bajaron no sé de dónde. Las letras, si bien son claramente ‘laurísticas’, tienen una marca diferente a lo que había hecho hasta ahora. Las inquietudes que más se están despertando tienen que ver con la poesía”.

En este proceso actual es clave el aporte de Roberto Garcilazo: “Él es mi compañero eterno de aventuras. Es el incondicional, el que se engancha en mis propuestas con total alegría y entrega. Sé que alguna vez le tocará hacer su camino, pero hoy en día me costaría imaginar mi música sin su toque, musicalidad y compañerismo”. ¿Qué espera por delante? “Tengo muchas ganas de afianzar el proyecto con el trío. Supongo que de eso dependerá un

futuro disco, tal vez un lanzamiento por Internet. Aún no lo tengo claro. Hay planes también de hacer algún show con el proyecto Gil Solá-Ros para mantener encendida esa llama”. Lo supone y lo espera, y sin detenerse en análisis trabaja al rastro de su voz y sus palabras nuevas: los anhelos íntimos se completan en grupo, en viaje, para seguir buscando nuevas formas para nombrarse.

Mavi Díaz y Las Folkies

### **Corazones en el folklore de hoy**

Sin apuro se las capta a Las Folkies, el grupo que hace tres años es el nuevo proyecto y las herramientas sonoras de Mavi Díaz, criada en familia de músicos y genios folkloristas: María Victoria, tal su nombre completo, es hija del tremendo armoniquista Hugo Díaz, y sobrina del percusionista Domingo Cura, dos santiagueños que le dejaron conceptos y sentires para vivenciar, y ahora corporizar poniendo su voz, los sonidos y ritmos tierra adentro. Reconcebidos en el siglo XXI.

Del presente se irá siempre hacia atrás: la ex integrante de Viudas e Hijas de Roque Enroll (aquel grupo desacartonado de rock de los 80) que las convocó y se dejó acompañar y alimentar por ellas tres: una propuesta muy arraigada a tierra, y también con vuelo, en vuelo, que siguen dejando fluir en vivo como correlato o espejo nuevo de su primer disco que trajo otro sonido para la música de raíz folklórica contemporánea afinada en el rock y con toque bien provinciano también: *Sonqoy*, editado en 2011. En quichua quiere decir corazón, y el de las cuatro se funde y ellas ríen juntas al recordar los hilos y momentos de grabación, los encuentros humanos y musicales, su mapeo encendido y sus interpretaciones afiatadas de las chacareras, gatos, taquiraris, huaynos y demás pies de su repertorio: las razones, además del descubrimiento de una en la otra, en equipo, y en los distintos escenarios, que las hacen viajar juntas y desear seguir compartiendo búsquedas.

Mavi Díaz y Las Folkies es un cónclave de sensibilidad pop-rock en la huellas de los ritmos en 6 por 8: voces femeninas sin clichés y un ensamble como un reloj (Martina Ulrich en percusión, Pampi Torre en guitarras, Silvana Albano en piano) que llevaron a “Sonqoy”, la plasmación de aquel deseo que Mavi Díaz descifra ahora: “Esta es una formación muy atractiva: el folklore que nosotras tenemos está bien arraigado a la tierra pero con algo novedoso en la producción y en la forma de arreglar. Por ahí tiene esa cosa medio popera en la estética: todo eso es llamativo y acerca a la gente que no consume folklore. Eso marca una diferencia con estas niñas”.

Luego de las Viudas y de Los Twist, ella anduvo por Madrid, Londres y las Canarias: recorrió estudios, grabó, produjo, fue coach vocal de incontables artistas (Joaquín Sabina mismo), y volvió de España hace cinco años para seguir motorizando ideas. Y con adrenalina, sensibilidad y oficio: ya con su disco *Baile en el cielo* (Acqua Records, 2008) con el que inició su labor de compilación-rescate de la obra dispersa de Hugo Díaz, Mavi Díaz cargaba energías para *Sonqoy*. Este disco se grabó en dos meses -otro mes y medio de mezcla- y aparecen múltiples invitados: además de Germán Dominicé, de Los Hermanos Butaca, Laura Ros, Peteco Carabajal, Franco Luciani, María Volonté, Patricia Sosa, Marcela Morelo, Gabriel Luna, Almendra Marilao.

Más allá de las huellas de las Viudas e Hijas de Roque Enroll, de un paso por Los Twist, de la clave familiar (el tremendo recuerdo de su padre), y de tanto recorrido (veinte años entre Madrid, Canarias y Londres como coach vocal y productora), quizá Las Folkies sean un pie

clave en su búsqueda no proclamada: poner tradiciones en diálogo, despejar fronteras y límites. Ella lo pudo ver. Ahora el folklore, y el pop, tienen un mismo carril en ella: sonidos disfrutados a pleno y sin dramas para acompañarse a los sonidos de antes. “Hoy hay un purismo muy grande, como si no fuéramos parte de la tradición que viene. Igual hay mucha gente que se divierte: hay de todo”, siente Silvana Albano. Y a la vez “acá se está abriendo algo, ahora. Se está empezando a compartir. Nosotras conocemos nuestras raíces, algo que olvidó el rock: el eslabón entre lo que fue y lo que vendrá”.

Pampí Torre la mira y completa: “Hoy en día el folklore está rejuveneciendo y muchos chicos están tocando en todos lados”. Algo de eso ha de pensar Mavi Díaz: “Yo creo que el rock está pasando por un momento de decadencia, que viene de las eras culturales que atravesamos. Y ahora son como copias de copias. Y en el folklore y el tango hay un hervidero de nuevos compositores de 20 y 30 que mamita querida, pero sin la difusión del rock y el pop. Lo que tiene difusión es el folklore más mainstream”.

Siente que “está bueno porque sale la esencia de cada una”, esa actitud “bien santiagueña” que irradia Mavi Díaz, por la escuela de su padre, de mirarse y arrancar, también con fuerza y glamour de rock. Eso respira Sonqoy.

Confiesa Mavi Díaz: “Me pasa con ellas: con las otras formaciones de folklore que tuve no me pasaba. Cuando empecé a tocar con ellas compuse ocho temas en quince días. Y como tenía ganas de tocarlos y era como que no paraba; entonces era juntarnos y tocar en el camarín”. Los mostró “y en las peñas los fuimos armando”, confía Ulrich.

“Sí, y al segundo disco -ve Albano- lo armaremos igual, detrás de los escenarios”. Mavi reconecta con una imagen: “Por ejemplo, la intro del ‘Gato de Estocolmo’: antes de tocar en vivo se lo pasé a la Negra”. Subieron al escenario y no se acordaba: “¿‘¿Cómo era?’ Como un prelude de Bach”, tiró Mavi. Y lo largaron. Cuando Silvana Albano volvió a su casa se lo confirmó: “Era un prelude de Bach”.

MD: “Y ella lo sacó: estaba en do menor. Era así, medio barroquito. Pero es una cosa que me pasa solamente con ellas. Hay una cosa en el armado, en cómo ellas se escuchan entre ellas y cómo se arma, pasa que ellas tienen mucha cancha y una manera de tocar, de escuchar y de participar: cada una pone lo suyo siempre escuchando, siempre al servicio de la canción. Y es algo que pasa o no pasa, toques mejor o peor. Porque hay gente que toca mucho y muy bien y no pasa eso: ellas tiene una forma de trabajar y de tocar, y cómo nos vamos acomodando. Por ahí la Negra organiza un poco más las cuestiones de los arreglos y Pampí está más en las guitarras. Pero lo fuimos haciendo sobre la marcha y el disco nos ayudó a definir algunas cosas porque nadie toca nunca lo mismo. Hay mucha improvisación también. El disco nos ayudó a ordenar, a cerrar los arreglos. Igual, nunca se toca lo mismo porque está ese juego, sobre todo en las chacareras, los gatos: me encanta, esa capacidad de improvisar. Es como un juego”.

Con grupos locales esto no pasa nunca”, les dijo en 2011 la gente de Cultura de Armstrong, Santa Fe, al recordarlas momentos antes, arriba del escenario, producidas en rojo y negro: brillo, botas y maquillaje con espíritu rocker llevado al folclore, con Mavi Díaz delante. “Nos gusta reírnos juntas y somos contagiosas, como pasó en la plaza de Armstrong cuando tocamos para gente de más de 60 años”, dice Silvana Albano: terminaron bailando, pidiendo otra de pie. “La pasamos tan bien que la gente se engancha a full. Además, es jugado porque estamos tocando en festivales, en Cosquín, en Baradero, y salimos con un set de canciones propias que no conoce nadie. Es un laburo...”.

“Muy jugado”, remata Pampí Torre. Y más siendo mujeres, instrumentistas y cantantes a la vez. Hará falta tiempo para poder narrar con certeza qué lugares nuevos ocuparon las

mujeres en el folklore de esta década. Es claro: siempre existieron grupos vocales, pero con ambas labores, y además con una estética no tan folklórica...

“Nada folklórica”, aclara Mavi Díaz.

Silvana Albano contrasta: “No es fácil a veces pelear como mujer instrumentista: como cantante es diferente. En la percusión está la chica de Los Sacha, pianistas también, pero violeras, gente que rasgueara, no es que no haya, pero ese lugar es para un hombre, y el rasguido de Pampi pasa por arriba”.

Es ella, la guitarrista pampeana, la que se ríe: “Toqué el piano desde chica pero desde los 18 toco la guitarra. Es que llevo la guitarra en el corazón”. En quichua, Sonqoy significa “mi corazón”, y también lo trae en vivo Martina Ulrich en la percusión con cada golpe exacto: repiques milimétricos en el Gato de Estocolmo, sutilezas en “La ahuyentadora” y “Vestida con tus besos”, golpes a tierra en “Si pudiera” y “Zamba mía”, son apenas el inicio del viaje sonoro: chacareras, huayno, taquirari, escondido y chamamé.

Martina Ulrich descifra su forma de tocar en el disco y con las demás: “No está pensado: había cosas que yo tenía armadas para el día de la grabación, pero cómo salía no está pensado. Está sentido, está sentido. Eso es para mí lo más importante, porque vos podés estudiar mucho, pero si no tenés esto (y se señala el corazón)... Hay repiques que tengo armaditos y prefijados y que los puse en el disco, pero hay otros que no: hay domingocureadas, que es lo que yo mamé desde siempre”. Allí está su historia, su lazo con Los Carabajal, por herencia familiar y presente: es la esposa de Demi Carabajal, hermano de Peteco.

Mavi Díaz cuenta que “se resolvieron muchas cosas en la grabación”. Y Pampi Sosa dice que hubo “resoluciones que se hicieron ahí, cosas de cierta energía que quedaban lindas. Eso creo que es lo que prevalece en este grupo: la intuición femenina”. Díaz celebra la idea: “¡Muy buena definición! Sí, hubo mucho del vivo, y está en cómo ellas se escuchan y tocan: lo que propone cada una es siempre al servicio de la canción”. Salvo algunos temas con otros arreglos, “como ‘Cuchillos’ o ‘WhyNot?’ que hice con un riff dado, en las ‘chacas’ y los gatos hacíamos tomas juntas y después se elegía una, un poco como se grababa antes”.

En “sesiones irrepetibles”, añora Martina Ulrich, y sabe que eso es parte del juego: no sonar siempre igual. “Este encuentro fue mágico desde el primer día -suspira Albano-. Sin darnos cuenta grabamos y cuando salió el disco yo lloraba. Por todo lo que se generó en poco tiempo”. Un momento central del disco fue la mezcla. “Me esforcé mucho en que tuviera un audio de puta madre, un audio que no hay así en el folklore; es decir, buscarle a cada bombo un carácter, por ejemplo. Eso fue una búsqueda intensa, porque grabar grabamos enseguida, pero todo el proceso de mezcla fue como la fresa”. Todo el tiempo les consultaba “qué les parece, díganme, eh”, para buscar los sonidos mínimos hasta “hallar el sonido que fuera representativo, que no perdiera la frescura y la fuerza”.

¿A qué se debe que en el folklore no abundan discos con esa sonoridad? Ulrich: “no se toman el trabajo de buscar el audio excelente”. “Uh, hay un monopolio de producción que genera eso”, dispara Albano. Y confiaron “que Mavi no iba a pifiarle en el sonido: si hay alguien que sabe de eso es ella”.

Explica Silvana Albano: “Muchas veces en el folklore el artista no tiene voz en ese momento. Sin desmerecer a nadie, en el folklore hay mucho desconocimiento de lo que es el audio. Yo me he encontrado con cada productor que realmente no tenía ni idea. Pero era un cargo que tenía en una compañía y eran productores musicales sin tener muchas ideas la gente que mezclaba. Por eso pasa un 60 por ciento del embudo, y hay gente que hoy ya puede elegir, puede tener voz en convocar a otras personas como para que se va modificando. Ella lo

que aporta es otra forma de laburo desde siempre. En el folklore no hay eso. Y también me parece que con tu papá pasaba lo mismo, ¿no? Seguramente decidía con respecto a lo suyo”.

Mavi Díaz responde: “Sí, lo que pasa es que mi viejo era... En esa época no se trabajaba con la figura de productor. Era tocar y hacían un disco, un día, y el Portugués Da Silva, que era el que grababa, un tipo que sabía todo, de ION: un tipo que inventó el audio en la Argentina. Hay tipos que son clave, porque ahora el técnico es un técnico y muchos técnicos aprenden de memoria a poner cosas y si los sacás de este estudio no saben laburar en otro. En el rock no pasa tanto así; en el rock y en el pop hay otra formación. Y otra preocupación. Además, yo soy productora de discos más que artista. Más horas y años de mi vida me encargué de la producción que a ser artista. En este disco, al ser nuestro y ser folklore, para mí fue un desafío en un montón de cosas, porque una está acostumbrada a trabajar con otros elementos”.

Acá “la instrumentación acústica es otro desafío, pero yo creo que está conseguida. Yo escucho el disco y estoy contenta: suena bien, y busqué que cada una tuviera un lugar y un espacio, lo mismo cada instrumento, y que el sonido tuviera una profundidad. Ellas tocan fenómeno y para mí es muy importante como está planteada la producción”.

Grafica Pampi Torre: “Sí, ella es pum pum, es re folklorista en eso, y tiene lo otro. No he grabado tantos discos, pero me impresionó la manera de trabajar de ella de tener en cuenta todos los detalles, afinar la guitarra en cada tema. Eso en el folklore no pasa, jajaja. Afinar en cada toma, que está bárbaro. Y lo que más me impresionó es que hacíamos cinco tomas, de las cuales ella se acordaba las cinco: dónde habíamos hecho el error, o cual toma le gustaba más. Fueron dos meses de trabajo en el disco y si lo escuchás es perfecto por el poco tiempo: es simple, no es rebuscado, es fresco, y eso depende de las personas con las que trabajes”.

Mavi Díaz: “Paul, el técnico de grabación y Mariano López, que le dio el toque final, y la profundidad al disco, que fue decisivo. Yo iba terminando las muestras y se las iba mandando a Mariano, que hacía un premaster y me lo reenviaba. La masterización fue un ida y vuelta, un laburo conjunto. Hubo equipo, lo cual es importante. Yo tengo que trabajar con gente en la que confíe en la parte técnica, y Pablo y Mariano fueron aliados importantes en la producción”.

Incluso en el tema de las voces, indagan sobre cuál modelo recostarse para pensar el ensamble. Cuenta Pampi Torre: “Había temas que ni siquiera teníamos planeado que hubiera voces y alguna, mientras la otra grababa hacía una voz, y una voz acá. ‘Y encontré una voz acá, cantemos como borrachas, como en la cantina, acá estemos divertidas’, y nos salió un coro de divertidas, todas juntas”.

Asiente Mavi Díaz: “Yo creo que esto que se ve en el disco también es lo mismo que pasa en el escenario. De pasarlo bien, y en el disco hubo eso también. Hay tomas gloriosas; los gatos son primeras tomas, gloriosas, y me parece que se da por el buen ambiente que había, por la frescura: estábamos horas y horas. Todo el mundo contento, que no se perdiera la alegría; ellas son muy buenas compañeras y eso se traduce en el trabajo, porque hay buena predisposición. Ayuda a que las cosas salgan muy bien”.

Que todos los temas tuvieran tanto amor contrariado, el amor que estalla, el desamor, ¿se buscó como concepto o fueron componiendo, armando los temas, y quedó así? “El disco tenía título antes de que existiera -dice la productora y cantante-. Yo quería que el disco se llamara así: ya tenía un par de canciones, ‘La Ahuyentadora’ y ‘Zamba Mía’. A ‘Zamba Mía’ la hice en Madrid hace algunos años, y ya la venía tocando con la formación anterior, y la otra la hice en París hace cuatro años y la venía también tocando. Lo que pasa es que yo quería que el

disco se llamara *Sonqoy*, y sabía por cosas de la vida que quería hacer un disco en el que pudiera hablar de amor”.

Porque “yo no suelo hablar de amor: mis letras son más bien sarcásticas, en otro estilo, pero en este disco quería hablar de eso, y fue inspirado y armado así. Y de hecho, todas las canciones que no son propias también tienen que ver con el amor: ‘Cuando calla la lluvia’, el carnavalito ‘Mi cholitay’ (en el que cantó junto a la voz grabada de su madre, la gran referente Victoria Díaz), ‘La Chimpa Machu’, “una canción cuya letra me encanta; me encantó cuando la estrenamos en la Peña del Colorado. Me parece que encaja con el resto. Y ‘Don Abdala’ es el único que no tiene mucho que ver, pero es un gato que nos encanta tocar: somos ‘las reinas de los gatos’, como nos bautizaron en España. Y nos gusta eso porque nos salen muy bien los gatos y nos divertimos tocándolos. Y otro que no entró que es ‘Qué lindo volver al pago’, que en el disco no aportaba mucho”.

Mavi Díaz asegura que no hay una sonoridad, estética o ritmo que hayan quedado pendientes. “El disco está redondo porque hay de todo: takirari, escondido, baguala, chamamé. A mí me parece que para un primer disco es una propuesta. Todo el disco es un recorrido, es un viaje y va teniendo momentos. Eso fue muy importante: que el disco fuera una historia que empieza y termina. Y termina con el bonus track de la canción con mi mamá”.

Con este re-abordaje en las voces e instrumentos de Las Folkies, ¿de qué folklore se ven parte? Silvana Albano contesta: “Hay mucho respeto a la tradición, como si nosotros nos fuéramos parte de la tradición que viene, como si la tradición fuera hacia atrás. Pero hay un purismo muy grande, muchas veces. Pero en cada ambiente es diferente, porque vos hablás de Aca Seca como podés hablar de los Chalchaleros. Igualmente también hay gente que se divierte: hay un poco de todo”.

Mavi Díaz analiza: “Hay un fertilizante distinto que vos le ponés a la planta, que no le quita ni tradición, ni tierra, ni respeto, ni compromiso, pero le da otra cosa. Eso de reírse de uno mismo en mi caso es una marca de fábrica. Es en serio. Si yo no me puedo reír de una historia no la puedo contar. Y en nuestras canciones, aunque tengan un armado respetuoso del folklore, hay cosas que son bromas. Yo creo que el sentido del humor en la forma de tocar es el nivel máximo de hablar un idioma. Vos hablás un idioma, y cuando entendés los chistes es porque hablás muy bien el idioma. Es como el entendimiento máximo, y las chicas lo tienen. Están tocando y hay cosas que son chistes pero que entendemos nosotras. Por ahí acompaña las letras: Silvana me contesta cositas, se contestan entre ellas, juegan duelos. Es el sentido del humor en la forma de tocar y en las letras”.

Martina Ulrich: “Jugamos juntas todo el tiempo. Si bien hay arreglos, todo el tiempo se van...”

“...desarreglando, o rearreglando -alinea Silvana Albano-. Pero a esta altura hay cosas nuevas en los temas que fueron saliendo del vivo. Cositas pequeñas que fuimos ajustando. Que capaz que suena a Stevie Wonder o a cualquier otra cosa porque me equivoqué”.

Mavi Díaz anhela “llegar a otros medios y tocar en cada vez más lugares. Que cada vez más gente se acerque: del palo o no. Pibes de veinte años que escuchan electrónica, pop, punk. Que vengan nos encanta. ¡Y que venga gente del folklore! Romper estructuras, quitar las cercas”.

Silvana Albano: “Esas fronteras que a diferencia de Brasil son muy fuertes. Acá se está abriendo algo, ahora: se está empezando a compartir”.

Martina Ulrich piensa en las huellas comunes de las cuatro: “Divididos, Peteco”. Y sin planearlo vuelven a la memoria del Chango Farías Gómez, “que inventó la vanguardia. El Chango es Dios”, sabe Mavi Díaz.

El recuerdo del Chango reactivará los debates: ¿La apertura sería del folklore hacia el rock o al revés? Pampi Torre piensa que “muchos rockeros empezaron en el folklore y después hicieron rock. Hoy en día el folklore está rejuveneciendo porque muchos chicos jóvenes están tocando en todos lados. En este momento, el rock no está pasando por un buen momento, y cuando el folklore no pasaba por un buen momento el rock estallaba: son paralelos. Hoy el rock está fusionando mucho y se está olvidando de la esencia del rock. Hay muchos grupos que al fusionar olvidan esa esencia: la actitud, el espíritu. Cuando estaban Serú Girán, Charly, Almendra, ellos tenían un sello. Y es como cuando escuchás los tangos de los 40 y 50”.

Silvana Albano: “El rock conocía sus raíces. Nosotras conocemos nuestras raíces, y el rock se olvida de ir atrás a escuchar las raíces, a esa época gloriosa, que es el eslabón entre lo que fue y lo que vendrá”. También lo ven ellas: la vanguardia, en el folklore, se cortó en los 70; después estuvieron la dictadura y el menemismo: el folklore de los 90. Los chicos que hacen rock, o las cantautoras, tienen aún la imagen de que el folklore son Los Nocheros: ¿Falta una reeducación cultural?

Mavi Díaz: “Yo creo que hay que hacerlo. El rock está pasando por un momento de decadencia que viene de todas las eras culturales que atravesamos: ahora son como copias de copias. Y en el folklore y el tango hay nuevos compositores que no tienen la difusión del rock y el pop, pero porque hay un hervidero de tipos de 20 y 30 años que ¡mamita querida! Toda una nueva generación. Con Daniel Melingo en adelante. En el folklore está pasando eso, lo que pasa es que no tiene tanta difusión. Lo que tiene difusión es el folklore más mainstream”.

Pampi Torre: “Volvemos a lo de antes. Lo de la tradición. El artista, para convencer al público, hace los mismos temas y no está la apertura a las nuevas cosas, que es lo que hoy está pasando en el folklore. Es una brecha. Si no cantabas tales temas el público no te aplaudía”.

Mavi Díaz: “Es lo que le pasó a Dino Saluzzi. Hay que reeducar a la gente y la manera es ésta: salir con las canciones de una. Nosotras no tocamos covers”.

Silvana Albano: “Yo empecé a tocar folklore en los 80. Estaban el Trío Vitale, MPA, Raúl Carnota. Todas cosas nuevas. En esa época todo el mundo hacía temas que no conocía nadie y se conocían a través de los festivales, que eran justamente una vidriera para eso. Eso ha cambiado: hoy hacen covers con muchas palmas y gritos”.

El trío Aymama

### **Instrumentos y voces que repiensen tradiciones**

Todo es sensibilidad. Las risas de las tres, y los colores de sus ropas en los que se reconocen las Aymama, descifrándose, reviviendo abordajes sonoros, tardes de arreglos e incontables presencias durante las grabaciones de *Paso a paso*, su tercer disco. Y lo caminado las confirma en un sendero: en un mapa refinado pero no hermético, de la raíz folclórica leída hoy, con clasicismo popular. En la voz de Mora Martínez, también percusionista de peso, entreverada al piano de Paula Suárez y a la guitarra macerada de pampa (y expandida a todas las regiones) de Florencia Giammarche, ellas también en coros, componen juntas una lectura distinguida de la raíz folklórica, una foto generacional y por lo tanto política: una reafirmación de la compleja y sutil identidad.

También hay una identidad en la imagen de tapa del disco *Paso a paso*, previo al trabajo llamado *Folklore argentino* y a su premiado homenaje Aymama canta a María Elena Walsh, centrado en la obra folklórica de la poeta, cantante, narradora y compositora: un año antes de que falleciera la poeta y compositora. “En este disco queríamos mostrar un cambio estético visual, con un grado de madurez”, cuenta Paula Suárez.

No hay solemnidad: sí un recorrido, un mapa de la música popular exigente hoy para las integrantes del trío Aymama: las tres, Suárez, Martínez y Giammarche, atesoran múltiples formaciones, con un pie en la academia y otro en cursos de música popular, y eligieron abocarse a una relectura cuidada, con cierto refinamiento y sin imitación, sin mimesis, de obras ya clásicas en el repertorio folklórico de ayer y hoy. Ese fue el deseo, y la proyección de *Paso a paso*. Y la clave para adentrarse es estos territorios sonoros fue nítida: “Hay que aceptar lo que una es”, dice Mora Martínez.

Y reconectan con las dificultades, hoy, para hallar nuevas estéticas visuales, lejos de los estereotipos con que suelen ser mostradas las cantantes e intérpretes folklóricas. En ellas, ser instrumentistas a la vez que vocalistas las pone ante ese desafío: que la imagen pueda expresar lo que ellas mismas buscan con la música, en esa calidez y madurez sonora sin aburrimiento. Que las exponga en sus colores personales. “A nosotras nos costó bastante y fuimos buscando. Capaz que en un primer momento una está interesada en la parte musical, la energía está puesta ahí, y de repente pensar en la escenografía, la parte estética, a nosotras nos llevó un tiempo: somos tres personas diferentes y nos tuvimos que poner de acuerdo”, cuenta Florencia Giammarche.

Porque “tampoco es nuestro rubro. Nosotras podemos decir nos gusta o no nos gusta. Probamos un montón de cosas. Hicimos un montón de tanteos con estéticas, fotografías”, cuenta Paula Suárez. Y Mora Martínez grafica: “Yo siento que hay un gran prejuicio desde el músico. Es como que es frívolo pensar en la imagen, y no, porque hoy sos más imagen y sonido que nunca. No podés olvidarte de que desde la imagen vos tenés que decir algo, también. Si es que querés. Es una búsqueda”.

PS: “Por supuesto, sin irse al otro lado: hay gente que es más imagen que música”.

MM: “Está bueno producir la imagen, producir lo que pasa arriba del escenario. Es muy especial estar arriba de un escenario, y no da lo mismo. Si bien uno desde la actitud y desde el encare de hacer la música se acerca a la gente, que vos produzcas y te pongas linda o busques un toque diferente, no te aleja del público; todo lo contrario, porque estás cuidando lo que ofrecés. Está bueno que sea toda una producción, la música, y lo que pasa visualmente, desde tomar del pico una botella de agua: son pavadas, pero uno con el tiempo empieza a aprender a reparar en esas cosas”.

FG: “A mí, cuando voy a ver un espectáculo, me llaman la atención esas cosas. Estoy atenta: la escena es un todo. Por eso, desde el principio, si bien nos costó, tuvimos esa mentalidad de decir: ‘esto es un recital, cómo podemos encararlo. Que no se nos escapen los detalles de las ropas y de lo que se dice: que desde la palabra puedas explicar qué está pasando en el escenario. A la persona la hacés parte de ese momento con la palabra”.

Basta ver, en el relato del folklore, la estética clásica de los discos la mujeres: desde la postura étnica, poncho al hombro, charango en mano, como si se proviniera de allí, a la manera de una vivencia no contaminada por lo urbano, a la aparición de una nueva forma de concebir la estética visual en el folklore actual pasados los 90. Las Aymama no son totalmente tradicionalistas ni tampoco un grupo étnico ciento por ciento: dentro de las estéticas actuales, sondean la propia.



Primero está “aceptar uno lo que es -confía Mora Martínez-, y saber qué sos, no creerte otra cosa. Si bien yo nací en la Patagonia, no tengo una tonada o una forma de vestirme, ni las chicas, por vivir de la Provincia de Buenos Aires, andan con bombacha ancha y alpargatas. Nosotras vivimos en esta ciudad: no porque hagas folklore tenés que hacer todo el tiempo referencia a eso”. Eso también es un aprendizaje de ella, y de las tres”. Entonces recuerda: “Al principio aparecíamos con polleras largas, de colores; un chal, y los peinados, y de a poco fuimos desprejuiciándonos un poco y naturalizando que es la música con la que nos identificamos desde este lugar donde vivimos, con la historia que traemos, con todo eso encima. Somos una mezcla”. Eso se tiene que ver “porque sino te comiste un personaje que no sos. Pero pensar lo estético es todo un tema: ¿Qué querés mostrar, lo que sos o lo que no sos? Y sos todo ese montón de cosas. Que es difícil plasmarlo”.

Paula Suárez dice que “eso va a seguir mutando”. Así como en lo visual, y en la estética de la ropa arriba de un escenario, en lo musical cada disco reinstala esa pregunta, estética y sonora: “Cada recital”. Ahora lo han encontrado. Paula dice: que “está bueno que sea así. No tiene que estar quieto. En lo estético visual por ahí tenemos diferencias. En la música estamos muy de acuerdo y es natural lo que surge”.

Al ser tan distintas las tres, más de una vez pensaron qué las hacer ser una musicalmente. “Hay una admiración que existe la una con la otra desde un primer momento”, concede Giammarche: “Eso nos conecta muchísimo”. A la vez “somos muy diferentes las tres y eso nos equilibra. Funcionamos bien con nuestras diferencias, pero es muy importante la admiración”. Ella ya las conocía: “Paula era del Oeste y a Mora la conocía porque tocaba con gente amiga. Ya las conocía musicalmente y cuando me invitaron a tocar e instantáneamente dije que sí y me puse súper contenta”.

Mora Martínez completa: “Si bien yo había tenido un intento de otro grupo con Flor, pero mínimo, una vez con Paula la fuimos a escuchar: estaba ella solita con su guitarrita y nos quedamos así (abre la boca). Nos cautivó y ahí pensamos: ‘¿Che, y si le decimos de juntarnos?’”. Tercia Paula Suárez: “Igual, mucho no se puede explicar. Nosotras, cuando nos sentamos a tocar, agarramos un tema, nos ponemos de acuerdo y nos entendemos. No hay una razón explícita. Es algo que pasa”, dice Giammarche.

La cantante del trío percibe que esas diferencias “nutren la cosa, porque a veces se producen tironeos con el repertorio, con la forma de hacer la música, y está buenísimo porque nos lleva tiempo: son intercambios álgidos. Pero uno no deja de exponer. Hace seis años ya que estamos, y a lo largo del camino hemos podido ir exponiendo cada una lo que le iba pasando”.

Es el crecimiento de cada una potenciado en la otra, y por eso “no queremos hacer una un arreglo. La idea es que la suma de las diferencias haga el total”, dice Suárez. Y por eso no hay una dirección unilateral sobre la que giren las demás: “Tardamos más pero sale”.

En *Paso a paso*, quien equilibró anhelos y ansiedades fue Lilián Saba como directora musical del disco. Un rol similar en el disco anterior había jugado Popi Spatocco, arreglador y director musical de Mercedes Sosa durante más de 15 años. “Es una idea que tenemos de tener una oreja de afuera, una persona que tenga autoridad. Lilián daba perfecto en todos los aspectos: que esa persona pudiera escucharnos y decirnos la verdad de lo que estaba pasando. Que nos ponga un freno o nos acelere”. Florencia comparte: “Cuando entrás al descuido, te sumergís, y necesitábamos que hubiera una cuarta oreja más objetiva. Que escuchara desde afuera”.

Lilián Saba se sumó cuando estaba hecho casi todo: en el último mes. “Fue un proceso diferente al de Spatocco. “Con Popi Spatocco nos metimos mucho más en las notas, en

detalles más precisos”. Y había otra producción: “Teníamos cuarteto de cuerdas y estaba todo más escrito. Spatocco aconsejaba”. En cambio, “Lilián estuvo desde el lado de la escucha y desde lo emocional”. Y lo recuerda la propia Saba: “Que las chicas me convocaran fue fabuloso porque son chicas de otra generación que la mía y sin embargo me necesitaron y uno siente que puede ayudar en algo cuando te dicen: ‘Lilián, vení, sé el oído de afuera, elegí las tomas, ayudanos con la mezcla’. Eso es lindo para mí. Porque yo veo que a través de la experiencia y no solamente en la docencia sino en otras cuestiones artísticas puedo ayudar, sobre todo en gente tan talentosa. Yo las miro a ellas y me acuerdo de mí hace quince años”.

Las Aymama tocaban el repertorio de *Paso a paso* hacía tiempo y muchos ya lo conocían: lo habían pasado en varios escenarios de todo el país. “De hecho, creo que nos salió medio de carambola, pero hubo mucha gente en el estudio durante la grabación. Como diez personas”, cuenta Suárez. Fue una fiesta de días. “Y el día que nos quedamos solas, sin invitados, dijimos: ¡qué garrón!”.

Y se enciman las risas: “Fue un disfrute todo el tiempo”, coinciden, y plagado de invitados: Bruno Arias, Juan Falú, Juan Núñez, Marita Londra, Juan Pablo Navarro, Guillermo Rubino y el tremendo percusionista Facundo Guevara, quien suele acompañar a Teresa Parodi: una línea de continuidad con las Aymama. Con todos ellos, vislumbran, lograron ahondar en este mapa de sonidos e identidades de la Argentina atravesado por su prisma de arreglos y cuidado vocal e interpretativo.

Hay un tono criollo que establece diálogos con otras formas: Aca Seca (por su despliegue técnico), con Luna Monti y Juan Quintero (por la decisión de ir hacia lo sutil, lo no estridente), con Carlos Aguirre (por esa mirada también no exaltada llevada al piano, en diálogo con la guitarra, y el peso de los coros), y con muchos artistas ya referenciales, como el propio Juan Falú, Lilián Saba, Teresa Parodi, y los autores menos facilistas del “boom” del folklore: esos creadores que, como ellas ahora, pensaron la música de raíz folklórica desde su propio presente, sin mirar atrás, pero abrevando en lo anterior para replantearlo en el ahora.

¿Qué ritmos abordan ellas? ¿Con cuáles se sienten cómodas? En *Paso a paso* hay chamamé, chacarera doble, milonga, huayno, gato, zamba: los ritmos circulan en las Aymama sin forzamientos de autenticidad. Y menos en el disco *Paso a paso* se oyen aires de solemnidad. Es música argentina atemporal, esa que puede bailarse o escucharse en quietud plena, saboreando sus abordajes del Cholo Aguirre, Oscar Valles-Alfredo Ábalos, Suma Paz-Oscar Alem, Piana-Manzi, Yupanqui, Teresa Parodi, Omar Moreno Palacios, Tejada Gómez-Chacho Echenique. Todo funciona con soltura en *Paso a Paso*. Y cuentan ellas que muchos temas del disco sabían que tenían que estar porque la gente ya se los pedía: *De ahicito*, *El otro país*, *Carrero Cachapecero*. “¿Éste en cuál disco está?”, les reclamaba la gente, y ellas sabían, delineaban, cuáles entrarían en el tercer disco.

Más allá de este vasto repertorio, la pregunta que pide el oyente es: ¿por qué sólo cinco temas propios? Aquí hay están el huayno “*Mechita de agua*” y “*Gato de la mentira*”, de Suárez; “*Ya de noche*”, de Mora Martínez y Marita Londra, y dos de Giammarche: la milonga “*Paso a paso*” (con letra de Andrea Bazán) y “*La Guitarrera*” (con Hugo Díaz Cárdenas). Todas joyas que fluyen bien junto a tantos clásicos.

A Giammarche le quedó picando la pregunta: “Ese fue un tema que nos sentamos a charlar a la hora de pensar en grabar un tercer disco. Mostrar lo propio siempre nos tironea y nos da ganas, pero hay que buscar un equilibrio entre lo que una desea y el objetivo que tiene una en un disco. Quedó postergado y siempre decimos: no lo hagamos ahora”. Florencia Giammarche les ponía a sus compañeras el ejemplo de The Beatles, “que fueron mutando. Y cuando ya se consolidaron, se dieron la libertad de hacer todos temas suyos y experimentar”.

Paula Suárez suspira: “Hay una cosa que nos baja la ansiedad: van a venir muchos discos más. No pensamos separarnos. Cuando sabés que tu trabajo es a largo plazo, te calma un poco, ya va a llegar, va a venir”.

Se ríen mirándose, y Mora confiesa que es “la más hincha con eso”. Porque Aymama tiene tres patas sobre las que se para”, analiza. “Una es lo propio, el aporte más identitario del grupo. Pero creo que eso propio llega de otra manera cuando dentro de un repertorio vos tenés cosas que a la oreja te resultan un poquito más... Digo, cuando vos vas a un recital y es mucha información nueva, es más compleja la decodificación. Teoría de la comunicación total”, coteja. Entonces, son tres y tres patas: “la composición propia”, la primera, y la siguiente es hacer “algunas obras de compositores muy reconocidos que no han sido grabadas”. En el primer disco habían grabado cuatro temas inéditos: “A puro fierro” y “Soncko querido”, de Juan Falú (esta segunda junto a Pepe Núñez, también tucumano); “Muriendo Andoy”, de Jorge Marziali, y “Andá y decile a tu mama”, de Rubén Cruz y José Moreno. “Además de lo propio, me parece jugado desempolvar obras de grandes autores que se conocen poco. Un trabajo de investigación”.

Y la otra pata es “agarrar composiciones muy conocidas, como ‘Campo Afuera’ en su momento, o ahora ‘Trasnochados Espineles’, y hacer una versión diferente y que se la banque”. Y que “merezca el título de reversión. Viene saliendo bastante bien”, remata de nuevo Paula Suárez. “Como mujeres jóvenes, retomar esas cosas: una no lo hace tan conscientemente pero con el tiempo se va dando cuenta”, elabora Martínez.

“¡Cuánto hacía que no escuchaba ‘Trasnochados espineles’, del Cholo Aguirre!”, les dijeron en la Patagonia, cuando lo presentaron en octubre. “Ese tema marcó una época”, saben. “Que tres tipas lo retomen, es como cuando nos metimos con María Elena Walsh, y fue lo que ella nos dijo: ‘que tres mujeres jóvenes retomen mi música me llena de alegría’. Es una manera de reconocer lo que tenemos atrás. De darle una vuelta de rosca y que siga”.

Lo mismo con “Carrero Cachapecero”, que abre *Paso a paso*. Ese universo relegado, el chamamé: para ellas, la puerta fue “Trasnochados espineles” y aquel otro clásico, “Carrero Cachapecero”, que el saber de la *intelligentzia* folklórica no siempre aborda, por considerarlos música de segunda mano, música menos prestigiosa o legitimadora. Más allá de los intérpretes específicos del género, no se suele tomar a un Isaco Abitbol o un Blas Martínez Riera para los repertorios que buscan hacer un mapeo de todos los territorios sonoros del país. Mario del Tránsito Cocomarola o Ernesto Montiel tampoco son abordados.

Pero frente a esa distancia las Aymama proponen: “Hay que encontrarle el gustito al chamamé maceta”, sonríe Suárez. “Eso fue re fuerte para nosotras”, cuenta Martínez. “Cuando nos invitaron a la Fiesta del Chamamé en 2011, casi nos morimos: nos miramos: ‘¿qué vamos a hacer?’ No hacíamos chamamé, sí el “Carrero” y “El otro país”, de Teresa Parodi, que es canción. Y lo vamos a hacer desde nuestro lugar, y si bien lo habíamos escuchado, no lo teníamos recontra masticado. Tuvimos que empezar a meternos en la atmósfera chamamecera. Y la verdad que es un viaje de ida. Y nos gustó, y se ve que se notó que lo hicimos con mucho cariño y respeto porque así fue la devolución en Corrientes”.

Como no son afines, el respeto fue doble. Y sucede más allá de pertenecer o no a la sensibilidad litoraleña. ¿A qué se apela para tocar? Hay algo sin tantas palabras “que sensibiliza. Te empapás, te metés”, dice Mora Martínez. Como conectarse con un paisaje que está lejos, como un río, desde Buenos Aires. “A mí me pasó mucho de pensar los lugares desde las canciones y después ir. Cuando fuimos al Chaco, que nos fuimos almorzar a Corrientes y cruzábamos por el Puente General Belgrano. Esas cosas las comprobás estando ahí”, sigue Martínez, que entonces pensaba en el rasguido doble del maestro Ramón Ayala. Y

lo entona: “De Corrientes vengo yo, Barranqueras ya se ve... y en la costa un acordeón, gimiendo va su lento chamamé...”

Algo marca Paula Suárez, central para concebir abordajes contemporáneos no desde la crianza. “La referencia no tiene que ser literal. Vos escuchás la música más extraña de un lugar que nunca pisó, pero recurrís a tu pasaje interno y te identificás con eso. Ese opuesto es afín a tu sensibilidad y es suficiente: no quiere decir que sea excluyente. Uno tiene su paisaje interno y a veces no coincide con el paisaje real”. Como concibe también Carlos “El Negro Aguirre”: existe un folklore territorial, otro regional, otro personal, y otro interno. Desde allí se avanza<sup>174</sup>.

“Tampoco está escrito en ningún lado”, despeja Martínez. “Hay gente que necesita viajar, ir, ver y conocer”. Y hay gente que viaja con su abordaje sonoro y luego lo completa estando. “Pero hay algo que tiene la música más allá de la poesía: que te llega”, siente ella. “Es lo más lindo que tiene la música, y el arte en general. Que no podés explicar qué es, pero te toca, te pone la piel de pollo. No hay muchas explicaciones a eso”.

Esa voluntad está en las tres: abarcar todo el territorio argentino. Así le sucede cuando cantan el chamamé Trasnochados Espineles, con esa frase que dice: “‘Si es que nunca fue a Corrientes no conoce mi país’. Yo no soy correntina pero siento que soy de toda la Argentina. Vos no conocés mi país, vení mirá. Y así como es Corrientes, yo no hablo literalmente del correntino, hablo del argentino”. Paula Suárez completa: “Ese orgullo del correntino por Corrientes es el mismo que uno tiene por equis lugar. El sentimiento va en paralelo, más allá de la literalidad. Es muy importante reconocer eso para hacer estas abstracciones y cantar diferentes músicas desde nuestro lugar”.

Entonces, “así salen versiones diferentes”, dice Florencia Giammarche. Y entonces elaboran una idea clave para pensar qué más cambió en la actual generación: uno realiza una elección para integrarse a tal o cual tradición. Es uno el que se afirma y divisa en ellas. Mora Martínez lo pone en perspectiva de presente: “La manera de interpretar el folklore se corrió un poco del lugar, paisaje específico. Lo mismo que el tango”.

Remata Suárez: “Se rompió el estereotipo: es todo parte de la música argentina. ¿Por qué tanta división? En el primer disco la cosa pampeana nos quedó afuera, y en este disco nos dimos el gusto: entre lo urbano y el campo. Música criolla: el estilo, la ‘Milonga Triste’ (Piana/Manzi), la huella”, dice Martínez. “De entrada lo supimos: hacemos música argentina. Es algo natural”. Porque está bueno “tener esa posibilidad: hacer música argentina. Latinoamericana sí, pero argentina”. Porque, ven ahora, “el límite político no es el límite musical”, dice Suárez. “Nosotras pusimos ese límite”. De hecho, dice Mora Martínez, “el último tema es una melodía de Tarija, de Bolivia. Tampoco es tan intransigente el asunto”.

Con ello, ¿avanzan en forma distintiva los grupos instrumentales y vocales femeninos haciendo música plenamente argentina? En el repaso del presente, no abundan: Fulanas Trío, Mavi Díaz y Las Folkies, ellas... “Grupos de mujeres no hay. Ahora está Mavi Díaz con Las Folkies”, dice Mora Martínez. Porque hasta no hace muy poco, y hay que volver a la historia del folklore para corroborarlo: “Las mujeres sólo hacían coros y solistas. Acá el chiste acá está en que ellas son dos grosas instrumentistas. Porque yo me puedo cantar todo, pero cuando las ves tocar, o yo tocando el bombo. Tocamos instrumentos”. El otro día les decían eso: que en general pasaba que el vivo no supera al disco. Pero “en el Sur les pasó que el vivo tiene como otra cosa. La enorme diferencia es que no hay diferencia entre el vivo y el disco. Lo que suena en el disco es lo que suena en la realidad. Nunca inflamamos un disco. Y eso

---

<sup>174</sup> Ver Capítulo anterior.

también marca desde un primer momento: en el primer disco no tuvimos invitados. El punto que hace la diferencia es lo instrumental”.

Florencia Giammarche analiza: “La parte instrumental es no vista, pero ella como cantante también rompe un poco el estereotipo. Desde el espacio que le da a toda la situación. No es la cantante solista. Esto de la cantante que depende del instrumentista y los chistes que se hacen. Ella no es así”. También por ello participan las tres en los arreglos.

Y por lo general no buscan hacer “aires de”, sino que las chacareras, los gatos o zambas tengan la estructura formal. Por eso es folklore argentino a la vez que música de raíz folklórica: implicación de paisajes y estructuras en una contemporaneidad. “Hay una realidad: el folklore nació con y desde la danza, y una chacarera tiene que serlo. Hasta ahora la estructura formal ha sido respetada por nosotras”, dice Mora Martínez.

No sólo para ser bailada, sabe ella. “Es una música que es para escuchar, pero si vos la querés bailar no te vas a quedar de garpe”. Y Paula asiente: “Hay una estructura que respetar; sino no le podés poner un nombre”. El folklore es lo que es: “Con lo interesante y contenedora que es respetar esa coreografía”.

Antes el folklore era pensado para la escucha. Pero Mora Martínez piensa algo así: hay otro deseo frente al público. “Los grupos vocales no eran bailables, Los Trovadores no eran bailables, y revolucionaron la música folklórica. O Los Chalchaleros: la gente se sentaba a escucharlos, no salía a bailar chacareras con ellos”. La importancia del baile a la vez que la escucha es una disposición corporal distinta: la de quienes interpretan y la de quienes oyen. Aymama conjuga esa otra mirada. Ambas formas.

También ellas no buscan ser un epígono de tradición, y a la vez hacen los ritmos clásicos, y eso las define: no renegar de la formas. “El mundo cambió, hace bastantes años. Las identidades son una trama de cosas, ahora. “Mercedes Sosa a lo largo de su carrera no siguió cantando solamente folklore”, habla Mora, y retoma la idea Paula Suárez. “Es muy difícil ser solamente tucumano o santiagueño”. Y la percusionista sabe que “un gato es un gato porque tiene una estructura, porque está relacionada con la danza y el ritmo. Pero la temática cambió totalmente”.

Ahí está esa dialéctica que conecta con el presente y con el pasado. “Pero el ADN no se lo podés cambiar -entiende Martínez-: un gato es un gato, hable del asfalto, del edificio, de la Puna. El hilo conductor es esa forma: por exceso o por defecto, por afirmación o por negación, vos rompés con algo pero lo contenés”. De cara a sus contemporáneos, algo que puede decirse de los parámetros vocales en los nuevos artistas, luego de María de los Ángeles Ledesma, o Luna Monti y Juan Quintero, es cierta cercanía con un sonido pequeño en las voces, intimista, minimalista. En ese color vocal, las Aymama se miran y también se ven más allá. Si Silvia Iriondo decía que ese tono intimista es marca generacional, las tres miran hacia delante. “Hay toda una tendencia. Nosotras nos sentimos en ese lugar, pero a veces necesitamos ponernos aguerridas y un poco más para afuera”, dice Giammarche. “Cada vez lo sentimos más”. Mora Martínez busca “no la cosa tan chiquitita, tan minimalista. Hay toda una escuela, con el Negro Aguirre, pero es el Negro. Nosotras tenemos de eso pero no nos identificamos plenamente. También es necesario lo otro”.

Y a lo otro lo recupera Mora Martínez: “Cuando yo la descubrí a Silvia Iriondo fue cuando hizo el disco *Ojos Negros*, con el Negro Aguirre y Quique Sinesi. Yo los vi y me volaron la cabeza. Yo dije: ‘Este es el folklore que yo quiero hacer. Yo quiero el folklore así: quiero este tratamiento, y me enganché con un montón de cosas que Silvia me abrió. En su momento fue Liliana Herrero, desde otro lugar, más desde la interpretación, y me encanta que se cague en todo a nivel vocal. Por otro lado, Silvia Iriondo desde la cuestión más melódica y

rítmica, con un concepto más jazzístico de la música folklórica. Y Mercedes, antes que nadie. Para mí esas tres patas fueron re importantes. Después fui conociendo otra gente y empecé a descubrir qué era lo que me enganchaba, con qué me identificaba y qué era lo que no quería de cada una, yo como intérprete. Para mí Marita Londra es la mejor, lejos. Desde el decir, desde cómo canta: para mí es completa”.

Paula Suárez, a su vez, atesora a Suma Paz. “Sin que sea despectivo, pero me gusta más Yupanqui en Suma que en Yupanqui”. Y de Suma va a Suna Rocha, que “es tremenda. Suna es Mercedes: no se detiene, tiene como otra cosa más que Mercedes”. Florencia corrobora: “Tiene mucha potencia, no sé si tiene un instrumento muy amplio”. Las demás dicen que sí, que canta con plenos matices: “Suna Rocha es una referente indudable para todas”. Mora remarca. “Además es una topadora: canta una tonada como ‘Primera soledad’ y te parte la cabeza, o el gato ‘Pecado de juventud’, y te pasa por arriba. Suna para mí tendría que haber estado a la altura de Mercedes en cuanto a popularidad, porque es tremenda”.

Pero vivió una época de transición que la hizo relativamente quedar acotada a ciertos círculos: los 80, y los años 90, no fueron los de Suna Rocha, aunque influyó sentidamente en las nuevas generaciones. Lo sigue haciendo: “Y también Suna Rocha, hoy día, se sigue renovando. No se quedó nunca. Ella sigue haciendo discos y es una persona activa. Eso es maravilloso”.

# Capítulo 7

## Otras tradiciones: el rock folklórico

¿A dónde van, cuando dialogan sin fisuras, el rock y los misterios -supuestamente-agrestes del folklore argentino? En línea con las búsquedas de Arbolito, Raly Barrionuevo, Semilla, Mariana Baraj (y antes las del Chango Farías Gómez con La Manija, en los 90), afloran en esta década grupos que entienden que la fuerza creativa del rock ofrece un puente para explorar las tradiciones y ritmos del país. Ese diálogo que a fines de los 80 trazó, por ejemplo, el santiagueño Jacinto Piedra con su chacarera doble “Te voy a contar un sueño”, himno pionero contra la dictadura, cuando una nueva generación se abrió a los sonidos autóctonos. Y no es casual que el grupo Guauchos -de Formosa- la haya versionado en su primer disco homónimo, de 2009: con pop y distorsión en zambas, chacareras y hasta guaranias; con psicodelia de río y selvas, el quinteto (Federico Baldus, Juan Miguel Castellani, Juan Manuel Ramírez, Lucas y Albano Caballero), a punto de grabar su nuevo trabajo, se presentó en enero en la 22° Fiesta Nacional del Chamamé (Corrientes). El nuevo rock telúrico no reconoce fronteras ni límites de escenarios.

Como contaba el periodista Gabriel Plaza en La Nación: “La primera piedra la tiró a inicios de la década del setenta el grupo Arco Iris, liderado por Gustavo Santaolalla. En la nueva era, el disco fundacional de este “rock de raíz”, como lo bautizó un avispa manager, fue el álbum *La mala reputación* (2000), de Arbolito. Semilla continuó la descendencia sónica con el sorprendente álbum debut (elegido entre los mejores de 2007 por Rolling Stone), en el que aparecían chacareras eléctricas y lucían una estética de punkis criollos”<sup>175</sup>. A ellos “les siguieron Humahuaca Trío, Banda Criolla, Fanfarrón, Chúcaro, Fuego Indio y siguen floreciendo. La semilla del rock de raíz encontró el campo fértil para nacer. Ya no parece un pasatiempo pasajero, como los coqueteos de Divididos con Yupanqui, sino la aparición de un signo musical que empieza lentamente a formar parte del ADN del rock vernáculo”<sup>176</sup>.

En dicha nota, Agustín Ronconi, uno de los líderes de Arbolito, cantante e intérprete de quena, charango, violín, flauta travesera, manifestaba: “El rock es folklore. Hace treinta años que forma parte de nuestra cultura musical y por eso puede convivir naturalmente con el folklore regional”<sup>177</sup>. La celebración es para el folklore: al rock le costó adaptarse más. Hoy es el folklore el que tiene mucho para decir al respecto. Pero los rockeros también pudieron mirar hacia atrás, o alrededor, para redescubrir en los propios ritmos de cada provincia un basamento para sus estéticas y melodías.

¿Todo comenzó con Gustavo Santaolalla? Puede percibirse que las reuniones de rock y de folklore fueron inauguradas con el músico de El Palomar y sus indagaciones en Arco Iris, la banda que en tiempos de afianzamiento del rock argentino (o rock nacional, como se lo

---

<sup>175</sup> Gabriel Plaza, El despertar de las bandas criollas, La Nación, Buenos Aires, 23 de julio de 2008 <<http://www.lanacion.com.ar/1032644-el-despertar-de-las-bandas-criollas>>

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Ibid.

llamaba y se lo siguió llamando, por influencia de la “nacionalización” obligada de la música argentina, enchufada y progresiva, en tiempos de la guerra de Malvinas. Un claro operativo dictatorial para captar a los jóvenes) contribuyó a trazar lazos y puentes entre géneros. Hoy mismo -año 2013- la idea de distancias entre el rock y el folklore parece más discursiva que exacta: la música que se pretende argentina y folklórica no puede eludir ni desconocer, menos ocultar, el peso del rock, para entenderse a sí misma en los sonidos de la tradición y de la proyección. El rock, el sonido, las texturas, los instrumentos, la ética de búsqueda y de cuestionamiento de lo establecido, se han vuelto alimentos plenos y vívidos, presentes, del folklore.

Arco Iris, es cierto, trazó las primeras conexiones. A mediados de los años 70, el rock argentino se multiplicaba en suites progresivas extensas, música de fogón y experimentaciones cercanas al jazz. En 1972, Gustavo Santaolalla y Ara Tokatlián propusieron en Arco Iris un rock espiritual e inasible, que incorporaba quena, saxo y charango, rastreando una identidad posible. El hombre nuevo, pendiente, necesario, se hallaba en la naturaleza. Como dijo Cristian Vitale en el Suplemento NO de Página/12, en 2001, año de la crisis: “Hace ya muchos años, un grupo argentino liderado por Gustavo Santaolalla, sorprendía a propios y extraños. Se llamaba Arco Iris, practicaba la fusión como signo de libertad creativa y se instaló en la historia -además de por otras cuestiones relacionadas con su modo de vida- por haber prefigurado una extraña (por entonces) alquimia entre folklore latinoamericano y rock. *Sudamérica o el Regreso a la Aurora* (1972), *Inti Raymi* (1973) y *Agitor Lucens V* (1975) son tres lúcidos ejemplos de aquel intento”<sup>178</sup>.

Esa fue una de las marcas que hizo que León Gieco (quien comenzó cantando folklore y oyendo a Yupanqui y a Jorge Cafrune) tomara esa bandera y siempre se alimentara de los ritmos folklóricos para sus composiciones y sus discos. Así confluyó en energías con el propio Gustavo Santaolalla, productor y director musical de su raída y proyecto de grabaciones *De Ushuaia a La Quiaca*, de 1985-1986, que consistió en tres discos iniciales y recopilaciones de obras y coplas en sus lugares de origen, en labor conjunta con Leda Valladares. En el caso de Gustavo Santaolalla, éste “participó también como músico, tocando guitarras, charango, percusión y voces. Gustavo creía firmemente en el proyecto, en todo momento fue el motor y el timón del barco. Fue quizás el primero que integró la tecnología MIDI a la música tradicional”<sup>179</sup>.

La perdurabilidad de este proyecto se explica por la variedad de géneros y ritmos que se abarcaron Santaolalla y Gieco, además de por la visión cultural que subyacía: todas las sonoridades del país alimentan la música argentina, y el rock mismo puede nutrirse de ellas: revisar distintas tradiciones, distintos pasados, es potenciar su mirada en el presente. “En muchas ocasiones (sic), la música, la danza, la artesanía, y muchas otras formas de expresión cultural se mezclaban para dar forma en plenitud al folklore argentino. La idea era integrarse con todo tipo de artistas, y que ellos mismos determinaran el límite cultural de este proyecto”<sup>180</sup>.

Otro antecedente de estas búsquedas hacia la raíz folklórica, siempre dentro del rock, fue cuando el pionero del rock argentino, Litto Nebbia, hizo también, en los 70, fuertes intentos de fusión: una etapa en la que solía tocar en vivo con el percusionista y bombisto santiaguense

---

<sup>178</sup> Cristian Vitale, Rock y folklore, una fusión que busca su lugar en la música argentina, Página/12, Buenos Aires, 1º de enero de 2001 <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-26/pag21.htm>>

<sup>179</sup> De Ushuaia a La Quiaca <[http://www.leongieco.com/Ushu\\_Quiaca/De\\_Ushuaia\\_a\\_la\\_Quiaca.htm](http://www.leongieco.com/Ushu_Quiaca/De_Ushuaia_a_la_Quiaca.htm)>

<sup>180</sup> Ibid.



Domingo Cura, como quedó plasmado en el disco *Despertemos en América* (1972)<sup>181</sup>, con temas como el aire de zamba “Si no son más de las tres (El bohemio)”. Ahí mismo, e indudablemente mirado de reojo por los folkloristas más acérrimos, Litto Nebbia había cantado ese tema poderoso en ritmo de seis por ocho (al igual que las chacareras, los gatos, el chamamé), llamado “Vamos, negro” y que, con el acompañamiento de Cura, quedaría registrado en la película *Rock hasta que se ponga el sol*. Quizá no sea casual que años después, en 2003, en pleno cambio de guardia en la generación de raíz folklórica, haya editado el disco *Las aventuras de Litto Nebbia y Domingo Cura* (Meloepa), que dialoga y retoma las búsquedas de aquel disco del 72.

Pero la combinación de lenguajes y sonidos -desde el rock- se interrumpió con la dictadura del 76: asfixiado, el rock comenzó a teatralizarse a sí mismo. Su espíritu libertario tuvo un quiebre cuando en el 82, en el Festival de Solidaridad por Malvinas, se pidió “algo de paz” (nombre del tema de Raúl Porchetto que cerró esa noche) en dictadura, llorando una guerra desde lejos, por canal 9. Por eso en la misma nota del Suplemento NO de Página/12, Agustín Ronconi -de Arbolito- decía: “el camino entre ellos y nosotros se cortó por la dictadura, por los desaparecidos y los exiliados. Nosotros somos un producto de los últimos 20 años, de lo que aprendimos y vimos en este punto de la historia”<sup>182</sup>.

En plenos 90, como se dijo antes, uno de los compositores clave en esta búsqueda de rock en cruce con el folklore fue el Chango Farías Gómez con su grupo La Manija. En él, como quedó registrado en el disco *Rompiendo la red*, se veían búsquedas y sondeos estéticos con el rock a la vez que con otros géneros. Sin prejuicios, sin limitaciones, Farías Gómez entendía que el folklore se potencia en el diálogo creciente y constante con otros géneros. Y todo eso llevó al *Rompiendo la red*, una influencia muy importante para los actuales exponentes: los que en ese momento se formaban auditivamente y hoy continúan esa necesidad de explorar ritmos sin perder actitud folklórica. Sentido folklórico. “Hay algo que no podés perder que es esa sal, esa quishka, como dicen los santiagueños. El folklore tiene que tener eso, más allá de cómo lo abordes”, explica Octavio “Tato” Taján, integrante de Wagner-Taján Dúo, de La Plata.

Una muestra clave de ese puente generacional que trazó por ejemplo el Chango Farías Gómez (o Peteco Carabajal, con Jacinto Piedra), y de cómo naturalmente del rock se llegó al folklore, lo expone el cantante y compositor Julián Mourín en la nota de Gabriel Plaza en La Nación: es una marca generacional. “Tuve una adolescencia en la que escuchaba Queen y los Rolling Stones y por cuestiones personales me hice fanático del folklore andino. Escuché mucho tiempo a Jaime Torres, Juan Falú, Inti Illimani, Yupanqui, Eduardo Falú y actualmente me gusta Aca Seca con Juan Quintero. Creo que un puntal en esto de ampliar los límites fue Chango Farías Gómez con su disco *Rompiendo la red*. Nuestra generación escuchó de todo sin prejuicios. Ya no hay bandos como había en el rock de los 70. Uno como compositor ya no quiere casarse con un género”<sup>183</sup>.

También contaba Diego Hobert, de la banda Eppurse Muove: “A mí me marca el Chango Farías Gómez, me gusta mucho lo que hizo con La Manija. Estuvimos un año entero escuchándolo”. Además atesoraban otros lazos: “A mí me gusta Almafuerte. Y por otro lado, siempre me apasionó la música andina: Violeta Parra, Los Jaivas, Víctor Jara. Escuchar esto

---

<sup>181</sup> Los inconseguibles del rock argentino <<http://www.losinconseguiblesdelrock.com/2010/08/litto-nebbia-despertemos-en-america.html>>

<sup>182</sup> Cristian Vitale, Op. Cit.

<sup>183</sup> Gabriel Plaza, Op. Cit.

me llevó a preguntarme: ¿por qué hacer rock solamente?”<sup>184</sup>. Y así se dieron los cruces en sintonía con los que proponía el Chango: folklore rioplatense, en el caso de Los Piojos; chacareras enchufadas, en el de Divididos; y el rock pesado de Almafuerte que se ligaba, por peso de estética, con la sensibilidad del hombre surero de José Larralde, oriundo de los pagos bonaerenses de Huangelén, partido de Coronel Suárez.

En 2001, en plena eclosión de ritmos post-años 90, cuando las fronteras se desdibujaron en una de las líneas del folklore emergente, en el Suplemento No, de Página/12, se afirmaba: “Aunque muchos siguen viendo en esta mixtura un híbrido, tres bandas, también argentinas, dos de ellas independientes, quieren continuar esa suerte de legado histórico. Eppurse Muove, Planeta Fakón y Arbolito, con diferencias de matices, hacen folklore y rock. O las dos cosas juntas”<sup>185</sup>. Eppurse Muove, que tomó el nombre “de la célebre frase de Galileo: ‘Y sin embargo se mueve’, tiene dos discos editados: *Pieles latigazos* (1996) y *Villa Febris* (2000). El primero bien rockero y el segundo, muy diferente, se para entre Arco Iris, Los Jaivas y Bersuit. Planeta Fakón -ex Facón- también con dos trabajos en la calle, *Peleador* (1998) y *Mundo caparazón* (2000), combina zambas, cuecas y chacareras con una estética y actitud más parecida a la de Los Piojos”.

Y a la vez “Arbolito grabó *La mala reputación* con todos equipos prestados. El grupo suena como un Uña Ramos eléctrico, tiene temas de corte indigenista como ‘Tierra sin mal’ y mucho charango: ‘Nosotros venimos del rock, pero de repente nos pasó de conocer un folklore que antes no nos llegaba. De adolescente me copaba mucho con Jethro Tull, y su capacidad para mezclar lo folk con lo eléctrico, las flautas irlandesas con mandolinas y esa terrible banda detrás. ¿Por qué no podemos hacerlo nosotros?’, explicaba Agustín Ronconi<sup>186</sup>.

En el NO, respondían los integrantes de Eppurse Muove, Guillermo “Turco” Chiodi, de Planeta Fakón, y los Arbolito, sobre “la posibilidad de un nuevo movimiento de fusión de estilos, generado desde el rock”<sup>187</sup>. ¿Se sentían dentro un nuevo movimiento que ligaba la música autóctona con el rock? Respondía Diego Hobert, de Eppurse Muove: “La verdad es que si está pasando, no lo sabemos, se va a saber dentro de 30 años. Yo puedo decir que entre los míos estoy viendo unas ganas de crear terribles, pero no sabemos si la movida es realmente popular”<sup>188</sup>.

Allí reivindicaban a León Gieco, Arco Iris, Nebbia, Los Jaivas, y decían que: “En los ‘70 surgieron bandas que podrían haber formado una personalidad nueva. Pero es muy difícil que se encuentre algo que supere la fusión, que vaya a lo hondo. Por algún motivo, no se pudo continuar la pelota de Arco Iris y nosotros nos fuimos influenciando de los extremos, del rock y del folklore: Atahualpa por un lado, Hendrix por otro”<sup>189</sup>.

Agustín Ronconi, de Arbolito, en referencia a los rockeros que experimentaban con folklore hacía más de tres décadas, explicaba que a esa búsqueda -desde el rock- la retomaron todos ellos. También reivindicaban -no casualmente- al Chango Farías Gómez con La Manija. Y Diego Hobert decía que “Liliana Herrero también tiene cosas copadas y Cuchi Leguizamón es el símbolo de lo que debería ser un músico. La mayoría de la gente no sabe quién es y sin embargo silba sus canciones lavando los platos”. Y a la vez afirmaba Guillermo “Turco”

---

<sup>184</sup> Cristian Vitale, Op. Cit.

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> Ibid.

Chiodi, de Planeta Fakón. “Para mí el principal referente de pelar rock y folklore es León Gieco, una persona que merece el máximo de los respetos”.

### **El post-2001 para el rock folklórico**

En 2009, en Clarín, el periodista Juan Manuel Strassburguer sostuvo en su nota “Bandas que hacen folclore y rock: Desde adentro”: “Sin duda, la gran afluencia de estudiantes extranjeros que produjeron la devaluación de 2002 y el dólar alto posterior, le otorgaron a este nuevo folclore un marco más amigable y afín que el que hubiera tenido de haber mediado otra situación socio-económica. Y es lógico: tanto el rock como la electrónica son dos lenguajes afines a oídos occidentales”<sup>190</sup>.

Por eso se preguntaba, un poco en sorna pero a la vez con certeza: “¿Cuánto le debe al hostel este nuevo folclore?”. ‘Nos recordaron que lo nuestro es bueno’<sup>191</sup>, respondió Camilo Carabajal, baterista de la banda Semilla, hoy disuelta. “‘Aportaron una mirada más abierta a lo que sucede’, agrega (Gaby) Kerpel, y marca una paradoja, que tal vez dé indicios del futuro: ‘Para nosotros este ambiente puede llegar a tener un sentido alternativo. Para ellos, en cambio, es nuestro color local. Y eso nos coloca en el mundo’”<sup>192</sup>.

Así se ven los cruces actuales, hoy muchos de ellos ya recurrentes y otros superados: cada época determina las estéticas originales y las que van quedando como fotografías de un momento previo, de búsqueda. En 2009, la novedad era “un punk con cresta bailando una chacarera. Un coro de tobas cantando sobre bases electrónicas. Un carnavalito espacial. Una peña eléctrica. Y, en todos los casos, un público joven interesándose por los ritmos más tradicionales del país. ¿Qué está pasando con el folclore? ¿Revitalización? ¿Moda? ¿Redescubrimiento? Seguramente, un poco de todo eso. Pero sin duda la puesta al día de una música que hasta hace poco parecía recluida a la escuela o los festivales tradicionales y que hoy avanza -de la mano de nuevas fusiones y mestizajes inesperados- sobre espacios antes casi vedados para el género, como las fiestas rockeras, el circuito de música electrónica o los grandes festivales”<sup>193</sup>.

La búsqueda de la identidad (propia), recorre aún hoy a todos los grupos que permanecen dentro del panorama del rock folklórico. Si aquellos que surgieron en los finales de los 90 y en los primeros años de la década siguiente fueron Humahuaca Trío, antes Planeta Fakón, Eppurse Muove, y Banda Criolla, y con energía a partir de 2002, esa línea llega hasta grupos más identificados con las texturas electrónicas, hoy, e incluso con la cumbia, el reggae, el dub y la cumbia digital, como Doña María, Tremor, Chancha Vía Circuito, y otros. Pero Arbolito fue claramente, y sigue siendo una de las bandas más representativas, en paralelo a la búsqueda que desarrolló naturalmente Raly Barrionuevo<sup>194</sup> para reunir los mundos de la chacarera con la potencialidad y el sonido rockeros.

Y mucho del público que antes seguía a las bandas eminentemente de rock, al descubrir a Arbolito, se volcó a escuchar los ritmos folklóricos y a seguir a los artistas de esta corriente así como antes escuchaban a las bandas de rock chabón, unos; a Spinetta, Charly, otros; pero

---

<sup>190</sup> Juan Manuel Strassburger, Bandas que hacen folclore y rock: Desde adentro, Diario Clarín, Buenos Aires 28 de diciembre de 2009 <<http://edant.clarin.com/diario/2009/12/28/espectaculos/c-02108698.htm>>

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ver Capítulo 5.

también a La Renga o Los Redondos. Arbolito ocupó esa necesidad de escuchar música para los jóvenes hecha con calidad y fuerte pulso latinoamericanista.

### **De Santaolalla a Arbolito**

Antes de artistas ya resonantes en pleno 2013 como Tonolec (Chaco); los nombrados Gaby Kerpel y Tremor (Buenos Aires); Seba Ibarra (Chaco); Sofia Viola (Buenos Aires), o Bruno Arias (Jujuy), él como solista y luego con El Bondi Cultural, una cooperativa de músicos emergentes de distintas regiones; a la par de las búsquedas andinas y de las marcas que dejó para sentir con oído presente, reconociendo las tradiciones norteñas, la obra del músico y docente humahuaqueño Ricardo Vilca (a quien atesoraron ya en los 90 Divididos y León Gieco), a fines de la década pasada estuvo Arbolito, la banda de Boedo que hoy, con siete discos editados y la consagración casi absoluta, aún desarrolla lenguajes tanto en el folklore como en el rock fue clave en el camino de acercar a los jóvenes los sonidos de la música de raíz folklórica argentina.

Provenientes del rock, con *Folklore*, demo en casete de 1998, comenzaron a desovillar el imaginario musical latinoamericano, como una invocación colectiva y psicodélica, en la que Jimi Hendrix y Led Zeppelin son referencias apenas más lejanas que Los Jaivas o Violeta Parra, voces referenciales de la música latinoamericana de los años 70. Luego profundizaron el camino con el disco *La mala reputación* (2000), el que es considerado marca central de este subgénero. De esta línea estética e ideológica. Señaló La Nación: “En la nueva era, el disco fundacional de este ‘rock de raíz’, como lo bautizó un avisado manager, fue el álbum *La mala reputación*”<sup>195</sup>, en el que está el tema que da nombre a la banda.

Y allí está también el historiador y periodista Osvaldo Bayer, recitando el relato acerca de “Arbolito”, como un viejo amuleto, y que tomaron de su libro *Rebeldía y esperanza*: durante el gobierno de Bernardino Rivadavia, quien buscaba consolidar el modelo agroexportador de materias primas hacia Europa, la presencia indígena obturaba la conquista del sur. En 1826, Rivadavia contrató al Coronel Rauch, un militar prusiano, para que limpiara el terreno: sin escatimar golpes de sable, asesinó a 4000 indios. Arbolito, el indio ranquel más flaco que un arrayán, tramó la venganza: esperó en una hondonada y al oír el caballo rampante, se arrojó sobre Rauch y le cortó la cabeza.

Con el disco como *La arveja esperanza* (2002), influenciados por los vientos andinos de Uña Ramos y Ricardo Vilca, los integrantes de Arbolito conjugaron bailecitos y huaynos con climas agresivos, inesperados, que transportan a otra época: el devenir, sustento del ritmo y del baile, se vuelve repetición, festejo, psicodelia. Así suena *La arveja esperanza*: vientos de cordillera sobrevuelan una cueca cuyana a dos guitarras; un tinku boliviano vierte pinceladas de soledad, en búsqueda permanente de un canto generacional. “El rock va haciendo aperturas al país, conociendo los aires de otros lugares. Nosotros hacemos música de los lugares donde nace, donde existe. Los que viven en Capital no saben lo que es un arroyo con agua cristalina, una montaña nevada, un viento fresco. La apertura al país hace sentirse identificado”, sostuvo entonces el charanguista, flautista y violinista Agustín Ronconi, de pelo largo y barba, como un juglar barroco.

Los demás integrantes son Andrés Fariña (bajo y coros); Diego Fariza (batería y bombo legüero) Ezequiel Jusid (voz, guitarra acústica, guitarra eléctrica), y Pedro Borgobello

---

<sup>195</sup> Gabriel Plaza, Op. Cit.

(clarinete, quena, coros). Y todos ellos, identificados con un arte autogestivo al servicio de los movimientos sociales emergentes luego de la crisis de 2001, también recuperan la herencia de la canción de protesta que años atrás encarnaron trovadores como Paco Ibáñez, Daniel Viglietti y el francés George Brassens (de quien también versionaron su clásico “La mala reputación”, a modo de declaración ideológica): todos ellos, cronistas -como Bob Dylan- del absurdo, el desvelo y la memoria. A través de la sugerencia del percusionista Juancho Farías Gómez (hijo del Chango, el creador de los Huanca Huá, el Grupo Vocal Argentino y La Manija) cuando estudiaban en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, en plenos años 90, los fundadores de Arbolito (Jusid y Ronconi) supieron de Gustavo “Cuchi” Leguizamón, el herético, el pianista de mil anécdotas que volcó imágenes impresionistas sobre las armonías del folklore, y su música dio un vuelco. “Cuando uno agarraba la viola, la eléctrica, tocabas dos tonos y no te salías de ahí. Por más que al principio salga medio cuadrado el folklore, está buenísimo el intento. Hay que mirar para adentro, salir del sonido rock”, dijo entonces Ronconi.

“En un principio -recordó Andrés Fariña- en la banda había un porcentaje mayor de chacareras y zambas. Ahora abundan otros ritmos bailables, sin la estructura tradicional”. Y se oyen con potencia en *La arveja esperanza*: sobre una progresión de acordes con la guitarra eléctrica distorsionada, el ritmo sincopado de la batería introduce a la flauta travesera, que esparce pinceladas melódicas, y éstas se desvanecen con los arpeggios del charango en tono mayor. En tercer plano se oye un grito, finaliza el pasaje instrumental y Ezequiel Jusid entona a media voz una letra de barricada, como una canción a un viejo amor. En el track que sigue, una versión de “Si me voy antes que vos”, de Jaime Roos, los rasguídos de charango se anticipan a un redoble de candombe; un coro mixto se funde, disonante, con la voz del cantante. La flauta retoma la melodía: sobre el final, irrumpe un samba de Brasil y los purismos se desvanecen.

Una muestra de todo lo que logran en su cruce de géneros sin sonar artificiales o impostados. Hay una afirmación de época y una sensibilidad que rescatan sin mixturar ritmos y tradiciones porque sí. El color es rockero pero también naturalmente folklórico: las regiones no pierden su esencia, su coloratura. Desde el rock se logra eso, dicen. “Hoy el rock es un montón de cosas. En los 70 el rock era rock. ¿Qué es el rock hoy?: cosas diferentes”, compara Ezequiel Jusid.

El siguiente disco, *Mientras la chata nos lleve* (2005), en vivo, contuvo “instrumentales, canciones, lentos, temas fiesteros. A todos nos gusta bailar un poco, zapatear”, bromeaba Ronconi. Desplegando el sonido Arbolito, en el que convivían entonces arreglos de trombón, trompeta, armónica y una banda de sikuris, Ezequiel Jusid adelantaba que en ese disco se oiría mucho folklore y un tema más rocanrolero; “incluso música italiana y un tema de Víctor Jara, ‘Caminando’. Participaron Osvaldo Bayer (contando una vez más la historia del indio ranquel Arbolito, vindicador de su etnia), Verónica Condomí y el platense Diego Rolón en guitarra. El año pasado tocamos con un montón de gente: lo que más nos gustó está expuesto ahí”.

Verónica Condomí, con su labor como cantante en Músicos Populares Argentinos (MPA), y con sus experiencias posteriores (el grupo La nota negra y sus discos como solista), también influyó centralmente en el trabajo y las indagaciones de Arbolito y se volvió prácticamente una corista fija del grupo durante años: un puente generacional, una legitimación para ellos. ¿Cómo los conoció Condomí? “Yo entré en contacto con Arbolito a través de los chicos de Eppurse Muove, que me habían invitado a cantar en un festival. Allí los escuché por primera vez y me interesó lo que hacían: me hizo acordar a MPA en un montón de cosas. Luego empezaron a tomar clases de canto conmigo y después me invitaron a cantar en vivo. Las

cosas funcionaron, fue lindo y ahí surgió la idea de participar en su disco *La arveja esperanza*, donde grabé una improvisación. Me encanta lo que hacen: son un grupo que me producen orgullo ajeno; tienen una energía y un desarrollo en lo musical con aciertos grandes, luminosos, y eso se ve en la recepción de la gente”.

Y los enmarca en el sondeo de las nuevas bandas de rock y folklore: “Toda búsqueda es importante, verdadera. Desde Divididos para acá con ‘El arriero’, que es una obra de arte, hay muchos grupos ‘fusionados’ tratando de encontrar un lenguaje, y algunos lo logran, como Arbolito. A mí me interesa que gente de otros ámbitos sean capaces de compartir (a mí me han invitado a participar Divididos, Arbolito, Eppurse Muove, Karamelo Santo), tener la posibilidad de integrarse, ver la música desde un mismo lugar: en todo el país hay muchísima gente creando cosas nuevas, sonidos nuevos. En el Litoral, en el Norte argentino, en Santiago, Córdoba, Mendoza, hay mucha música nueva pero que no tiene masividad; los artistas siguen dependiendo de su circulación por Buenos Aires para ser escuchados”.

### **Géneros y cruces**

Para Arbolito el rock folklórico sigue en crecimiento: explora permanentemente nuevos caminos. En sintonía con lo que marcaba Fernando D’Addario en una nota de opinión en Página/12 titulada *Los ejes de mi guitarra (eléctrica)*<sup>196</sup>, decía Agustín Ronconi: “Hoy veo más gente del folklore tendiendo hacia el rock y fusionando sin demasiado problema”. Aunque no todos coincidan con esto. Pero algo es claro: “Desde el rock hacia el folklore hay intentos, pero faltan conocimientos musicales, rítmicos: el folklore es mucho más complejo. Si nosotros no hubiésemos ido a la Escuela de Música Popular Avellaneda nos habría resultado imposible tocar una chacarera con un mínimo de tierra”, señaló el bajista Andrés Fariña, marcando acentos en su rodilla: “Uno puede hacer el chorizo con pan, ‘tum chi ca tum tum, chi ca tum tum’, pero otra cosa es comprender realmente cada ritmo. Hay que ponerse a estudiar e investigar”.

Agustín Ronconi delimita ahora: “Hay que ver la música como un lugar de exploración y libertad. Nosotros podemos tocar una chacarera y nada que ver a un santiagueño. El repiqueteo del bombo, el rasgueo de la guitarra. No se trata de ver quién toca mejor o peor. Lo importante es estar tocando”. Por eso Fariña asume que no se trata de tocar la chacarera como el santiagueño, ya que “cada uno toca como le sale y está bárbaro, porque sale de adentro. Sino sería poco genuino”. En conexión con ello, reflexiona: “Los Fabulosos Cadillacs, con sonidos centroamericanos, cumbia, merengue, aprendieron viajando, conociendo la música de otros países. Otra, Soda Stereo, una banda súper pop, hacían canciones como ‘Cuando pase el temblor’, que es un cachetazo a la música, un tema inmortal”.

Si bien coinciden en que hoy es ya más que común encontrarse con bandas de rock que usan charango, el acercamiento hacia los géneros populares provino desde los márgenes: la cumbia, asociada a la degradación cultural de los años ’90, dio una vuelta de tuerca y se volvió villera, despojada, latinoamericana. Mucho antes de la cumbia electrónica -bien porteña- que promueve el sello porteño Zizek Records y de las orquestas de cumbia más

---

<sup>196</sup> Cristian Vitale, Op. Cit.

tradicionales que suenan en la actualidad (2012-2013) con múltiples orquestaciones, como registró el diario Clarín en la nota “La cumbia suena a toda orquesta”<sup>197</sup>.

Y los pretendidos guardianes de la tradición del folklore clásico volvieron a elevar sus resquemores, aquí, como entonces: las discusiones y los debates son cíclicos en la música popular argentina. Para Ronconi, sin embargo, triunfó la apertura: “Antes la cumbia estaba marginada pero ahora nos gusta a todos”. Eso se verá más adelante: en grupos que también reivindican la cumbia como un espacio plenamente folklórico, como Doña María, la Orkesta Popular San Bomba, La Sonora Marta La Reina, La Delio Valdéz, Flor de Mambo o Luz Buena, en distintos espacios de encuentro en Buenos Aires.

En relación con esa nueva legitimación de la cumbia, Andrés Fariña sostiene que la cumbia valedera suena “más centroamericana, no tan urbana. Hay un montón de grupos de rock del Conurbano que suenan igual que las bandas prefabricadas. El ritmo que hacen es ‘ts tstss, ts tstss’: va totalmente diferente el tumbado de la cumbia colombiana respecto de la cumbia boliviana, por ejemplo. Es diferente la rítmica: dónde van los graves y los agudos. En la cumbia colombiana tenés el tumbadito: ‘tch tum tum, tch tum tum’. Al decir cumbia, uno dice muchas cosas”.

Entretejen sonidos, desafían preconceptos, bucean en la mala reputación de la América dormida. Contra la denominación de fusión con que se reconocía a estos cruces para definirlos o rotularlos, para difuminar los cruces entre géneros, se superponen los caminos escurridizos de la música popular. Y Arbolito es muchas bandas en una: de pueblo en pueblo, cargados de sonidos y desafíos, no temen abrirse al cambio permanente. La América latina perdida, lo esencialmente latinoamericano, va dejando paso a una interrogación sobre las propias tradiciones para encontrar sonidos sin purismos y alimentar el folklore venidero. Para ellos y tantos otros, afirmarse en la diversidad y hallar la voz autóctona es apenas una parte del futuro pendiente.

## **El otro Cosquín**

No casualmente, por la época y la convivencia de géneros, sucedió un festival que, tomando la misma denominación que Cosquín, se abocó al rock: en febrero de 2001 transcurrió, organizado y producido por José Palazzo: el primer Cosquín Rock a la par del folklórico. En realidad, cada febrero, un mes después del Cosquín de la raíz folklórica, donde León Gieco hace pie con naturalidad al igual que en el del rock. Él, como Arbolito, es uno de los pocos artistas que han tenido la posibilidad de convocar a ambos tipos de público y de ocupar tanto los escenarios masivos de rock como los de folklore.

Varios artistas específicos del rock siguen esa línea de encuentro con el folklore, aunque a la inversa no se dé de la misma manera: los músicos encuadrados dentro del campo del folklore no buscan, electrificando su sonido o sumando conceptos -y riffs- del rock, lograr legitimidad dentro del rock, sino ampliar las fronteras sobre las que trabaja el folklore. No se sienten rockeros sino músicos populares, con todas las influencias válidas y posibles en la guitarra y en la percusión, sin resignar el folklore a los artistas más tradicionales.

La discusión que se establece es sobre la propia capacidad de la música argentina que, desde la raíz folklórica, se abre a otras tradiciones, para encontrarse consigo misma. El rock

---

<sup>197</sup> Pedro Irigoyen, La cumbia suena a toda orquesta, Diario Clarín, Buenos Aires, 4 de febrero de 2013 <[http://www.clarin.com/espectaculos/musica/cumbia-suena-toda-orquesta\\_0\\_859714027.html](http://www.clarin.com/espectaculos/musica/cumbia-suena-toda-orquesta_0_859714027.html)>

también alimenta esa inquietud, esa mirada cultural sin tranqueras cerradas. Depende del conocimiento de la tradición que tengan los músicos el poder decir algo valedero con esas herramientas y lenguajes. Ir al rock no impugna ni bastardea el folklore, como pretenderían los tradicionalistas: lo conecta con búsquedas incluso anteriores a las de muchos folkloristas que, por buscar ser innovadores, sólo enchufan la guitarra sin hacerse interrogaciones profundas sobre lo que buscan decir con ello.

### **Las huellas de la semilla**

La banda Semilla fue folklore a la vez que rock. Y de entrada lo entendieron: el folklore puede traer enchufe y actitud rockera, en su caso con las huellas grunge de Nirvana y Soundgarden. Algo inevitable, ya que el haberse criado en los 90 los marcó en influencias y, naturalmente, eligieron ese espejo en el cual reflejarse también. La sonoridad de los 90 que, en medio del “folklore joven” y del rock de estadios o el under, sentían que mejor los identificaba.

Como respuesta a la crisis de 2001 surgiría Semilla, este grupo de rock, en conexión con el folklore, que mejor hizo para acercar ambos universos y trazar otro puente con los exponentes actuales del rock folklórico. Esa capacidad de ligar estéticas y texturas con poesías actuales, no comunes para el género, y con rítmicas bailables, interesó al productor Gustavo Santaolalla para producirles su primer y único disco, *Semilla*, en 2007.

Para quien fuera su cantante, Bárbara Palacios, además guitarrista, compositora y letrista, e hija de la vocalista de jazz Egle Martin, Semilla fue una manera de “volver a lo nuestro”. También lo comparten el ex tecladista y pianista de Semilla, Leandro Bulacio, el guitarrista y bajista Gabriel Rocca, el vocalista y guitarrista Juan Caballero, y Camilo Carabajal, el baterista, hijo de una dinastía sonora inagotable de Santiago del Estero: es hijo de Cuti Carabajal, primo de Peteco y sobrino de Carlos Carabajal, el recurrentemente llamado, o despedido, a su fallecimiento en 2006, como “el padre de la chacarera”<sup>198</sup>.

Desde el boliche tanguero La Catedral (Sarmiento 4006, en el barrio porteño de Almagro), el 18 de marzo de 2013 festejaron 15 años generando cruces: porque, primero en otros espacios, luego desde allí, Semilla fue dando pie a otros artistas como Laura Ros, El Vislumbre del Esteko, luego Sofía Viola, Los Hermanos Herrera, etc. Así, con todos ellos, lograron impulsar un acercamiento de nuevos públicos, rockeros mayormente, al folklore: atrajeron a contingentes enteros de jóvenes hacia los ritmos autóctonos y marcaron una época -a la par de Arbolito, en Buenos Aires- con su único disco de estudio.

Semilla fue la banda de Bárbara Palacios durante diez años: un grupo de magma creativo y sonoro, de chacarera y distorsión, zamba y riffs rockeros, todo dentro del panorama del folklore. Ahí aprendió ella a afianzar sus búsquedas compositivas, sus desvelos con la voz y el panorama del folclore atravesado por el rock, la electrónica, las nuevas sonoridades. Pasaron ya doce años de aquel grito explosivo del que no sólo surgió Semilla sino un entramado de artistas y grupos que aún trabajan por lograr mayor repercusión y afianzar su estética folk-rockera en este tiempo de transición de la música popular argentina.

Y en sintonía se amplían otros desafíos cercanos de Palacios, que comenzó a principios de 2011 a hacer las canciones de su proyecto solista en distintos escenarios de Buenos Aires.

---

<sup>198</sup> Karina Micheletto, Padre de la chacarera por derecho de familia, Página/12, Buenos Aires, 25 de agosto de 2006 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-3560-2006-08-25.html>>



Dice Palacios: “Dentro de un grupo laborás con los demás integrantes y después de un tiempo, como con Semilla, hay un mecanismo y te apoyás en eso, en uno y en el otro. Eso ahora no lo tengo, pero la idea no fue hacer un disco solista sino proponer algo diferente, como fue Semilla en su momento”.

Con esta idea decidió trabajar con Daniel Martín -ex Caín Caín, y también compañero suyo en Terraplén- como productor de su futuro disco: para “buscar una persona que sea diferente a eso”. Porque en este tiempo “no estoy componiendo como con Semilla. Ahí yo cuidaba las formas para que estuvieran dentro de un estilo, y ahora no: hago una canción desde otro lugar. Eso te genera una ansiedad”.

Y ahora, en su plan solista, es “como empezar con una parte nueva tuya. Trabajás más con productores y eso para mí siempre es importante: necesito tener alguien de afuera que me diga ‘va por ahí’”. En Semilla cantaban casi todos “y los arreglos de voz los hacía Leandro Bulario. Ahora, cuando hago las canciones, los coros me los grabo yo”. Y hay que buscar otro tipo de matices y colores vocales. “No todas las canciones las canto desde el mismo lugar. Semilla tenía un impronta de folk grunge”, dice, sintonizando con esa impronta de Nirvana. “Era asimilar ese idioma buenísimo que habíamos generado y que estaba buenísimo”, dice, marcando esa consecuencia sonora y las influencias de los años 90.

Algo es imborrable: la actitud en vivo. “Cuando estuviste mucho tiempo en una banda cargas con ella encima. Cuando me subo a un escenario siempre hay un ‘semitismo’, una sonoridad medio rockera grunge y medio folklórica. El folklore está, aunque me proponga otro sonido”, dice, pensando en sus viejos compañeros y en ella delante: “Todos llevamos a Semilla; es algo que perdura”.

Porque la necesidad de lo grupal no se detiene nunca. Sigue fluyendo en ella como en cada uno de los ex Semilla. “Sí, el camino solista me es raro porque nadie es solista del todo. A mí me gusta mucho la idea de la banda, el intercambio, y me es raro verme sola con la guitarra; me copa mucho más estar en relación con otras personas”. Por eso también lleva adelante un proyecto llamado Tiento, junto a su pareja, el violinista y guitarrista Javier Caballa (también integrante de Bajo fondo, grupo de tango electrónico capitaneado por Gustavo Santaolalla), a Laura Ros en bajo y a Federico Gil Solá (ex Divididos) en batería. “Hay todo un folklore con respecto a ser solista. Yo no me veo mucho ahí: me veo mucho en subir a cantar con un grupo”, confía ahora en que quedan temas por hacer. Y su voz personal: siempre estuvo oyéndose y componiendo sin parar. “En general, los míos son temas muy femeninos: desde la mirada de una mujer”.

Y lo confirma su amiga Laura Ros: “Las canciones de Bárbara son de una intensa femineidad, fuerza que además de identificarme, me potencia. Todo lo que espero de una mujer de guitarra al hombro, y no espero poco”. Esa mirada femenina, en Semilla, se notaba mucho porque “contrastaba por ejemplo con una chacarera como *La Peñera*”, dice Palacios. Y si la poética se afianza, varían las maneras de componer. “No esto tan atada a las estructuras, y estoy dejando que se liberen. “Yo a Dani le mando las canciones hechas y me doy cuenta de que hay que corregir cosas. Pero que esté él laburando acorta los tiempos, porque no es una banda”. Lo importante es “laburar con gente que confías, porque se entrega”. Y si a veces pesa el ego del artista, eso enseña: “Me sucede, eso de decir ‘no me entiende, no entiende mis canciones’, pero está bueno darle ese laburo a otra persona que la tiene tan clara y que vos confies ciegamente en ella”.

El presente ilustra el pasado: con Semilla fueron diez años de caminos, de luchas de distintos grupos por afianzar y alimentar una escena, o varias, desde y hacia el folklore. Con el rock como sonoridad, con conocimiento exacto de las tradiciones. Semilla, entre aquellos

grupos mencionados, fueron iniciadores y a la vez vasos comunicantes de estéticas buscadas hacía años, en cruces de géneros que no tienen por qué ser distantes. Lo sabe Palacios, y releo los años con Semilla y sus espacios de intervención en Las Peñas Eléctricas (cada una de ellas, itinerantes), o su labor como gestora cultural en El Semillero: todo comenzó, recuerda, en 2003 en el Club del Bufón (un húmedo sótano del barrio del Abasto); luego pasaron a Arlequines e hicieron pie finalmente en La Catedral.

El espacio que abrió y sigue abriendo La Catedral, los domingos, fue central para Sofía Viola, una de las cantautoras más lúcidas de la generación que emergió en estos años, no enmarcada específicamente en el folklore. Allí la llevó el multiinstrumentista Cassel Krygier: allí sonaban Tremor, Doña María, Gaby Kerpel, y conoció a Semilla: “Camilo Carabajal tocaba el bombo como un desquiciado, y al ver a Bárbara Palacios dije: ‘guau, una mina que compone y toca la guitarra’”. Así empezó a escribir chacareras (“al principio me salían re tangueras”) y hasta suele abrir los shows con un tema en hebreo “pero también hay algo gitano: en Ludoviko había una chica, Rocío, que tiraba la gitaneada y yo cachaba esa onda”. Yo lo hacía en chiste. Me salía sin darme cuenta”.

Con los años, a la par de El Semillero y del espacio fijo La Catedral, las Peñas Eléctricas, por altos costos de organización y logística, se volvieron un espacio itinerante reflatado en distintas locaciones. Hasta llegaron a Niceto Club, en pleno Palermo Hollywood, abriendo caminos a otros artistas en búsquedas afines, como Imperio Diablo, Doña María, el nombrado Chancha Vía Circuito y otros exponentes de las fiestas del Club Zizek, luego devenido sello de cumbia electrónica: Zizek Records. Y no sólo mostraron músicas sino danza, intervenciones audiovisuales, VJ's, fotografías, etc.

Hoy, aún frente a los escollos de habilitación de espacios que pone el gobierno del PRO, los espacios autogestivos logran persistir y avanzan dificultosamente en Buenos Aires. En aquellos primeros años, las condiciones de realización ya eran arduas. También la visibilidad para los nuevos grupos. “Cuando empezamos era muy raro lo que hacíamos y era imposible pensar que pudieran existir Doña María o Tremor. Ahora, con Leo Martinelli, de Tremor, nos reímos recordando eso”. Lo dice con causa, Bárbara Palacios: “La lucha que fue armar una Peña Eléctrica: era terrible, muy difícil. No había tantas bandas como ahora y debíamos repetirlas: Doña María, El Vislumbre del Esteko... todos remamos mucho”. Y recuerda que “era imposible imaginar que en tan poco tiempo fuera a explotar. Esto superó mis expectativas y me sorprende: cada año va creciendo, y por ejemplo la movida de cumbia electrónica del Club Zizek es increíble”.

También era impensable “que actuaran bandas dentro de un festival tradicional como el de Cosquín, como Arbolito o Laura Ros”. Ellos mismos, Semilla, llevaron a Cosquín la Peña Eléctrica. Era “en un boliche: nos lo daban hasta las 2 de la mañana y venía muy poca gente, cuando allá todo arranca más tarde. “Fue un camino duro y estoy muy contenta”. Indudablemente, ahora está el campo creativo “mucho más abierto”, reconoce. ¿Qué va a pasar de ahora en adelante para el rock en diálogo con el folklore, o viceversa? Lo que ya sucede, responde ella: “Es poder subirte a un escenario y no tener esa paranoia de ‘qué nos van a tirar ahora’. Por eso nacieron El Semillero y La Peña Eléctrica: para tener un espacio para tocar”.

Leo Martinelli impulsaba entonces Tremor como proyecto unipersonal: él era Tremor, con programaciones y composiciones muchas veces sin la estructura de canciones, de acuerdo a su formación como compositor académico y percusionista. También arrancó en vivo en El Semillero. “Para mí es increíble lo rápido que paso el tiempo -cuenta ahora: marzo de 2013-, y es una satisfacción ver como eso de alguna manera, tan chiquito, fue el origen de tantas

otras cosas. Tengo recuerdos muy lindos, de compartir muchas noches junto a tantos músicos. Algunas agrupaciones que ya no están y otras que siguen con su música”.

Allá llegó, cuenta, porque Camilo Carabajal lo invitó a participar. Años después, él y Gerardo Farez se integraron a Tremor como bombista y tecladista, respectivamente. “Siento gratitud para con Camilo. Independientemente de que nos hayamos vuelto amigos con el correr de los años, lo cierto es que Cami es en parte muy responsable de todo eso. En primer lugar, por haber tenido una mirada inclusionista desde el principio. Digo, yo estaba ya haciendo Tremor desde hacía años, pero el experimento, no salía de mi cuarto. En cambio, Camilo habilitó espacios nuevos e invitó a artistas a participar y sumarse todo el tiempo. Recuerdo miles de veces que Camilo me traía discos de bandas y me decía: ‘Escuchá qué bueno que está esto, pero necesitan un productor. Hay que producirlos’. Y no lo decía desde una ambición material, ya que no tenía ni la estructura ni las condiciones necesarias, sino que siempre se vivió esa etapa como de mucho entusiasmo y de sentir que estaban surgiendo cosas nuevas”.

El referente de Tremor da un dato para ver el cambio de panorama: en febrero de 2013, “Cami salió en La Rolling Stone, y me puse muy contento de ver que finalmente está teniendo un reconocimiento merecido. Por la Peña Eléctrica, por Metabombo y por el lugar que le dio al folklore en la porteñidad, pero también en proyectar hacia el interior otras lecturas folklóricas. Y por supuesto, por sumarse a Tremor, un proyecto que recibe un gran espaldarazo con su incorporación en 2006”. Ahora está mucho más abierto el campo peñero no convencional, y lo refleja la diversidad de sonidos -y público- entre lo electrónico, el folclore y la cumbia siglo XXI en el mencionado Club Zizek, espacio bailable que promueve el sello Zizek Records en Niceto Club de Buenos Aires.

Bárbara Palacios comprobó esa apertura en enero de 2011 junto con Terraplén (grupo en el que canta junto a La Yegros, quien editó su primer disco solista, *Viene de mí*, en 2012): fueron los encargados de actuar en la primera Rave Chamamecera en la antesala de la ya clásica XXI Fiesta Nacional del Chamamé, en Corrientes capital. Algo impensable hace pocos años. “Terraplén es muy nuevo para mí. Semilla defendía el rock y me era más ajeno lo electrónico. Pero es cierto que la electrónica lleva mucha gente: todos sonriendo, bailando”. Además, sostiene: “Hay un avance increíble y lo que queda es crecer. Yo estoy contenta: por fin va a haber laburo para tantos y no solamente va a ser ponerle esfuerzo. Todos desde su lugar construyen. Antes no pasaba eso: tenías que buscarte todo vos: Antes peleabas contra todo pero los que iban a El Semillero la pasaban bomba”. Hoy circulan Tremor, Terraplén, Laura Ros, Sofía Viola, Chancha Vía Circuito, Santadiabla, Metabombo, entre muchos otros en camino. También en ellos quizá estén las huellas vivas de Semilla. “La energía semillera está: nos pelamos en el camino pero lo logramos”.

Significativo, para el relato del folklore y sus rótulos, fue que Bárbara Palacios afirmara que no era proyección el grupo Semilla, sino que iban en la búsqueda de un sonido que hiciera convivir naturalmente el folklore, el rock y “nuestra vida en la ciudad”. Años atrás hubiera sido imposible pensar este cruce sin complejos, sin tensiones, que aún existen al pensar qué incluye y qué suele dejar por fuera el folklore.

Eso se ve incluso en la crítica a “la rockerización”, de la música popular que realizan referentes como el guitarrista Juan Falú: sin rechazar las indagaciones actuales, proponen retomar un camino que sea eminentemente argentino para componer y generar música. Un rechazo que es entendible cuando el rock es pensado como música comercial o mainstream, no como búsqueda alternativa de riesgo sonoro y de cuestionamiento del relato sobre la identidad propia: cuando los artistas jóvenes retoman conceptos y actitudes del rock (porque

se criaron escuchándolo) para vivir el presente del folklore con compromiso, sin ataduras, sin clichés. El compromiso del rock para con su tiempo es ese puente que defienden grupos actuales tanto desde el mundo andino, el santiagueño o el de Tucumán. Del rock, el folklore puede recuperar su capacidad de hablar e interpelar al presente para vivir el folklore como música representativa de estos tiempos.

### **Folklores del mañana, rock para todos los días**

La marca de Semilla fue en paralelo a exploraciones como las de los nombrados Arbolito, Planeta Fakón, Eppurse Muove, Banda Criolla, y también Humahuaca Trío (que sacó su primer disco en 2000, y *Originario*, el segundo, recién en 2012). Algunos grupos entre tantos de una movida que con el tiempo, como se dijo, sería identificada como: *rock folklórico*, *rocklore*, *folk rock*, *rock de raíz*, *rock con aroma a tierra*, *folklore urbano* o tantas otras denominaciones. Porque la dificultad para encasillar o englobar en una categoría única a estos sonidos fue también una derivación de aquella irrupción de grupos en plena crisis, que a más de diez años sigue planteando interrogantes y proyecciones a futuro.

¿Qué sonidos condensará la nueva época? ¿Asumirá el folklore, como propias, estas estéticas nuevas que respetan las rítmicas de los géneros y sus métricas? ¿Qué conexión se genera con los públicos nuevos? Aún no pueden ofrecerse respuestas nítidas pero algo es cierto: el Festival de Cosquín no fue indiferente a esta apertura entre géneros. A partir de las ediciones post-2001 (ver cuándo comenzaron a abrirse a otros artistas del palo) y de la marca de los músicos que desfilaban por las peñas alternativas, el Festival mayor de la música folklórica comenzó a incorporar a artistas que antes sólo tenían cabida no en las peñas tradicionalistas del Festival sino en peñas como la del Dúo Coplanacu, La Fisura Contracultural (regenteada por Jorge Luis Carabajal) o la peña de Los Carabajal. Más recientemente (a partir de 2010), la Peña La Salamanca, histórico espacio folklórico de la ciudad de La Plata, administrada y programada por el vientista jujeño Luis Salamanca, integrante del grupo andino Los Duendes de La Salamanca.

Por lo dicho, la escena del rock folklórico se volvió cada vez más fuerte: ya artistas como Raly Barrionuevo, Arbolito, Semilla, Lisandro Aristimuño, Mariana Baraj y Tonolec devinieron exponentes, cada uno en su línea, de lo que se hizo, hace y brilla dentro del folklore en cruce cercano con el rock. Y luego de ellos vinieron otros que siguen buscando formas y generando estéticas, a la vez que se esfuerzan por obtener espacios, difusión, y por decir algo nuevo sin copiar a los anteriores: sin recostarse sólo sobre las texturas electrónicas o buscar sólo buenas guitarras enchufadas sobre los ritmos folklóricos. Se trata de sonar a tierra adentro sin perder sintonía urbana: de encontrar una identidad. De no dejar de ser folklóricos, abriendo la brecha de lo que se estimuló largamente como pertenencia folklórica. Así, los nuevos grupos, con ojo de rock, saben releer los ritmos en 6 por 8 en fusión nueva: rock folklórico y tradición por delante.

“El rock folklórico fue creciendo y tiene muchísimo más para dar y aportar”, observa Juan Cruz Torres, hijo de Jaime, charanguista como él, e integrante de Humahuaca Trío, que desde esa localidad de la Quebrada de Humahuaca construye una sonoridad local, y universal a la vez: Humahuaca trío reúne coloraturas andinas con espíritu punk -bien en la línea de The Clash- e incluso humor, junto con un fuerte compromiso social en sus letras, como expone el corte de difusión del mismo nombre de su segundo disco: *Originario*. Mirando la realidad de Jujuy pero también la de Buenos Aires, concibe de dónde viene el rock folklórico: “Yo

destaco que lo más importante fueron las creaciones de escuelas de música popular (Avellaneda, Morón, SADEM, por ejemplo) las cuales han generado mayor interés en los jóvenes por los instrumentos nativos (quena, sikus) y criollos (charango, bombo leguero) y por los ritmos folklóricos argentinos y latinoamericanos”. En consecuencia, “surgieron muchas bandas que pueden fusionar los géneros, y hoy en día es más común ver que estos instrumentos participen en muchas bandas de rock, ya sean estables o para aportar un color”.

En ese sentido, dice: “Estas escuelas de música popular tienen un potencial enorme de buenos docentes (todos referentes de la música popular argentina) y ellos, mediante un trabajo profundo y consciente, han permitido que muchos más adolescentes y jóvenes redescubran a los autores y compositores nacionales y sudamericanos que marcaron ideológicamente una generación pasada pero que son también muy contemporáneos. Porque han sido muy lúcidos dejaron un mensaje que hoy en día no está para nada desactualizado”.

Así, es “ya común ver instrumentos nativos y criollos en bandas de rock”, remarca Juan Cruz Torres. Porque para Humahuaca Trío, la historia está escrita en las montañas tanto como en las ciudades. Si el rock y los vientos andinos caminaron juntos alimentando la modernidad del folklore (una manifestación propia de la modernidad), Humahuaca Trío profundiza esos rumbos: arrancaron en dos mil (año de esta marca generacional, en pleno colapso del país) y rumbo a *Originario* (EPSA), editado en febrero de 2012, las energías de Torres junto a Apu Condorí (guitarra y voces) y Gustavo Basanta (quena y coros) fluyeron en groove de ska, saya y tinku (ritmo andino ancestral) con la energía del bajista y productor Pablo Narezo: “Con él la pegamos buenísimo: Pablo se sumó desde 2006 para la presentación del primer disco en La Trastienda, y vino a realizar un gran aporte a toda la transición del grupo. De hecho, es el productor general de *Originario*”.

En sintonía con el presente del género, el del Humahuaca Trío avanza con un nuevo peso, sumando ritmos y vientos quebradeños, atravesados por guitarras criollas y charango, con guiños de ska, cumbia festiva y espíritu metalero. “Este segundo disco nos encuentra con una banda estable. El primer trabajo había sido justamente en la génesis del Humahuaca Trío y los integrantes eramos tres: Apu Condorí, Gustavo Basanta y yo”, cuenta. “A esa intención (las letras y el sonido), le debimos agregar, por recomendación del (productor) Pelo Aprile y de Jaime Torres, un bajo y una batería. En cambio, *Originario* está grabado y tuvo diferentes instancias de mucho más trabajo y elaboración en ensayos y demos, hasta llegar a un resultado final del cual estamos conformes”.

### **El folk-rock pombero**

Desde Formosa, el grupo Nde Ramírez también es parte de esa indagación necesaria y generacional entre los códigos del rock y los ritmos del folklore, sumando incluso elementos de multimedia, en vivo, baile e instalaciones. Marcos Ramírez, el referente, guitarrista y compositor del grupo, analiza ese descubrimiento, ese diálogo entre uno y otro campo, y lo pone en perspectiva con lo que sucedió: quiénes comenzaron a trazar esos lazos y quiénes los continúan. Habla de un diálogo de géneros que incluso excede a los del rock y el folklore: el puente es propio de la música popular argentina en cruce con las sonoridades a mano. “En estos últimos años -cuenta Ramírez- han salido a la luz números proyectos donde se nota la intención de empezar a borrar los límites entre los géneros foráneos con los autóctonos. Estos proyectos dejan ver que hay ganas de entablar diálogos entre las realidades de cada uno

en sus ciudades: algunas que no están en ningún mapa cultural, con sonidos de todas sus influencias y con diversos tipos de mensaje”.

En este proceso, “a mi criterio hubo varios referentes que desde hace unos cuantos años vienen recorriendo los caminos de la fusión y que marcaron la escena. Algunos de ellos, para mí, son Raúl Carnota, Gaby Kerpel, Domingo Cura, Jacinto Piedra, Ástor Piazzolla, Raúl Barboza. Sé que me olvido de muchísimos que han quebrado los moldes de los estilos para empezar a experimentar con lo que tenían a mano”. Y en el interior de la Argentina y en Latinoamérica, “en general lo que más tenemos a mano es el folklore que vive en las calles, en las costumbres y en las primeras referencias musicales. Ojalá que este fenómeno, por llamarlo de alguna manera, pueda reformular la escena de lo que conocemos por los medios como rock ‘nacional’, que hasta ahora sólo ha sabido, con contadas excepciones, nutrirse de referentes internacionales, y se pueda tener una mirada introspectiva sobre los recursos culturales de la Argentina para desembocar en un verdadero Rock Nacional. Y no estoy hablando solamente de una cuestión estética o rítmica en relación con el folklore, sino de una verdadera mirada valorativa hacia lo nuestro: esa autoestima es la clave de nuestro crecimiento como pueblo”.

Así se palpa desde su región: “En la zona litoral donde vivo (Formosa, Chaco, Corrientes y Misiones), veo que en estos tiempos varios músicos que han recorrido géneros como el jazz, el rock y el pop han empezado a sumarles a sus propuestas estéticas sonoras, letras y ritmos que tienen que ver con el folklore, y algunas han sido muy bien recibidas. No conozco en profundidad las escenas de cada ciudad, pero conozco bandas que uno termina de integrar a una mirada en común que estamos teniendo en el vecindario”.

Y nombra a las que reconoce en la misma sintonía generacional: “En Chaco se destacan Tonolec, Alter Ego, Seba Ibarra; en Formosa están los amigos Los Guauchos; en Misiones tenemos a Matereré y Neto; en Corrientes están Los Saltimbankis; Superlasciva, de Goya; Las Liebres; y ya que estamos puedo nombrar a una banda muy influyente como Charlie Nutela y La Secreta, de Asunción, Paraguay”. Esas son las influencias en su región. “Y en provincia de Buenos Aires hay muchas también: “Además de las que conocemos en Capital, por ejemplo: Raza Trunca y Niños Espósito; en Santa Fe, Mulas de Nadie; en Santiago del Estero están los famosos Vislumbre del Esteko, Alimaña, y así...”.

Este proceso en el mapa sonoro argentino, cierra Marcos Ramírez, “empieza a manifestarse con contundencia, mayormente, en procesos que hacen el trabajo de hormiga y que son constantes en el tiempo, y que protagonizamos muchos grupos del interior que estamos en plan de lograr subirle el volumen y la difusión a nuestras propuestas. Ojalá que podamos hacer crecer la escena folk rock del país”.

### **El trovador de Oberá**

Al cantar, la voz de Gastón Nakazato se eleva con soltura y sin quiebres. El celebrado trovador de Oberá, Misiones, el hacedor de poesías etéreas con sonidos de tierra adentro, el que dibuja falsetes con claridad de río, busca presentarse “de manera simple y concreta. En este momento me bato a duelo con mi característica de músico, cantautor, y con producir por momentos algunos eventos aquí en Oberá, como un intento de generar el hábito, en el público de mi ciudad, de la asistencia de shows de otros colegas de la nueva canción y shows de personalidades de la música folk, rock y jazz”. Da un ejemplo, Nakazato: “En un hotel de la ciudad abrimos un ciclo de música y gastronomía, que ya va por su tercer parte: se trata de un

ciclo itinerante que va de bares gastronómicos, a pubs y ahora a un hotel de los más prestigiosos de la provincia”.

Su otra faceta, la de creador de canciones, Nakazato busca un estilo que pueda condensar su sensibilidad de rock beatle, su tono litoraleño, también pop, y su mirada hacia otros territorios. Además de integrar un proyecto denominado A margem, de músicos brasileños y argentinos, como solista prepara su tercer disco, *Naciente*, que contendrá canciones con cierto lirismo spinettiano y surreal; concepto de rock-pop a partir de guitarras acústicas y eléctricas, baterías con escobillas y toques de bajo funk y esas candecias litoraleñas que son su marca vivencial, ahora plasmada como Nakazato y Santo Remedio. “Como parte de la pre producción de *Naciente*, venimos tocando con una banda nueva de excelentes músicos misioneros que se va consolidando en su sonido”, cuenta él.

¿Por qué Nakazato & Santo Remedio? Para resaltar “esa sensación de que al tocar o al oír la música eleva ciertas condiciones vitales que son muy hondas y que se traen desde lo innato, desde el inicio de la vida; el nexo de lo primitivo con lo futuro, que no es otra cosa que el presente en sí mismo. De eso se trata mi búsqueda esencial, poética, como sonora y musical”. Dentro de ese concepto, “incluso con esta banda el sonido es mucho más potente, y la lírica explora algunas ideas respecto del próximo momento de la existencia planetaria, cósmica y de búsqueda en nuestros orígenes más puros, todo amalgamado desde una apreciación metafórica que se engarza perfectamente con la armonía de la canción”.

### **El quinteto psicodélico**

Desde el universo de ríos de la Mesopotamia argentina, y tal como dijo Marcos Ramírez, se están desarrollando interesantes y valederas búsquedas entre el rock, el folklore y el folk, e incluso con las texturas electrónicas como un puente natural: más allá de "vestir" las canciones con esas texturas, trabajan con lo digital para sumar a la misma estructura de lo que componen. Ramírez nombró a Guauchos, también de Formosa, un grupo central para entender el presente de estos sonidos.

“Ruido de magia”, le puso Spinetta a un tema del disco *El Jardín de los Presentes*, de 1976. “Lluvia de magia”, poetizaba y pedía Jacinto Piedra en 1991, en su chacarera doble “Te voy a contar un sueño”: un himno peñero contra la dictadura. En ese momento, con este tema como una de las influencias más notorias para los jóvenes de ese momento, no sólo el folklore sino el rock se abrió una vez más a los ritmos de tierra. No es casual que el renombrado quinteto formoseño Guauchos la haya grabado en su primer disco homónimo: con pop y distorsión en zambas, chacareras y hasta guaranias; con psicodelia de río y selvas, ellos abrazan marcas nítidas (Raly Barrionuevo, los correntinos Las Liebres y La Secreta, de Paraguay) para avanzar: Federico Baldus, Juan Manuel Castellani, Juan Manuel Ramírez, Lucas y Albano Caballero, sus integrantes, pueden sonar en espacios pequeños, en bares, en festivales y hasta en *Ecos de mi tierra*, el programa de Soledad Pastorutti en Canal 7. También pasaron por la 22° Fiesta Nacional del Chamamé, en enero de 2012 en Corrientes, un año después de que se produjera la inédita “Rave Chamamecera”, con artistas electrónicos remixando y vistiendo con texturas electrónicas los ritmos telúricos, también en el marco de ese festival. Es claro: el nuevo rock folklórico no tiene fronteras ni límites de escenarios. Las exploraciones son parte de lo que viene.

Lo saben ellos, los Guauchos: distintas marcas y géneros confluyen en el sonido del grupo. Chacareras, gatos y zambas con universos pop y potentes riffs enchufados, combinados

con teclados, baterías, bombo, violines y samplers. Guauchos sigue presentando su primer disco, en el que se cruzan influencias de Led Zeppelin, Black Sabbath, Jacinto Piedra y el universo típicamente santiagueño, y trabajan ya en el segundo, en el que profundizarán sus exploraciones, ahora con el chamamé y los colores sonoros de su región. Cuenta Juan Manuel Ramírez, el baterista de Guauchos: “Tenemos afinidad con muchas bandas amigas que compartimos contemporaneidad: de Corrientes, Las Liebres; del Paraguay, La Secreta -una buena fusión de folklore y rock-; en Santiago del Estero hay grandes referentes para nosotros como Horacio Banegas, Orellana Lucca, el mismo Raly Barrionuevo, todos dentro del folklore. Por el lado del rock tenemos muchas y variadas referencias”.

### **Pop chamamecero del Chaco**

El cantante, compositor y guitarrista Seba Ibarra, del Chaco, camina diversas huellas sonoras con originalidad y sutileza, en su mirada acerca de la música litoral de estos tiempos. Con tres discos editados, *Collage de Río*, *Palimay* e *Infrenable Paraíso*, el músico de 37 años recorre en letras, pasiones y visiones cotidianas de Resistencia sus anhelos tan cerca del Río Paraná, sus canciones de raíz y de ciudad, del rock y el pop al folklore por venir. Y se observa en el espejo de la generación actual de cantautores, recuerda influencias e imágenes de infancia, de la radio y el calor cada tarde, y aventura deseos para la música por delante, allá, en su pago chaqueño.

En sus temas, Seba Ibarra recorre con ojo cinematográfico y letras de ciudad bañadas por el Río Paraná sus melodías con tantas influencias detrás, que rozan los caminos que trazan el agua y el viento en la mirada de las nuevas generaciones. Hacia la raíz va la incógnita sonora: la canción popular sin ataduras. En su primer disco solista *Collage de Río* (2007), el artista desplegó inquietudes entre Buenos Aires y Resistencia, encuentros pasados y anhelos próximos con otros músicos y poetas en búsqueda: el poder aunar en imágenes y palabras mínimas su cotidianeidad, su desvelo de río encendido por distintos colores.

Cuando preparaba su tercer disco, *Infrenable paraíso* (2012), luego de que *Palimay* (2009) lo hubiera dejado ver como uno de los compositores menos predecibles de la música del Litoral, contaba: él busca atrapar sensaciones en sonidos vivos, íntimos, cada tarde de canciones encendidas en ritmos de agua recorriendo otras identidades, del pop acústico al rock, de los cruces de jazz a las suaves texturas de lo electrónico. Pero ante todo, el ritmo de cuna: “Me saqué todo prejuicio con respecto al chamamé. Ese fue el primer prejuicio que me tuve que sacar”.

Es necesario escuchar el río para verse, sabe Ibarra, y se recuesta en las vivencias y puentes que vuelve a encontrar en Resistencia. “Aquél era un prejuicio mío, no sólo del ambiente de donde venía”, dice. Porque en su casa natal, alrededor, de chico tuvo de vecinos “a dos tíos: uno tocaba muy bien la guitarra y el otro cantaba muy bien chamamés. Casi todas las noches había una parranda. Mi tío guitarrista ensayaba a la tarde y en lo del chamamecero a las noches se armaba la fiesta. Desde chico escuché todo eso. Y mi viejo era más del rock nacional, Vox Dei, ese palo, y en mí esa parte folklórica quedó en la casa de mis tíos. La escuchaba pero mucho no me interesaba”, concede Seba Ibarra, uniendo escenas de los barrios en su memoria. “Después, cuando me largué con la guitarra sacaba los Beatles, o el rock nacional que curtía mi viejo”.

Pero es cierto que “ahora uno se va volviendo grande y aprecia otras cosas”. Así afianza su búsqueda para confirmar que el Litoral está en cada uno, se lleva y deja rastros por



descubrir en otros pagos, volviendo siempre. “Me di cuenta de que estuvimos mucho tiempo mirando para afuera y dije ‘listo, hasta acá llegamos, vamos a ver un poco qué hay en mi lugar’, y adaptarlo a cómo yo quiero que suene, sin tratar de meterme en el chamamé ni querer modificar nada, de decir ‘yo vengo a innovar’. Simplemente vengo a innovarme. Es algo personal”.

Y recobra las marcas, los rastros en sus temas: “Me acuerdo de que las cosas que me afectaron para utilizar la música de mi lugar fueron dos muy importantes: que me hicieron escuchar Orishas, música cubana pero tratada tremendamente, con instrumentos nuevos pero conservando la raíz. Eso me dejó shockeado. Y la segunda es que fui a un recital en vivo del Chango Spasiuk en Parque Lezama. El tipo en un momento me hizo viajar a mi casa con la música y dije: ‘Mirá lo que hay ahí de donde vengo’. Y al otro día o esa misma noche agarré la guitarra: ‘bueno, vamos a tratar de hacer un chamamé, también’. Ahí se rompió la cocina de prejuicios, absolutamente”.

Hacia el Paraná, el universo metafísico pero también el cotidiano, fuente de sustento y luchas cotidianas. “Cuando éramos chicos, mi viejo nos llevaba de vacaciones al río, que queda ahí, a 20 kilómetros, pero nos dimos cuenta con algunos amigos: no todo el mundo va al río, uno de los más grandes del mundo. Y no toda la gente es consciente. Pero en verano hay un colectivo que nos lleva de Chaco a Corrientes y va lleno de gente, de mercadería. Quizá Corrientes sea mucho más consciente porque ellos están pegados, y por ahí para el que vive en una ciudad chica que algo esté a 20 kilómetros le parece lejos, pero la cuestión es saber que no es así. El río va a estar siempre”.

Es lo que sigue oyendo al volver a las incógnitas que atrapó en el disco *Collage de río*. “Yo escucho que el río me canta el chamamé, la gente que escucha chamamé: lo oigo cuando camino por la orilla del Paraná”. Y el segundo disco, *Palimay*, es una mezcla “de gente que va a laburar a una laguna. O de un bicho que sale de ahí y cae en medio de la ciudad, de gente del campo que se va a trabajar a la periferia. Y el tercero estamos viendo para dónde viene. Yo creo que tiene una cosa urbana, lo que escuchás en la radio, en el aire. La influencia de músicas que confluyen en Resistencia”.

La geografía irradia cadencias y voces populares: universos comunes. “Tenemos la influencia guaraníca correntina y los medios nos mandan la música pop junto a la cosa latinoamericana, lo tropical, que prendió muchísimo en el Litoral. En todo el Norte: es una música que inventaron los afroamericanos para expresar un dolor de sometimiento y bailar, y todas esas situaciones están allá. Fue justo la música que expresaba una condición de vida de Colombia para abajo: distintos colores de piel pero la misma realidad de laburar y que no les paguen, de ser esclavos. Todas esas cosas de donde sale la cumbia. Y por eso prendió muchísimo en nuestra región, además de por las condiciones de temperatura, paisaje, lo selvático. Para mí está todo relacionado: uno no puede aislarse completamente de su ambiente”.

No por nada logró a la distancia, en Buenos Aires, captar las músicas que podían expresarlo. “Andaba buscando algo sincero, y gracias a eso salió ‘Collage de Río’. Es como que me vi de lejos a mí mismo”. Y se acuerda del tema “Pseudo”, que arranca diciendo: *Lo que pretendo es que esto suene a chamamé, y en una bolsa llegue flotando a Machagai*. Otras imágenes traen los temas del disco *Palimay*, un paso adelante en la estética, los ritmos, y con el acordeón como alma regidora, no sólo para el chamamé y el rasguido doble. A la canción “Tereré”, en tiempo de forró, la delinearon con el guitarrista Guido Romero en una plaza de Resistencia: *Y a la siesta hace calor, yo me siento en un sillón en las afueras de mi casa./ Me*

*cuelgo de algún árbol y me bajo un limón, y exprimo su sabor en mi jarra transpirada/ Qué rico tereré, qué rico tereré me preparé.*

“Guido, vamos a hacer este tema como algo brasileño”, le dijo él. ¿Qué estaba oyendo, Ibarra? “Algo que pasa siempre en el Chaco es que hay muchas batucadas, como una imitación achaqueñada de la cosa brasileña. Entonces dije: ‘vamos a hablar de algo que pasa en el Chaco pero tocándolo no como algo brasileño puro: que suene a la batucada chaqueña’. Estamos tan cerca que la cultura del carnaval se filtra. Más que lo candombero, porque en algún momento lo borraron del mapa y empezó a entrar lo otro. Hoy por hoy, allá, la gente cuando hace bardo o festeja un cumpleaños busca una batucada. Si viene un brasilero se muere de risa, pero está buenísimo porque re suena así en el Chaco”.

Así lo divisó en “Tereré”: “Quise que estuviera nomás la mezcla porque así es como vivimos y con toda esa información. Lo más popular: así como chamamé, se filtra la cumbia y esa parte de Brasil. Al Chaco llega así, como con un velo, un poco transformado”. De arranque lo vio Ibarra: “Tereré” se la debía a Resistencia. “Yo decía ‘puede ser que en Buenos Aires no la entiendan’ pero sabía que tenía que ser un disco quizás no para que lo escuche todo el mundo sino la gente del Chaco. Era un riesgo, ese tema, pero sentía que iba a estar bien para de donde soy”:

“¿Y, ya te compusiste unos chamamés?”, se entusiasmó Sebastián Bistolfi, el acordeonista de la banda, aventurando el tercer disco. “Y yo le digo: ‘No sé si me saldrá’. En el segundo disco hay uno clarísimo que es chamamé, ‘Si mal no me equivoco’, una canción romántica pero que jamás un chamamecero cantaría así: es un personaje que en vez de ir con la guaina se va para el otro lado siguiendo una especie de teoría”: *Y esta mirada que da a la laguna y esta laguna que da a un puentecito que llega hasta el río y este que baja hasta el mar. Y se me hundió la avenida por la que te fui a buscar/ voy a seguir nadando hasta que la vuelva a encontrar.* “Fue algo demasiado pensado, craneado. Pero me alucinaba que fuera así, con toda la estructura de chamamé y la letra yendo para otro lado. Eso fue espontáneo; la letra necesitaba ese ritmo. A mí me gustaría que fluyera así, lo nuevo. Si en este momento no sale, bueno, y si aparece me gustaría ponerlo en el disco porque será sincero. Vamos a ir a donde la música nos lleve”.

No es casual que siga grabando en Buenos Aires: “Me gusta el movimiento de Capital: la ciudad te va empujando. Tener que salir de San Telmo a la mañana y pensar qué necesito porque no vuelvo hasta la noche es algo impensable donde yo vivo. Y eso hace que me vaya con alguna idea para grabar. Eso te organiza”. Y además “cuando vengo me siento parte de algo, aunque no vaya a un recital, o me encuentre siempre con alguno de mis amigos cantautores”. Y se queda nombrándolos, a todos ellos entre la música *indie* y el folklore con sensibilidad siglo XXI: Fer Isella, Cecilia Zabala, Lisandro Aristimuño, Florencia Ruiz, Darío Jalfin, Flopa, Juan Ravioli, Juanito el Cantor, Tomi Lebrero, Andrés Ruiz, Lucio Mantel, Julieta Rimoldi, el grupo Páramo o Gastón Nakazato.

De hecho, Ibarra es parte de dos compilados recientes donde, sin quedarse en el rock por inercia, hacen convivir miradas como esbozo generacional: *Por algo será*, con canciones compuestas por varios cantautores luego de recorrer los rotos pabellones de la ex ESMA, una larga tarde de otoño en 2010, y *Nuevas canciones*, un ciclo en vivo de cantautores independientes en la Biblioteca Nacional: con melodías hacia la propia identidad, con la raíz de estos tiempos y la tecnología potenciando el color de cada territorio. “Eso es lo que me gusta de la música -dice-: que exprese un montón de cosas. Lo más globalizado y al mismo tiempo lo que cuido y definiendo”. Ya lo pensaba antes, cuando “no defendía nada folklórico

sino simplemente la música, y ahora encontré un lugar: hay sonidos que por nada hay que perder porque te hacen fuerte”.

### **Paisanos santafesinos folk**

Desde Santa Fe construye el dúo Barro, y un mar de gente es parte de este proyecto santafesino, con sensibilidad folk y un espíritu de “creación sin molde, sin receta, o utilizando el molde para ponerlo en evidencia como recurso expresivo”, concibe Franco Bongioanni (voz, guitarra y arreglos), al frente de Barro junto a la dulce cantante Cintirella Bertolino. “El núcleo está integrado por ambos y puede presentarse en diferentes formatos adaptables a distintas propuestas y/o escenarios”, explica él.

De 2007 a 2010, Bertolino y Bongioanni integraron la compañía de teatro aéreo “Voalá Project”, que hizo pie en festivales internacionales de teatro de Argentina, Chile, Colombia, Inglaterra, Rumania, Eslovenia, Serbia, Portugal, Bélgica, Holanda, Francia, Corea del Sur, Canadá y España. De regreso a Santa Fe, en 2011, con Barro fueron parte del XIV Festival de Jazz local y organizaron dos ciclos del ciclo Ruta Nacional Canción, en los que compartieron escenas con cantautores independientes como Seba Ibarra, Marcelo Ezquiaga, Ezequiel Borra, Tomi Lebrero, Lucio Mantel, Juanito el cantor, Soema Montenegro, y Gastón Nakazato.

Barro, este sutil proyecto santafesino, trae sensibilidad de zambas lentas, bossa, jazz, y texturas inclasificables. Las de ellos son melodías livianas en tiempos de zamba, jazz y bossa nova: la voz añorada de Cintirella Bertolino brilla junto a un ensamble de guitarra, flauta, bajo y percusión. Además, los de Barro esos otros varios frentes sonoros: se volcaron a organizar la filial Santa Fe de Ruta Nacional Canción (el ciclo que creó Seba Ibarra en el Chaco y luego se extendió por distintas ciudades del Nordeste). Barro, además, planea terminar de grabar artesanalmente su primer disco, entre marzo y abril: pasaron seis años y ellos, hoy, reconocen afinidades con el universo rockero para desde allí encontrar una música popular propia, definitoria de su estilo, “sin desconocer desde ya -dice Franco Bongioanni- las múltiples huellas culturales y hasta la ética, el pulso transformador e incluso revulsivo que tienen tanto el rock como artistas del folklore, o exploradores hasta el hueso como Eduardo Mateo, el Chango Farías Gómez, Spinetta, Charly o la bagualera de Catamarca que nos traiga el viento en la voz”.

Pero reconoce una falta, un desafío común a tantos grupos actuales entre el rock y el folklore, y quizá sea necesario pensar en la vuelta de un movimiento o movimientos que puedan aunar o expresar este magma de nuevos grupos, sentires y generaciones que siguen llegando. ¿Está Barro dentro del relato del folklore? ¿De la música popular argentina sin formas o estructuras? “Si la diversidad es característica fundante en Barro, se da también a nivel tímbrico y textural. Por eso siempre que podemos tocamos con más músicos. El dúo es el formato mínimo con el que nos manejamos, sobre todo para viajar”.

El análisis que hace Franco Bongioanni sobre el lazo de la actual generación con el rock define un tiempo, una forma de concebirse desde allí para encontrarse con la identidad argentina. “Si tomamos el término rock definiendo a un gran género musical, seguramente hay giros melódicos, armonías, texturas; en suma, modos de hacer, que vienen de ahí. Es una música que hemos escuchado desde siempre, a veces hasta saturarnos. Pero también estamos atravesados y, sobre todo, vamos concientemente en busca de otras músicas para enriquecer nuestro lenguaje y trasformarlo”.

Pero para él la fuerza del rock como movimiento, como espíritu rebelde, excede los ritmos y armonías propios del campo. “Si lo pensamos como movimiento, el rock supo tener -sobre todo en sus comienzos- una tremenda fuerza creativa que, en consonancia con los cambios sociales que se produjeron en esa época y le dieron carácter masivo al fenómeno, provocaron la asociación simbólica de esa fuerza con el ‘espíritu’ rock, pero no fue ni es (menos aún) exclusiva del rock, esa fuerza está en artistas que no se limitan sólo a reproducir fórmulas del pasado sino que, a través de las múltiples líneas que los atraviesan, reinventan la música y el arte constantemente. Esa fuerza está en Violeta Parra, en Atahualpa, en Eduardo Mateo, en Björk, en Spinetta. En la creación sin molde, sin receta, o utilizando el molde para ponerlo en evidencia, traerlo al frente y usarlo como un recurso expresivo más”.

Barro contiene ese caudal de hibridaciones sonoras. “Es un proyecto musical de canciones abordadas desde la multiplicidad cultural, estilística y trémbrica”, infiere Bongioanni. “Nació como necesidad expresiva permeable a lo que nos rodea, queriendo reflejar la diversidad en que vivimos y rescatarla de las fauces del discurso cultural hegemónico a través del juego con materiales sonoros diversos, pensando la música y la identidad no como unidad, sino como múltiples caminos que se pueden recorrer”. Y de transitar esos caminos “surgieron canciones propias que serán parte de un disco que se encuentra en proceso de producción”.

Es cierto que “aceptar que lo que hacemos contiene contradicciones que podríamos sintetizar en la dialéctica: arte-mercancía. Porque no estamos aislados de la sociedad de consumo en que vivimos (queremos vender discos y cobrar cuando tocamos) pero la fuerza que nos mueve a hacer es la necesidad de expresarnos mediante la música”.

¿Qué implica para ellos apostar por afirmarse desde su región, sin afincarse en Buenos Aires? “Nosotros esperamos que el ciclo Ruta Nacional Canción, del cual somos organizadores en Santa Fe y que ya hicimos dos veces este año, siga creciendo y abriéndose en nuevas localidades. Este ciclo que inició Seba Ibarra en Resistencia y Corrientes ya cuenta con sedes en Oberá y Posadas organizado por Gastón Nakazato, y en Paraná organizado por Seba Macchi y Luis Barbiero”. Ahora, una vez “con el disco bajo el brazo, esperamos viajar para poder mostrar nuestra manera de hacer y decir con la música. Creemos que va a ser una puerta para iniciar nuevos caminos, cerrar la primera etapa del proyecto, que tiene ya su intermitente historia de seis años, y dar paso a nuevas canciones que ya han empezado a asomar”.

### **Mix de géneros en la llanura**

Llevan trece años de calle y la esencia perdura. Desde Ayacucho, Provincia de Buenos Aires, el grupo Idahue (“tierra de aguas”, en mapudungun, la lengua mapuche) trae olor a folklore para una ensalada de géneros -rock, reggae, folk, ska, candombe- que, tras su tercer disco *Plantate* (Gobi Music) volverá en el nuevo, producido por Edu Schmidt (ex Árbol) y Marcelo Spósito (ex Kapanga). “Somos los stones del pueblo”, sonríe Isaías Algañaraz, el manager. No extrañamente, en cierta entrega de premios de la música les cambiaron el rubro de terna: “en vez de folklore, pop”. Pero la variedad de instrumentos que abordan (violás eléctricas, charango, cuatro, violín, máquinas de ritmo) no los marea, tampoco intercambiárselos en vivo: Idahue de gira por Buenos Aires es Latinoamérica encendida.

En 2002 grabaron su primer disco, *¿Le interesa su futuro?*; a mediados de 2004 editaron *Sale a pasear*, y, claro, giraron por todos lados: de la provincia a varias otras. Y llevando en vivo su valija de recursos rítmicos: takirari, chacarera, huayno, carnavalito, polka, rock,

candombe, reggae, y canciones anónimas del folklore latinoamericano. Ese eclecticísimo que los define, detalla Isaías Algañaraz: “Lo que nos gusta a nosotros no varía de los conocidos: decir folk rock también es medio mentiroso: hay folk rock, pero no es lo único; es un tanto inclasificable. Creo que es una banda de rock con olorito a folklore, y ahí hay una gran ensalada de generos: reggae, folk, ska”. Y “nos gusta Humahuaca Trio, Tonolec, Arbolito, como productos interesantes, y otros que no he escuchado en vivo pero sé que andan bien: Raza Trunca, de Salto; u otros que hacen algo más folk pero sin rock como Atarraya, de Berazategui, o Tocaya Tierra, de Azul”.

Si alguna forma de nombrarlas o englobarlas podría ser vista como indispensable, una experiencia los definió. “De la discográfica mandaron nuestro disco para los Premios Gardel y nos corrigieron el rubro: nos pusieron en ‘pop’. Así lo designó el jurado para clasificarlos”. Pero ellos se habían puesto en el rubro ‘folklore’: eso muestra la inaprensibilidad con la que construyen los grupos actuales. “Lo que pasa es que hay instrumentos que no son de una banda de rock y eso lo hace más folk: genero Mercosur me gusta más, ja. Al haber charango, cuatro, violín”, pero también “máquina de ritmo, bajo, dos guitarras eléctricas, y ver en el vivo que se van pasando los instrumentos entre ellos es un tanto desconcertante”. Por eso lo variado de los grupos con quienes comparten escenario. “Desde Tarrago Ros, Los Nocheros, Horacio Guarany, y hasta con Dread Mar I, Raly Barrionuevo, Bersuit, Arbolito, Árbol y Alike”.

¿Se vive así, desde Ayacucho, el compartir escenarios con otros? Responde Isaías Algañaraz: “Nosotros tenemos la suerte de ser profetas en nuestra tierra: la gente nos apoya mucho. Pero está bueno poder salir a mostrar lo que hacemos”. Además, afirma: “Son 11 años y muchos kilómetros recorridos. Si te quedás en el pueblo te quedás en todo sentido. Y lo más triste es que te creés un stone: es súper peligroso. Pero a la vez es un cable a tierra: ahí está tu gente”.

### **Del folklore rockero al electrónico**

En esta continuación o profundización del espíritu rockero, pero llevado a los espacios de baile electrónico, a las discotecas, comenzó a emerger, a tener cabida, en ámbitos como La Peña Eléctrica y el Club Zizek, un sub-campo: el del folklore electrónico. Dentro de esta corriente se enmarcan, cada uno en su estética distintiva, el dúo Tonolec, Vinales, Terraplén, Gaby Kerpel, Tremor, Litoral, Chancha Vía Circuito, etc. Charo Bogarín, cantante de Tonolec, ve los avances o retrocesos de lo que llama un momento de transición. “Son propuestas musicales interesantes las de Lisandro Aristimuño, Gaby Kerpel, Tremor y Arbolito. Por lo que veo, me doy cuenta de que tenemos personas sumamente capaces de trabajar libres de limitaciones. Por el lado de las repeticiones es difícil hablar de ellas en un proceso de transición: cuando se está creando, todos los procesos conllevan inevitablemente sus errores, sus repeticiones, sus desaciertos. Por ello creo que por más que existan esas repeticiones son imprescindibles para el crecimiento, para dar forma a lo que se viene”.

También lo ve Diego Pérez, guitarrista y tecladista de Tonolec. ¿De qué manera el grupo ha influido en las búsquedas actuales de los grupos jóvenes con el folklore leído desde o hacia lo electrónico? ¿Existe una “escena” electro-folk interesante, afianzada, o son todavía búsquedas dispersas desde las cuales los jóvenes van hacia lo folklórico? “Creo que es un momento muy interesante, social y culturalmente. Que hay una gran búsqueda de identidad y que estamos dejando de buscar parecernos a otros países para encontrarnos con lo nuestro. Es

un proceso largo que recién empieza y todavía tenemos que cambiar un montón de cosas, pero esto ya está en movimiento y eso es bueno. Creo que en el aspecto musical las cosas se están dando más libre y desprejuiciadamente, y eso permite que la música sea más rica e interesante. Si bien nosotros, con Tonolec, desde el principio tomamos esto como una búsqueda personal, en el camino nos fuimos encontrando con un montón de gente que siente lo nuestro como propio, incluso en otros países, y eso es una gran alegría para nosotros. Creo que la música argentina y latinoamericana está tomando otra dimensión más amplia y menos estructurada, permitiéndose aceptar e incorporar esta mezcla de culturas que nos compone”.

¿En qué reside la relación de Tonolec, el chamamé cruzado con el pop y la identidad q’om (toba) del Chaco? Analiza Diego Pérez: “Con Tonolec lo que buscamos de manera muy personal es conectar con la música de raíz y expresarla de manera actual. Los argentinos y latinoamericanos tenemos muchas influencias diferentes y ahí está nuestra riqueza e identidad. Es por eso que nosotros nos seguimos encontrando y conectando tanto con la música aborígen como con la música criolla”. En lo personal, “el chamamé tiene mucho que ver con mi niñez y crianza. Fue la música que se escuchaba en todos los asados, generalmente con grupos en vivo. Si bien nunca toqué chamamé, siempre sentí que su ritmo y sonido me hacían transportar verdaderamente a esos grandes patios llenos de árboles y piso de tierra. Yo conocí el tema ‘Cacique Catán’ cuando era muy chico, cantado por Zitto Segovia, un gran músico chaqueño, en uno de esos asados, y me quedó grabado para siempre”.

## La Peña Eléctrica

### **Sonidos de lo que vendrá**

En Buenos Aires, uno de los espacios que supo contener y expandir esa necesidad de un nuevo público de encontrarse con los sonidos tradicionales y a la vez con las estéticas y líneas que ya se traían (el rock, el pop, la electrónica) fue La Peña Eléctrica: una derivación de El Semillero, la peña que impulsaba Semilla desde 2003, y que pasó por distintos espacios porteños, como El Club del Bufón y Arlequines; ahora oscilan entre Niceto, Palermo Groove y Ciudad Cultural Kónex, o recalcan en ámbitos más reducidos incluso del Conurbano. En 2010 funcionaban una vez al mes; ahora, en forma más espaciada, como resultado de las condiciones con las que se trabaja en Buenos Aires; el peso de seguir buscando espacios óptimos. Los impulsores de La Peña Eléctrica fueron Camilo Carabajal (hijo de Cuti y primo de Peteco), el baterista y bombista de Semilla, junto al productor, representante de artistas y bailarín de tango Gustavo Ameri.

La Peña Eléctrica, como un fenómeno de espíritu inquieto surgido luego de la crisis, sigue reuniendo naturalmente las propuestas de rock folklórico, la electrónica, la cumbia digital, Dj’s y los sonidos autóctonos: aunque más espaciadamente de 2011 en adelante, cada una de las peñas expone diversas propuestas y sigue brindando espacio a cruces de sonidos. Una de las formulaciones de la peña, en enero de 2011, cuando presentaron un ciclo de verano en Ciudad Cultural Kónex, era ilustrativa acerca de la variedad de conceptos que incluye, así como de la transición que exponen estos tiempos para la música folklórica y lo autóctono, releídos desde hoy. “Bajo el esquema de una peña tradicional, donde baile y folklore son el núcleo, se agrega urbanidad, nuevos sonidos y jóvenes tendencias, formando así un colectivo integrado en un concepto único. Cruces de géneros, artistas y estilos, intervenciones visuales y VJs junto a la Pachamama. Danza, música, fotografías, documentales, DJs y todas las

expresiones que reconstruyan, a partir de elementos contemporáneos, el lenguaje de la tierra y los ritmos autóctonos. Todos juntos, conviviendo en una fiesta”.

Sin ser un movimiento masivo, La Peña Eléctrica “se transformó en un espacio interesante para los dueños de lugares, también, entonces siempre sentarnos a hablar con los dueños tenemos esta ventaja de venir con una propuesta fresca, un gran nivel artístico, a y eso hace que funcione distinto”, cuenta Gustavo Ameri. “El deseo siempre es que funcione primero que nada desde lo artístico, que es lo que nos dio la posibilidad de crecer. Defender siempre el concepto, la propuesta, darle una línea de guión: estamos contando algo y en ese algo siempre tratamos de contextualizarlo. Desde la programación, junto a Camilo Carabajal siempre tratamos de darle un hilo conductor. Por eso tenemos dos escenarios, donde sucede lo más cercano a lo rockero y lo más cercano a lo electrónico: lo más cercano a lo más power, y también defendemos el espacio de una peña común, donde toca uno con bombo, guitarra, violín o lo que sea”.

Las dificultades económicas marcan los pulsos de la Peña Eléctrica. “Somos de abajo y nos hacemos como podemos, remándola a fuerza de pulmón y de ganas, siempre soñando con cubrir los gastos. Por lo general la Peña sigue pareciéndose al origen: no nos deja resto, y por lo general terminamos poniendo lo que no tenemos. Sin pertenecer a la vidriera de las grandes bandas, esta una pequeña vidriera, que es una gran vidriera del under: acá suceden cosas que podrían ser under y no lo son, pero a su vez todavía tienen este barro que tiene el under. La idea es no perder eso, y la dificultad es esa”.

### **¿Cuál es la mirada que tiene el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hacia un espacio como la Peña Eléctrica?**

Primero que nada, no somos visibles. Tampoco somos un peligro. Políticamente, cada banda puede tener una bajada de línea individualmente de lo que podamos pensar, pero no considero que seamos visibles. Sería bueno que nos protejan, no digo a nosotros, La Peña Eléctrica: a toda la movida cultural. Porque sin un espacio donde uno pueda jugar y crecer, esto no puede suceder. Charly García o Santaolalla, al que todos buscan: esos artistas ya intachables se hicieron en sótanos espantosos y sin esos sótanos no hubieran podido crecer. Si no tenés lugares nadie se entera. Yo no siento que hoy por hoy estén en contra de la cultura como un objetivo, pero tampoco hay una cuestión de decir: “Difundamos esto desde lo cultural”. No digo que no estén en contra, pero, en lo personal, hasta ahora he podido construir esto a pesar de todas las contras que hemos tenido. A mí Cromañón también me complicó la vida: me clausuró lugares donde yo trabajaba. Nos clausuraron cuatro fechas, una dos días antes, una el mismo día del show. Todo eso lo vivimos y sentí mucha ira. Pero se fue acomodando un poco la situación. Hoy por hoy, de tanto que los presionaron para estar en orden, los lugares están en orden, pero no podría decir que políticamente están buscándonos para decir: “Muchachos, no les vamos a poner ninguna traba”. Tampoco quiero que me liberen de impuestos, pero sería bueno que para todos los que creamos la situación, mientras estamos en rojo nos permitan poder sostener un movimiento que nos cuesta horrores llevar adelante”.

### **¿Qué distingue a esta peña de otras más clásicas?**

Hay tanta gente en Buenos Aires para tanto, que con el sólo hecho de tomar la decisión correcta y tener ganas de hacerlo uno puede lograrlo. Ese tinte de urbanidad por ahí nos diferencia, pero eso no significa que en La Peña Eléctrica no puedan tocar El Vislumbre del Esteko, de Santiago; el Duende Garnica; Bruno Arias; los Hermanos Núñez, de Misiones, y

que puedan convivir. Nuestra búsqueda es juntar. A veces se cae en decir: “Nooo, el folklore es tal cosa, o el tango es tal cosa”. Nuestra idea es, esto que de folklore para cualquier folklorista no tiene absolutamente nada, por ahí para un pibe que tiene 22 años, baila, y de repente descubre a los Núñez, que son tres músicos increíbles, eso puede convivir. Nuestro plan es seguir generando un espacio que crezca pero sin perder las raíces y el concepto. Igual, cuando un proyecto empieza a funcionar aparecen los clones. Nosotros no inventamos nada, lo único que le dimos fue un tinte urbano. Y van a aparecer las peñas de tinte urbano; un chango hizo una peña eléctrica en Córdoba; en Jujuy hicieron una electropeña y usaron música de Tremor y fotos de bandas que tocan acá. ¿Qué voy a hacer contra eso?

### **¿Cuál sería para vos el sueño para esta peña a futuro?**

Queremos muchas cosas, pero paso a paso. Lo primero es ser generador de un espacio cultural. Nuestro sueño sería que un día tocara Divididos, o bandas de ese nivel que tengan una visión folklórica real. Y seguir defendiendo los buenos proyectos nuevos: darles un espacio. Cuidamos que cada proyecto sea nuevo, pero que tenga una potencia de creación que se la haya dado el tiempo: este es el espacio. Después, que la peña se mueva. Podemos tener el problema de decir ‘cómo hago para pagar esto’, pero no de decir ‘lo dejamos’. Nunca nos pasó.

### **¿Y la promoción del Estado?**

Sería ideal. Uno de los ejemplos del Estado apoyando una movida es el Festival Internacional de Folklore de Buenos Aires (FIFBA): un ejemplo del Estado dando espacio a la cultura, no agarrar y sólo poner nombres de bandas, sino generar un concepto y defenderlo.



## Capítulo 8

### Leda Valladares y las seguidoras del canto con caja

“A mí no me gusta el folklore: yo escucho a Leda Valladares”, reconoció Carlos “el Indio” Solari en una vieja entrevista, plenos años 80, y los abonados al Festival Nacional de Cosquín lo miraron de reojo. ¿A qué se refería el -entonces- cantante de Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota? A que el folklore no era sólo aquello que se promovía en los escenarios y en los programas tradicionalistas, con cierta mirada chauvinista y enclaustrada de la identidad argentina, gauchesca, señorial y conservadora. Leda Valladares era lo otro y con ella venían los otros: la filósofa, cantautora, poetisa, musicóloga, docente y difusora tucumana (hermana de ese poeta y músico señorero, Rolando “Chivo” Valladares), entre otras denominaciones que podrían abarcarla, era inspiradora para distintos músicos del círculo del rock, pero también para músicos populares conocedores del folklore pero con otra concepción acerca de él: aquellos que intuían que en lo autóctono había varios secretos y memorias a desentrañar.

Porque los sonidos bien de raíz, sabía ella, podían alimentar las proyecciones. Y a partir de Valladares y de su labor de difusora -durante décadas- del acervo originario de coplas, bagualas, vidalas y tonadas, y de esa manifestación sincrética e insondable que es la copla, comenzaron a entender que folklore no era sólo lo que se difundía en el circuito comercial sino un terreno mucho más vasto, cargado de saberes, profundidad y belleza. Algo con lo que también tenían lazos: una conexión universal y a la vez local.

Y lo había vivido ella misma: a los 23 años, en pleno Carnaval, había descubierto de casualidad el canto con caja: no en su Tucumán natal sino desde la ventana de un hotel en Cafayate, Salta. ¿Qué oyó Valladares? A tres copleras que cantaban: corría 1942 y ella “nunca había oído hablar de la baguala y entonces me parecía que tenía que ser algo muy misterioso, muy poderoso. Después de escucharlas me prometí recuperar semejante regalo de la tierra. Eran rastros de una canción que tenía muchos siglos y se estaba descolgando, estaba desapareciendo. Salí a buscar los vestigios de este milagro que hasta ese momento desconocía. A mí nunca me había tocado encontrar la voz agreste y salida de la montaña. Pero era un grito muy solitario, y ya ese pobre grito estaba tan viudo, tan solo, que daba pánico”.

Luego lo comprobaría en Tucumán. “Estaba en mi provincia y nadie me lo había dicho”, confesaría. Por eso se propuso aprender de él y desentrañar su poesía, desmarcada de los puristas que inundaban los festivales. “Entonces tomé una especie de conciencia bastante trágica. Un país que estaba al borde de perder su historia, sus tradiciones, y nadie se daba cuenta de que todo eso se estaba muriendo o que ya estaba muerto”. En busca de esa herencia colectiva, con un pequeño grabador recorrió gran parte del Norte y registró por años, allá por los 60, la desnudez del canto originario, su desazón, su misterio. Bajo el nombre de *Mapa musical argentino*, editó varios discos y volcó sus experiencias en libros de tono poético y fuerte hondura filosófica. La música anónima, indígena y campesina, emergía de su entorno, de su contexto natural, y debía permanecer.

## La voz en los orígenes

Antropología y musicalidad, poesía y caja chayera en geografías recónditas: Leda Valladares, nacida el 21 de diciembre de 1919 en San Miguel de Tucumán, se intuitó conjugando tradiciones orales y escritas junto a sus propias canciones, para recobrar (y recobrase), mucho del patrimonio musical argentino desconocido, en la línea de los investigadores y etnomusicólogos que cimentaron el folklore como ciencia, a la que adosó su talento comunicativo y artístico. Ella, que padeció mal de Alzheimer y falleció el 13 de junio de 2012, a los 93 años, en un hogar de ancianos de Buenos Aires, era recordada por sus pares, sus alumnos, sus admiradores, aunque no siempre reivindicada por los cánones del folklore (como tantos otros innovadores), lo afirmó así: “Mi misión en la vida es reivindicar y desempolvar la historia de héroes los anónimos de la cultura popular: empleadas domésticas, peones rurales, músicos de desconocidas bandas municipales... El pueblo campesino nos enseña lo que los libros no dicen, lo que la cultura oficial ignora, lo que la petulancia desoye. Desde la experiencia de vida se hace temblar los cánones del docto”.

Son misteriosos los cruces: Leda era hermana de Rolando “Chivo” Valladares, creador aún pendiente de ser revalorizado en la música argentina, y fascinada por ese acervo armó un vínculo con la música de raíz folklórica en diversos planos, quizá como una forma de descubrir o entender su propio origen, su propia identidad de múltiples saberes: se había recibido en la Universidad Nacional de Tucumán de profesora en Filosofía y también de licenciada en Ciencias de la Educación; tenía mucho oído formado en familia junto con discos de música clásica y de jazz y blues en la memoria, y ya desde niña había sabido divertirse contrariando dogmas.

Cuenta la consagrada escritora tucumana Elvira Orphée, quien la conoció entonces: “Estábamos en el mismo colegio de monjas y nos hicimos amigas. A mediodía, a la hora de salida, cada curso se ponía en fila, rezábamos y nos íbamos. Llegaba el momento en que se decía ‘el verbo de Dios se hizo carne’ y uno se arrodillaba. Yo, petisa al lado de las otras, me ponía última en la fila, las empujaba y se caían. Con Leda éramos la piel de Judas. Y, después, cantábamos óperas cuando se iba la profesora del curso”.

Una anécdota entre muchas: ya de adolescente, Leda comenzó a resonar componiendo canciones para niños, baladas y blues, y antes de los 20 años, jugando o buscando lenguajes nuevos, formó un grupo interesantísimo y al que habría que seguir indagando: Folklóricos, Intuitivos, Jazzísticos, Originales y Surrealistas (F.I.J.O.S), con Adolfo Ábalos, Manuel Gómez Carrillo, Enrique “Mono” Villegas, Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Louis Blue. Con el seudónimo de Ann Key comenzó a cantar jazz, también: la propia Leda había dicho que cantaba en inglés por fonética. El arte como juego.

Y el jazz, su ventana artística: su primer disco, de los 60, junto a Rodrigo Montero, Hugo Díaz y Rodolfo Alchourrón, “es de canciones urbanas, después de Leda & María y antes de *Folklore de rancho* y *Folklore centenario*, dos discos muy lindos, a la par de las recopilaciones de campo que hizo”, cuenta el periodista Santiago Giordano. “Ella era una artista muy informada, muy abierta. Ella hace esa operación que también marca otra línea, otra manera de cantar en la música argentina. Pedro Aznar queda marcadísimo con eso y él es un artista que después es incorporado a la troupe del folklore”.

Pero antes, para Leda Valladares, ¿cómo había sido aquella exploración, aquel registro, a la vez que compilación de músicas anónimas y poco valorizadas por el folklore canónico, en

los 50? Explicaba Leda: “Con mi modesto grabadorcito a cuestas fui recogiendo el folclore desde Ecuador hasta Santiago del Estero. Con mucha paciencia, fui reconstruyendo el mapa musical del país, arrancando esos cantos de callejones, ranchos, valles, quebradas o corrales”. Lo profundizaría en su libro *Cantando las raíces* (2000). Claro: hay que escucharla y leerla a Valladares. “Yo quiero hacer un compilado de las notas que le hicieron a Leda, donde dice cosas maravillosas”, dice una de sus seguidoras, Miriam García. “Ella fue muy sui generis No era una teórica: escribía muy poéticamente”.

Entonces vino María Elena Walsh. Con Leda se conocieron en 1951, en Panamá, y decidieron instalarse en Francia, en 1952: desde allí y por distintos sitios de Europa, llamadas simplemente Leda y María, generar cierta atracción al difundir cantando, por distintos sitios de Europa, un repertorio de carnavalitos, vidalas y bagualas, junto con composiciones propias y otras provenientes de las tradiciones folklóricas europeas. María Elena Walsh también traía su conexión con la música de los orígenes: las canciones tradicionales inglesas que habían macerado su oído de infancia. Al conocerla a Leda, su panorama de la música se extendió plenamente. En Europa, Leda y María se vincularon con la chilena Violeta Parra, la norteamericana Blossom Dearie, y grabaron sus dos primeros álbumes como dúo, *Chants d'Argentine* (1954) y *Sous le ciel de l'Argentine* (1955), en los cuales están temas de ellas como “Dos palomitas” y “Huachi tori”, junto a obras de Jaime Dávalos, Atahualpa Yupanqui y Rafael Rossi.

Fueron años fructíferos: en 1956, volvieron al país y giraron por todo el NOA, para recabar temas y obras anónimas que llevaron a sus dos discos, un año después: *Entre valles y quebradas I y II* (los dos de 1957). Ahí hicieron pie en el círculo artístico de entonces, y en ámbitos de poetas e intelectuales, y se conectaron del todo con el Cuchi Leguizamón, Manuel J. Castilla, Victoria Ocampo, y María Herminia Avellaneda, que logró llevarlas a canal 7. Luego llegaron *Canciones del tiempo de Maricastaña* (1958), un clásico absoluto, y que aún no perdió frescura interpretativa, *Leda y María cantan villancicos* (1959), el EP *Canciones de Tutú Marambá* (1960) de María Elena Walsh, que trae un tema cantado por ella, y *Canciones para mirar* y el EP *Doña disparate y Bambuco* (1962); también, el EP *Navidad para los chicos* (1963).

Las diferencias entre ambas no son desconocidas: Leda Valladares miraba hacia lo anónimo y hacia ese canto de pureza que la inquietaba; María Elena Walsh quería profundizar en la composición y le interesaban los sonidos de proyección tanto como los de raíz, como planos naturales y texturas de su voz poética con sentido feminista, pacifista y reivindicadora de la justicia social. A Leda, la vastedad del canto originario le había atrapado el corazón. Como no siguieron juntas, de 1960 a 1974 se sumergió en el registro del *Mapa musical argentino* (luego reeditados por Melopea): 11 álbumes en los que ella compiló y clasificó distintas expresiones de la música autóctona argentina y más allá. Poco recordados, de ella, fueron sus trabajos *Folklore de rancho* (1972) y *Folklore centenario* (1974), que justo en plena época de crisis, y con un golpe militar cercano, trajo en su propia voz varias de las obras anónimas que había registrado en sus viajes por el Noroeste. Además, Leda tuvo una participación en la película *El canto cuenta su historia* (1976) y musicalizó diversas obras de teatro.

En ese magma de búsquedas, si Leda Valladares trazaba en los años 70 conexiones con músicos más jóvenes y con cantores en sus pagos de origen, y ya en los 80 compartiría inquietudes con la nueva camada: la rockera y la folklórica. Y la influencia en los otros fue notoria desde los álbumes de Leda de esos años: *Grito en el cielo* (1989), *Grito en el cielo II* (1990) y *América en Cueros* (1992), por el cual fue declarada miembro de honor de la

UNESCO y en el que rescató una vez más aquellas bagualas y vidalas sin tiempo. Vale recordar a varios de los artistas que -entonces- se implicaron a su propuesta: Liliana Herrero, Fito Páez, Raúl Carnota, Pedro Aznar, León Gieco, Gustavo Santaolalla, Charly García, Federico Moura (en una de sus últimas grabaciones: ya afrontaba el HIV), Luis Alberto Spinetta, Federico Moura, Gustavo Cerati y Fabiana Cantilo.

Como ellos, distintos intérpretes populares -una vez más, no sólo del rock- conocieron el folklore en la versión de Leda Valladares, y al escucharla, asumieron el canto con caja como proyecto artístico y decidieron recatar ese paisaje existencial, interno, trasladando arriba del escenario sus dolencias e impurezas. Y comprendieron, como aquellos músicos no estrictamente del folklore, que había conexiones profundas entre las bagualas, vidalas y otros sentires, otras poéticas. Una pregunta existencial en otros territorios.

Esa huella, ese deslumbramiento por el canto originario persiste hoy en varias cantoras y cantores que se volcaron a la caja y a las coplas como herramienta e instrumento enriquecedor de sus propuestas artísticas arriba de un escenario. Y coinciden en que fue Leda Valladares quien les hizo conocer los recónditos saberes de la baguala, la vidala y la tonada, esas expresiones no congeladas, no sin Historia y devenir: bajo estrellas que refulgen como luciérnagas en las noches del norte, campesinos y arrieros desnudan su caudal de memoria en las coplas, combinación de ceremonia religiosa y tradición espontánea entre generaciones emergentes de los cerros.

“Leda siempre decía que el blues estaba relacionado con la baguala, por ser ambos un género muy visceral”, asegura Laura Peralta, cantora intérprete de canto con caja, docente y difusora, nacida en Ciudad Evita. Y recuerda que tenía 16 años cuando fue invitada al teatro General San Martín a escucharla: quedó shockeada. “A los 16 yo tomaba clases de canto y nunca terminaba de creer lo que interpretaba. Hasta que fui al teatro San Martín me acuerdo, era la sala AB, y ahí salió Leda Valladares con poncho marrón cantando con su caja”, recuerda. “Y supe que era eso lo que quería interpretar: la busqué en la guía, la llamé y fui alumna de su primer curso de canto con caja en el Collegium Musicum. Me pareció maravilloso poder largar la voz de esa manera y cantar tan libremente”, recuerda, mientras enseña su caja, que baila dentro de su funda negra.

Algo parecido vivió la porteña Miriam García: cuando Valladares presentó a la coplera Gerónima Sequeida en la Federación de Box por el año 83, García se dijo que tenía que aprender ese canto, su desgarro, sus fraseos, sus silencios. Era nueve de julio, recuerda. “Ella la trajo a Gerónima Sequeida, eso me movilizó y ahí empecé a seguir a Leda. Ella dictaba cursos en Clásica y Moderna, en esa época”, recuerda. “Pero no me coincidían los horarios; hice un seguimiento de dos años hasta que dije no: acá tengo que estudiar”.

A partir de conocer a Leda, Laura Peralta se fue remontando a esos paisajes y realidades del Noroeste. A las antecelas de la fiesta: sonajeros, tambores, silbato, acompañan a las comparsas, donde todo está permitido y la copla aflora a borbotones. A fines de cada enero, en los Valles Calchaquíes donde Peralta vivió para embeberse de ese universo, el tiempo se detiene. Se avecina el Carnaval, y las comunidades bajan raudas desde los cerros. Las copleras, baluartes de la memoria, esparcen el saber que les regala su entorno. La caja dirige su golpe a tierra y acompaña a la voz, que se eleva. Con el tiempo y la experiencia, Laura Peralta aprendería esa dificultad. “Uno puede cantar una copla y tomarse todo su tiempo; tal vez ni siquiera le ponés caja, o un golpe de vez en cuando”.

Las enseñanzas de Leda Valladares la iban a marcar para siempre. “Leda -cuenta Peralta- nos hizo viajar por sonidos inmensos que nos hacía escuchar para pintarnos -en la voz y en el alma- paisajes que eran desconocidos para nosotros. Nos decía hasta el cansancio que todos

podemos cantar y que los docentes deben valorar ‘como fundamento y rumbo’ esta tradición oral, y trabajar desde el aula con los niños, ya que ‘si el maestro no canta los niños tampoco lo harán’. Siempre desde el respeto, con una visión holística del canto, y la empatía con universos simbólicos diferentes al propio”.

Por medio de Valladares, Laura Peralta formó la comparsa Lirolay, con la que recorrió escuelas y aprendió los primeros secretos de las coplas, hasta que descubrió en los Valles Calchaquíes de Salta sus ciclos, su latir interno. “Me fui para ver si era verdad: canté con la gente y descubrí otros modos, en qué momentos se hacía. Lo más difícil fue meterme en su tiempo. Al estar con Leda uno canta como ella y no puede salir de esa forma. Yo tampoco podía salir. En Salta pude vivenciar lo que estoy cantando: hay muchas coplas con términos o expresiones de la zona, que vos cantas acá y no sabés qué quieren decir, qué sentido tienen allá”. Porque “es clave la palabra dentro de la copla. Cuando estoy allá, cantando distintas formas melódicas muy importantes para la gente, la copla toma otro color”.

¿Qué más explicaba Leda Valladares? “En sus talleres -cuenta Miriam García- aspirabas paisajes del lugar, la profundidad, la poesía, tensiones del arte antropológico que funcionan en el momento de ejecutarlo. Es un canto atravesado por el contexto: yo tengo un contexto no de montaña sino de cemento. Lo que tratás de hacer es que la voz no sólo trascienda el contexto -imposible olvidarse- sino que sea atravesada por esa figura. Yo estoy atravesada por eso: tomo el aspecto poético, el metafísico y el paisaje. Son, como dice Leda, ‘canciones maceradas de humanidad’. Es un dispositivo de paisajes que dispara eso en otro contexto. Yo recreo un paisaje interior: qué sensación tiene una persona al cantar en un marco como ese y cómo lo traslada a un espacio escénico”.

Miriam García se remonta a sus primeras memorias para concebirse en sus caminos de intérprete y docente de canto con caja. “Mi mamá era modista: a los 3 o 4 años, yo agarraba una tijera de mi mamá y golpeaba en un mostrador donde ella cosía, y con eso me acompañaba. Después conocí el trabajo de Leda y la perseguí para empezar a hacer un taller, todo a raíz de que se me volvió a redescubrir: hay cosas que uno descubre en un momento de la vida y después quedan ahí, como en un cajón”. Tras aquella venida de Gerónima Sequeida a la Federación de Box, empezó a estudiar con Leda Valladares en el Centro de Estudios Históricos y Sociales de América del Sur (CEAS), “una universidad latinoamericana privada” que dirigían Adolfo Colombes y Guillermo Magrassi. “Era una casa antigua, divina, en la calle Salta, en Monserrat. La cuota era económica y la gente hacía estudios antropológicos y sociales referidos sólo a América del Sur”. Ahí, Leda daba la materia extra-curricular “Canto con Caja”: “Eran cursos de tres meses. Y empecé a hacer un curso, otro y a repetirlo. Yo me daba cuenta de que uno piensa que en tres meses ya ella desarrolló todo el repertorio y que ya está. Y me di cuenta de que repitiendo los cursos era como seguir abriendo capas y capas y profundizarlo, por más que tocáramos los mismos temas”.

Había mucha gente que iba “para tomar nota de lo que decía Leda, porque hablando era una catarata de imágenes, de cosas fantásticas para escuchar, y otros íbamos para cantar. Ella veía que nos entusiasmábamos, empezamos a juntarnos y nos invitó a cantar en *Grito en el Cielo* (1989). Fue una entrada, una puerta, al empezar a grabar con gente muy reconocida del folklore. Y armamos un grupo de investigación, una especie de comparsa que se llamaba Cantoras del Mollar”.

Luego llegó el disco *América en Cueros* (1992), y “después de eso, Leda nos llevaba a cantar con ella como su comparsa oficial. Éramos ocho personas, hasta que Leda dejó de dar clases y hubo un reacomodamiento”. En el 95, Leda Valladares dijo: “no canto más”. “El último recital que hizo lo organicé yo en el Centro Cultural de Mataderos, del que yo era

coordinadora”. Entonces, se cumplieron los diez años del Centro Cultural y “la invité a cantar con mis compañeros. Éramos Leda Valladares y comparsa. Ese fue el último recital público que hizo: el Centro de Mataderos estaba llenísimo, se caía de gente, porque era gratuito, para la comunidad. Fue muy lindo”. Después recibió un premio en la Secretaría de Cultura de Nación “y cantó un temita, nada más. Pero ella presentándose como cantante, con su comparsa, fue en noviembre del 95”.

### **Leda Valladares y la interculturalidad pendiente**

De silencios está hecho. De lenta brisa que atraviesa el follaje y los pliegues de los cerros. Ese canto no es sólo un lamento bajo las estrellas; es un puente imperecedero pero arraigado al presente, un eco que recorre el Norte en la voz de mujeres y hombres, aunque al bajar a la ciudad sea visto como algo exótico, inexplorado, como venido de otro tiempo: mítico, circular. En la actualidad, en Salta, en Jujuy, en Tucumán, el silencio hegemónico se cierne sobre la cultura originaria, la herencia colectiva. Cultura popular, folklore, pueblo, se vulven categorías irreales, sin correlato histórico. “Es un mundo, pero no lo miran desde sus propias provincias. En Salta capital el canto con caja no corre, en Tucumán no corre. Leda siempre dice que descubrió el canto con caja a los 21 años de casualidad: ‘estaba en mi provincia y nadie me lo había dicho’. No es un fenómeno de ahora. En Buenos Aires se reproduce en mayor o menor escala y exacerbado lo que pasa en ciudades como Salta, Jujuy, Tucumán. Son manifestaciones rurales”.

Pero si la negación se ejerce dentro de las mismas provincias, ¿qué les sucederá a los lugareños con los otros? “También les debe parecer a los copleros algo exótico venir acá, a la ciudad. Son como vidas paralelas que nunca se cruzan, como estadios, como situaciones”, observa Miriam García. “Yo a veces digo: Iruya, ¿estoy en este mundo o en otro? Llegás a un pueblo y está como suspendido en el aire: es un caserío y la gente está feliz ahí. Vive de su empleo público, de sus ovejas. Son culturas que, dentro de un mundo occidental, resisten en su modo de vida. No creo que sea producto de la relegación sino de la resistencia. Que esten relegados económicamente, acá también, y mucho peor que alguien que está con sus cabritos y sus ovejas en medio de las montañas. El campesino tiene su forma de vida y nada que ver con la ciudad. Son elecciones. Yo no creo que sean una cultura marginada: estando allá resisten en su máxima expresión cultural”.

Cabe proyectarse, o vivenciarlo, para comprenderlo. “Hay cosas con lo que la dictadura no pudo. Con el carnaval, imposible. Acá todavía le echan la culpa a que el carnaval murió porque sacaron los feriados. Allá también los días de feriado no existió, pero la gente salió igual y se paraba todo. Son manifestaciones culturales. Lo que a veces se quejan los viejos es de que la gente joven no quiere cantar esto, pero cuando llega el Carnaval, donde todo el mundo está cantando y los jóvenes también”.

En algún momento reaparece: “Cuando se habla de otros ritmos, la cumbia, las bailantas, escuchan eso pero pervive el canto con caja. Va seguir persistiendo en tanto y en cuanto sigan resistiendo en su propia identidad. Son manifestaciones de resistencia maravillosas, como los mercados de trueque, donde cada uno va con su producto. Son hechos de sociabilización: un evento, o la fiesta de un santo patronal, que es un evento religioso pero a la noche hay canto con caja”.

Esas manifestaciones, de todas maneras, pertenecen a una cultura subalterna frente a la dominante, y ello explica que aún se deba seguir explicando el vigor y el valor de las coplas,

además de dimensionárselo en sus realidades específicas. Como sostiene Laura Peralta: todas las expresiones de origen prehispánico y colonial, y aquellas provenientes de otras partes de América, “forman parte de nuestro patrimonio cultural. En cada región geográfica, los intérpretes, creadores y referentes de las comunidades son depositarios de este acervo cultural, valioso, y muchas veces desconocido, que los diferencia de otras”.

En los años 40 y en adelante, cuando Leda comenzó a recopilar y cantar coplas, “este tipo de música era desconocida. Sabemos en esta época que una gran parte de la música tradicional y sobre todo la música de tradición oral ha sido sólo objeto de estudio por académicos y “que está fuera del circuito de difusión y consumo, lo que ha generado desconocimiento y momentos de vacío en nuestra propia memoria histórica patrimonial”.

También sabía, Valladares, “que la copla como unidad poética es vigorosa: las coplas están en la memoria de los cantores y se recuerdan y renuevan cantadas al ritmo de la caja, en cada encuentro de carnaval, Pachamama, o en las marcadas. Su accionar fue una puesta en valor de la copla como manifestación cultural identitaria de la comunidad”. Para ello, Valladares supo y pudo poner en tensión su propia formación musical académica: “Cuando escucha por primera vez a los cantores vallistas, desecha de alguna manera lo ya aprendido para comenzar a aprehender este ‘canto silvestre de gargantas vírgenes’ como llamaba a este canto sin espectacularidad”.

En la época en que Valladares las registró, cada comunidad de montaña tenía su tonada característica, su forma melódica. Con el desarrollo de las comunicaciones y el transporte, los poblados fueron dejando atrás su aislamiento. La misma tonada puede escucharse hoy de Jujuy a San Juan. Arraigado a su entorno, el folklore no es estático: se redefine permanentemente. “La gente interesada va al Instituto Nacional de Musicología y a las disquerías especializadas en busca de material grabado. Ahora hay un movimiento más conocido, con mayor difusión en las radios de folklore”, dice Peralta. “Pero “la copla es un género no comercial y por ello no es tan difundido”.

Por sobre todo, Leda Valladares fue “una difusora una gestora y promotora cultural, años antes de que se hablara de esto: comprometía a su entorno a escuchar y a cantar en musicalidades que traía maravillada y las trasladaba a un teatro, una universidad, un conservatorio, eludiendo cualquier pensamiento hegemónico de notación musical occidental, siempre insuficiente a la hora de transcribir identidad”, explica Peralta.

De allí su peso y su dimensión política: “Leda supo situarse desde la diversidad y sensibilidad con los bienes que la comunidad considera fundamentales para la pervivencia de su cultura, no así las instituciones que -en su momento- no se hicieron eco de ese accionar sino a través de tímidos reconocimientos. No es casual que su obra no haya sido conceptualizada como un accionar patrimonial dentro de políticas educativas y culturales”.

Acerca de la voz, Valladares “sabía que la natural y simple acción de cantar trasciende al concepto etimológico y estético, tal como nosotros lo conocemos”. Además de una función estética, hay “es un decir simbólico y depende de valores culturales identitarios y de pertenencia de los miembros de una comunidad”. Poder aproximarse a esos imaginarios dentro de una comunidad, a la vez que entender los significados simbólicos que se despliegan en prácticas sociales y culturales como las coplas, “deberían ser temas de preocupación y ocupación tanto para el docente, para el intérprete como para quien investiga, porque antes de toda función estética esta la función ética: de respeto, de reconocimiento, y de valor”, sostiene Peralta.

Retomar las elaboraciones de Leda, y aplicar lo que ella sostenía para la escuela, se podría hacer con una mirada educativa superadora y plural: el camino “está en el proceso educativo

intercultural, con inclusión de todas las culturas; respetando las diferencias contrariamente a cualquier postura etnocéntrica y excluyente; fortaleciendo las identidades desde la propia memoria histórica, colectiva, y de los valores comunes de respeto y tolerancia con los que nos reconocemos y nos identificamos”.

Hay algo que a Miriam García siempre le llamó la atención. “Cómo Leda pudo rescatar e iluminar, porque lo que hace un artista es tomar una manifestación e iluminarle algún aspecto: ella iluminó el aspecto poético, metafísico, trascendental de este canto. Leda fue una persona mágica: ella fue Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación; venía con una formación intelectual y filosófica, le aparece esto en la vida y lo cruza con lo que ella traía: se juntaban a hacer jazz, zambas, o ‘folklore de salón’, como decía ella. Venía de un grupo fijo, se formó en su adolescencia con el Cuchi Leguizamón, el Mono Villegas”.

Luego “aparecen un Cuchi, una Leda Valladares, Adolfo Ábalos, y, ¿cuánta gente continuó el camino de ellos en el folklore instituido como campo folklórico? La propia Leda atravesaría períodos de olvido. “Ella vivió mucho tiempo con su jubilación de 160 pesos, la mínima, de docente. Después recibió un premio mensual y llegó a los 70 y pico viviendo de sus clases, de sus recitales y de la jubilación. Cuando la conocí, en el año 85, tomábamos el mismo colectivo. Ella nunca se quejaba. Siempre reivindicó eso y que no iba a hacer otra cosa por plata”, evoca García.

También “hay un resentimiento de toda la gente que nació allá con la difusión que hizo Leda: que alguien que no es del lugar se llevara los laureles de eso. A Gerónima Sequieida la trajo Leda. No apareció por De Ushuaia a La Quiaca, que es la idea de Leda implementada por Abraxas, una productora, y por León Gieco. Pero es la idea del *Mapa Musical Argentino*. Leda había sacado sus disquitos en la década del 60 y luego ellos lo hicieron como video, pero fue la idea de Leda. Como no tenía un mango ella dijo: ‘yo tengo este trabajo y tiene que haber gente que lo continúe’”.

### **Las especies del canto**

La forma de vivenciar y abordar el contenido simbólico y poético de cada copla no está determinada por la letra, lo que dice o expresa la copla en sí, explica Miriam García. “Está más dado por la especie que cantás que por la copla que cantás. Si cantás una tonada, una baguala o una vidala. Si vamos a hablar de género, sería ‘género: folklore’ y ‘especie: el canto con caja’. Si vos separás el canto con caja del folklore, diríamos que es un género, y las especies serían las diferentes manifestaciones dentro de ese género”.

Si bien todo es canto con caja, “cada cual tiene su particularidad: la tonada por lo general es alegre, se ubica en la zona de Jujuy, del Altiplano, y también Iruya, que es Salta pero paisaje altiplano. Después está la baguala, que es una canción existencial, metafísica, de soledad, reflexión, profunda, en la zona de los Valles Calchaquíes (Salta y Tucumán), y toda la región que bordea, La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero, son zonas vidaleras”. De todos modos, la vidala “también se da mucho en Catamarca, pero la vidala de comparsa: el resto son vidalas a dúo”. La vidala cobija “más lamentos de amor, la temática es fundamentalmente amorosa. Estas son clasificaciones como estáticas que hacen los científicos, los musicólogos. No es tan estricta, pero para dar un panorama es eso”.

Y el género -o la especie-, ya sea vidala, baguala o tonada, “te lleva a interpretar de una forma totalmente diferente. Por eso hay gente que no diferencia, ve alguien con caja y dice ‘¿baguala o vidala?’, pero no sabe cuáles son las leyes de una u otra”. Y las diferencias son



“rítmicas, melódicas, de acentos, de articulación y de recursos. Por ejemplo, un bagualero usa falsete, alguien que canta tonadas no. La vidala tampoco lleva falsete y tiene otros recursos: son más arrastradas, son melodías con escalas diatónicas, más europeas. La vidala es la especie más moderna del canto con caja y tiene su desarrollo en el siglo XIX: a mitad de 1800 se consolida como especie y es un ritmo folklórico típicamente argentino. Ya está dentro de lo que es la idea de Estado-nación, mientras que la baguala y la tonada son precolombinas”.

La tonada proviene “de todas las melodías pentatónicas de la zona quechua de Perú y Bolivia. En cambio, la baguala “viene más de una cultura cacana: las comunidades que estaban antes de que llegara el Inca. Primero hubo una invasión inca y después la española. Y pasa algo muy curioso: toda la zona de los Valles Calchaquíes no adopta el quechua como lengua. Sigue hablando su lengua cacana y pasa del cacán al español, cuando en toda la zona de Jujuy pasaban de su lengua original al quechua y después al español. Esas marcas quedan de lenguas antiguas”. Y al idioma cacán, explica García, “ya nadie lo habla: está absolutamente perdido y no hay una gramática ni un vocabulario amplio. Quedan sólo toponimias. En las comunidades que hablan quechua sí, sobre todo en la zona de Jujuy. Todas esas variedades se van manifestando en la forma de cantar”.

Y eso se complejiza con la incorporación de la copla española: “Se empieza a cantar en español, en coplas cuartetas octosílabas, la forma más popular y fácil de improvisar, recordar y rimar. Mientras que “hay una gran cantidad de coplas bien españolas y que todavía siguen manteniéndose exactamente igual, acá, en México, en Venezuela, hay otras que ya están reformuladas dentro de ese paradigma de cuartetas octosílabas. Pero también hay algunas que se cantan en estrofas de seis sílabas, que aparentemente era como se cantaba en lenguas cacas: los cacas dividían en seis y no en ocho”, detalla, acerca de su sondeo etnomusicológico: “No está demasiado comprobado pero hay cosas, según vas juntando palabras: si hacés arqueología lingüística da más para dividirla en seis que en ocho, porque era una lengua mucho más económica que el español”.

Ese sería un campo de investigación “que yo quiero ahondar: el cacán. Es algo que está perdido y hay que ver cómo se puede rearmar. Hay gente que está investigando pero hay poco material. Las lenguas, cuando no quedó registro de su vocabulario, de cómo se armaban las oraciones, la sintaxis, es un poco difícil”. Investigadores, aclara, “hay un montón: musicólogos que hacen trabajos extraordinarios. Está Graciela Restelli, cuyo trabajo de investigación es el canto con caja en Jujuy, que es del Instituto Nacional de Musicología. Lo que hay es poca gente que haga las dos cosas, que investigue y cante: lo que hizo Leda. Yo me defino como una cantante más que como una investigadora: yo investigo para cantar. No canto para investigar. El objetivo de un investigador es escribir, hacer sus papers y publicarlos. O hacer un trabajo de seguimiento de cómo va evolucionando una manifestación propia de cada lugar. Pero mi objetivo es cantar y utilizar esto como una herramienta para generar espectáculos creativos y profundos”.

### **En las huellas de la copla**

Ya en los artistas del “boom” del folklore podía revelarse la impronta del canto con caja. Recuerda Miriam García: “A mí me llamó siempre la atención, de chica, escuchar algunos cantantes que utilizaban el falsete, como Gerardo López, de Los Fronterizos. Yo ubicaba a Las Voces Blancas, pero la verdad es que a Melania Pérez no la ubiqué como cantante solista

hasta mucho después. Siempre me acuerdo de que cantaban ‘Pastor de nubes’: hacían unos agudos y me llamaba mucho la atención”.

Hasta que un día, año 1998, “fui a cantar a Radio Nacional y alguien llamó diciendo que la forma en que yo cantaba le hacía acordar a Melania Pérez. Entonces me anoté el nombre. Tengo un amigo que es fanático del folklore, que se sabe todas las cantantes de ayer, hoy y siempre, y que dijo: ‘nada que ver, no cantan igual’. Claro, Las Voces Blancas, el falsete que yo escuchaba cuando era chica. Melania se separa de Las Voces Blancas y se va a vivir a Salta. Para los que vivíamos acá toda esa parte está perdida”.

En la huella de Valladares, con los años se legitimó y volvió natural abordar coplas en los escenarios e incluso desarrollar estéticas y propuestas con caja chayera no estrictamente para cantar al modo de una bagualera tradicional, sino buscando estéticas distintivas: Lorena Astudillo, Cecilia Gauna, Paloma del Cerro, Soema Montenegro, Luvi Torres, Silvia Barrios, cada una en una vibración propia, desarrollan estéticas que tienen que ver con la caja y las coplas. Otra propuesta, más tradicional pero con pleno conocimiento académico, es la que encararon Nadia Szachniuk y Eva Sola, ambas salteñas, en su disco *Vidala* (2011), que obtuvo el premio Carlos Gardel en la categoría “Mejor Album Nuevo Artista de Folclore”, al año siguiente. Incontables propuestas avanzan alrededor de los golpes de caja, pero es cierto que varias cantantes trazaron un panorama innovador en ello en los 80 y 90. Otra búsqueda, en la línea de las copleras autóctonas que recorren escenarios, es la de la salteña Balvina Ramos, quien en 2012 editó un disco pionero en su línea, *Tira torito*, junto a Gaby Kerpel, en el cual las texturas electrónicas se fusionan con las coplas con soltura, sin forzamientos o intentos de fusión artificial.

Dentro de las primeras que fueron en búsqueda de las coplas para algo no estrictamente tradicional fue Silvia Iriondo, quien nunca dejó de rescatar el peso y la impronta del canto originario. “Yo siempre voy a abordar canto originario en mis discos, porque termina siendo más revolucionario trabajar con eso. Hay bellezas de compositores nuevos, pero lo contradictorio del canto originario es que tiene una vigencia actual, que no es de nadie y es de todos. Y es desconocido. Y opera en forma inconsciente: esto es lo interesante. Porque ese es el folklore, el que nadie conoce: ese es el que te motiva a hacer folklore. Un folklore que no se conoce conscientemente es el que a uno lo motiva a trabajar con ese lenguaje. Todos esos rasgos son lo que más me subyugan. Más me atrae de lo originario, lo primero. Eso que está latente, que no se muestra, que no se ve”.

También un día, la cantante Luna Monti recibió en conmoción el canto bagualeado, y su idea de la forma de interpretar se modificó viajando, al conocer copleras y su capacidad de entrega visceral en cada nota. “En esos encuentros, lo que te mueve va más allá de una técnica vocal, de la afinación: son cosas complejas, si uno quiere analizarlo desde la técnica. A mí me importaba mucho ‘cantar bien’, y después te das cuenta que no tiene nada que ver con eso. Me ha pasado con bagualeras: todo el mundo canta, es lo más desafinado y puede ser completamente bello y emocionarte mucho. Te van cayendo otras fichas y le ponés importancia a otras cosas”.

A la par de su desarrollo profesional, para la multiinstrumentista y cantante Mariana Baraj fueron años de adentrarse en los sonidos sin sequedad del Noroeste, las herencias andinas y quebradeñas, las melodías vidaleras y de la baguala, con golpes cielo arriba. Ahí seguiría estando ella, sin temer que se la tildara de imitadora -con aires extemporáneos- de esos ritmos ancestrales: esa callada cercanía con las vivencias que guardan las coplas. En el sondeo, la incorporación y la exploración de los sonidos sin sequedad del Noroeste, de esas melodías bi o tritonales con golpes cielo arriba, siguió estando Mariana Baraj, y no le importó que se la

tildara de imitadora con aires extemporáneos de esos sonidos originarios, ancestrales: de no lograr esa callada cercanía con las vivencias culturales y personales que están en las coplas, en las tonadas de cada región.

Mariana Baraj nunca temió no poder llegar a la baguala: la que vibra y sufre logra alcanzar lo atemporal. “Nunca tuve ese miedo -sigue- porque cuando apareció esta música en mi vida, fui tras ella: me marcó un camino. Me abrió una puerta y me hizo entrar. Sentí miedo por otras cosas pero no relacionadas con eso, porque siempre mi vínculo tuvo que ver con algo genuino. A algunos podrá gustarle; a otros no; habrá sensaciones diferentes, pero desde mí es algo genuino. Y cuando hiciste las cosas desde un lugar genuino no se puede dudar. Esta música apareció delante de mis ojos como una revelación, me movilizó y me hizo sentir que podía ir por ahí. Sin dudas”.

Su relación con el canto y las coplas reactiva distintas imágenes internas. “Las primeras apariciones estuvieron en las clases de canto que yo tomaba con Iris Guiñazú: ella trabaja mucho el repertorio de canto con caja, pero yo creo que igualmente ya antes estaba... No tengo muchos recuerdos, cronológicamente hablando, pero no me olvido que ya de adolescente había ido con mi papá a ver a Leda cuando presentaba *Grito en el cielo* en el Teatro Cervantes, algo impresionante: ella ya venía presentándonos toda esa música. Y luego llegaron las clases de Iris, cuando tenía 18, 19 años, y todo eso me sacudió, porque es algo profundo e inagotable: un lugar al cual nunca terminás de llegar”.

Mariana Carrizo

### **La coplera del Festival de Cosquín**

Hasta que Laura Peralta, de visita en San Carlos, Salta, le regaló hace muchos años un casete con grabaciones de Leda Valladares, para Mariana Carrizo subirse a un escenario era impensable, impropio. Sus padres le repetían que no se dedicara a ello, que no tendría cabida. Pero aquel día corrió a su cuarto, puso ‘play’ y ahí estaba la bagalera Geronima Sequeida lejos de Amaicha del Valle, medular, a su lado. Y ese canto la conmovió: “Yo quería estudiar música, cantar, y no tenía nada donde vivía. Mis papás no me comprendían y yo era muy chiquita: soy la mayor de siete hermanos”. Y Carrizo, criada en Angastaco, adentro de los cerros, comenzó a escaparse de su casa para cantar en las peñas. “Fiesta que había, yo me disparaba. Si yo no conseguía el permiso de mis padres, veía la forma de llegar como fuera y cantaba”.

Pero no fue fácil al comienzo: “No me dejaban o me hacían esperar; me ponían de relleno; los músicos probaban los instrumentos mientras yo cantaba, cosas así. Yo me lo banqué y el día que me hice grandecita y tuve que trabajar, me dije que lo mío tenía un valor”, cuenta. A fuerza de carisma, las coplas pícaras que abordaba llegaron al público, lo enardecieron, y la prensa empezó a hablar de la coplera feminista. “Una vez llegó a cantar “para 2000 personas y fue lo más maravilloso. Y cuando me di cuenta estuve envuelta en lo que es hoy: no fue planeado”. En poco tiempo estalló el fenómeno: grabó el disco *Libre y dueña* en 2003 y obtuvo el Premio Consagración en la edición 2004 del Festival Nacional de Cosquín.

Aunque la vorágine la encorsetó en las coplas con doble sentido y desdibujó las reflexivas, ella responde: “No es que sea feminista, como me pusieron. Yo digo esas coplas como cualquier otra, y sacuden más porque la sociedad es machista. Los hombre dicen ‘cómo va a decir eso’ y las mujeres ‘dale más’. Es como un juego, esa parte del show los enardece, pero si sirve para esta parte está bárbaro. Yo canto coplas de pena, de amor, para la tierra, de todo”.

Carrizo explica, acerca de la visibilidad del canto con caja y en relación con otros géneros folklóricos: “Más que musical, el canto con caja es una forma de expresión. Capaz que una persona no quiere hablar y simplemente canta sus cosas. Capaz que por ahí no tiene un amigo para contarle sus confidencias y se va a algún lado donde está solo y suelta lo suyo al viento en coplas”. Y si “no tiene un reconocimiento más popular -entre comillas- es mejor, porque así está intacto. Pero las cosas que llegan de afuera van haciendo que eso se pierda. No hay que permitir que desaparezca. El canto con caja, si bien tiene una melodía muy pequeñita, es algo más: es como el habla de las personas”.

Allá, “una persona no dice ‘bueno, vamos a hacer canto con caja, te tomás un curso y aprendés a interpretar las coplas’. Podés aprender a cantar las coplas para una satisfacción personal, pero no vas a tomar un curso de canto con caja y decir ‘soy cantora con caja’. Es realmente canto con caja cuando uno nace en medio de eso: es la forma de comunicarse en el campo, en los cerros, y lo canta desde el intendente hasta cualquier otra persona. Otra cosa es lo que hago yo, que es llevar esa forma de expresión a un escenario, como una propuesta artística, y creo que esa partecita de cultura nuestra tiene que tener un espacio de reconocimiento para que lo conozcan los jóvenes. Que tampoco se lo mire como algo exótico”.

Porque es lo corriente, asevera Carrizo: “Si la gente del lugar deja de cantar coplas es como si dejara de hablar. Hay chicos de mi misma edad o adolescentes, de allá del Norte, cuyos padres y abuelos cantan, por ahí se avergüenzan de agarrar una caja y prefieren cantar una cumbia: se avergüenzan de cantar su origen. Llegan modas, esto parece desactualizado y eso va haciendo que se pierda. Para cantar las coplas uno tiene que respetarlas, por empezar: no mostrarlas como algo novedoso. No es nada novedoso”.

Lo defiende como el basamento de su propuesta escénica, pero a la vez insiste: “Yo no dije ‘voy a ser cantora con caja’: nací y crecí en medio de ello. La tierra, el lugar donde yo crecí son sagrados y me dio eso para cantar. No es que me lo propuse: me lo dio la Pachahama”. Esta idea puede parecer contradictoria con su labor artística y comercial. Para Carrizo, la diversidad de las coplas son su fuente y su destino: “Las coplas expresan lo cotidiano de la vida: hay coplas de amor, hay coplas de pena, pueden hablar del gobierno, de los hombres, mujeres. No se puede ir a buscar la copla: están ahí”.

Lo difícil de comprender en su contexto natural es que las coplas pueden ser la materia prima del hecho comercial. Esa tensión está en su propuesta, pero ella no lo ve como algo negativo. “Que tu hija de 8, 10 años quiera salir a cantar en un escenario allá en el campo (los chicos, después de hacer sus tareas de escuela, tienen que ir a trabajar al lado de los padres) es difícil de comprender”. ¿Cómo se dio en ella, entonces? “Yo quería hacer música pero no había qué estudiar en San Carlos: nada de nada. No tenés nada. Los chicos hacen sus tareas y, sino, tienen que ayudar a cuidar las ovejas para sobrevivir”. Pero para alguien “que tiene la ilusión de ser artista, lo que he tenido a mano para poder hacer lo que soñaba, agarré eso, canté y aprendí, aparte de que crecí en medio de eso. Los jóvenes se van avergonzando de su propia cultura, en muchos lugares con mi salida han ido cambiando las cosas”.

Incluso muchos folkloristas le dijeron que no cantara coplas: “Que con eso no iba a llegar a ningún lado. Pero de parte del público siempre he tenido buena recepción: una intimidad en escenarios chiquitos, grandes”. La distancia también fue un alimento para ella: “Se volvió más rico en mí el poder haberlo mirado desde afuera: capaz que cuando yo lo tenía allá no lo valorizaba, pero ahora sé el valor que tiene. Y por ello capaz que los jóvenes no saben o no creen que lo de ellos no tiene valor”.

La labor de Leda Valladares fue determinante para Mariana Carrizo. “Yo escuché las grabaciones donde ella hacía cantar una persona y escuchaba otra grabación donde cantaba ella. A mí nunca me gustó como cantaba ella: capaz que lo hacía desde su corazón, pero no cantaba desde donde tiene que salir. Capaz que ella lo hacía con intención, pero no es lo mismo que lo cante una persona que tiene ese canto en las entrañas”. Allí distingue a la difusora, y a la artista, de la coplera auténtica: “Es como que Leda interpretaba, pero a mí me gustaba de ella era lo que podía decir, porque además era una gran escritora. Es la persona que pudo acercarse casi en su totalidad: poder decirlo con palabras, que es muy difícil, y cuando la escuché y leí algunos de sus libros, su trabajo de recopilación, me di cuenta del valor que tenía lo mío. Igual yo siempre lo valorizaba mucho. Me parece que me mimeticé mucho con la copla”.

Entonces cierra los ojos: “Las coplas son del pueblo y se las canta en cualquier momento, se dice lo que te pasa en cualquier aspecto de la vida, las soltás al viento y se van... A mí me gusta irme, como un papelito o una hojita al viento. Nunca planifico nada. He perdido cosas por eso”. La memoria vuelve a aquel casete con la voz de viento de Gerónima Sequeida, y ella la evoca: “Gerónima no era una artista. Era una señora que vivía en el campo y que cantaba tan precioso que Leda simplemente la grabó y la trajo a cantar, pero no porque fuera un artista: le salía del alma. Yo preparo las coplas con todo lo que es su esencia: por ahí se me escapa algo o no, pero lo mío es una propuesta artística. No es que Gerónima armó su repertorio para irse a cantar con sus cabras. Y Leda fue eso, fue con un grabadorcito por lugares cantaban una copla en un momento de sus vidas”.

Melania Pérez

### **Remanso de baguala**

La voz de Melania Pérez trae coplas dolientes y tierras encendidas del Noroeste. La salteña integró a partir del 66, a los 17 años, Las Voces Blancas, el conjunto folklórico que desafió con armonías disonantes el canto en ese entonces de moda, estéril, incinerando el triunfalismo del folklore de museo. Sin descansar, con el grupo Vale 4 fueron la expresión vocal de las composiciones endemoniadas del Cuchi Leguizamón, aún inexplorado e incomprendido, y pudo aprender a enfrentar al viento con su voz. Arreglando ella misma los temas desarrolló las ideas del Cuchi en el único disco del Dúo Herencia, contrapunteando y cantando en octavas con Hicho Vaca, su marido, ya fallecido. Recorrió festivales, fue muchas voces a la vez, se hizo brisa que marea caminos de tierra. Hoy solista, desgrana memorias como haciendo preguntas, ríe como una niña traviesa, es tradición que aún espera por nacer. Y también se volvió una representante, además de una pionera, en esto de abordar el canto con caja arriba de un escenario.

### **¿A qué adjudica Ud. la invisibilidad de la copla -de Salta y Jujuy- frente a los demás géneros folklóricos?**

Al ser una expresión milenaria, del hombre o la mujer de los valles, de la Puna, de los lugares alejados de todo ámbito ciudadano, es un canto que se origina y queda en el lugar: no tiene difusión porque el hombre y la mujer están apartados de toda “civilización”. No pueden proyectar ese canto, amén de que el canto con caja ha sido rechazado por ciertas sociedades adineradas del norte. Ha habido familias muy poderosas en Salta, que han sentido como una vergüenza de ese canto; eso ayuda a que se mantenga oculto, y que salga a la luz en determinadas épocas como el carnaval, donde el hombre y la mujer se expresan: sacan todo lo

que vienen conteniendo en sus sentimientos, en su parte psíquica. Lo sacan en determinadas fechas, como el Carnaval, las Pascuas -también hay coplas para la Pascua-, en ceremonias de las distintas actividades del campo.

### **¿De dónde viene ese rechazo de la sociedad anquilosada de las provincias?**

Somos una mixtura, la cual no podemos negar. El hombre del campo también es una mixtura: ya no es el origen propio de la gente, del aborigen. Al haber sido rechazado ese canto el hombre -y sobre todo la mujer- sentían vergüenza de cantar coplas, de tomar una caja y expresarse. El canto con caja contiene un gran caudal cultural, porque es lo que queda de la copla española, que se ha asentado en las campiñas, en los valles, y ha tenido incidencia en la expresión del canto con caja. La copla española ha venido asentándose en cada zona, desde México cuando llegó a América, y en cada lugar ha tomado mil formas. En el Norte ha tomado su forma, que aunque parezca increíble se parece mucho al antiguo español, en algunas palabras -como “jolgao”-, que parecen muy españolas pero pertenecen a la gente del campo. Hablan como el español antiguo y sin embargo están en su lugar de origen, a lo mejor, dando vuelta en los momentos de cantar y contrapuntear: algunas con más acento español, otras con más modismos y regionalismos, pero siempre con raíz de la copla española.

### **¿Tiene que ver la idiosincrasia de las comunidades andinas marginadas, muy acostumbradas a hablar para abajo, con que la copla no se logre imponer más allá del lugar?**

Por supuesto, la copla nace con espontaneidad pero siempre tiene un sentido relacionado con las actividades de cada región, cada pueblo, cada comunidad indígena. La gente vive de acuerdo a las distintas fechas, ya sea de la siembra, de la cosecha, y tiene sus festejos, sus momentos de sobriedad y sus momentos de recogimiento. La gente es muy respetuosa de las cosas de la vida, de la naturaleza, de dichas ceremonias: agradecerle a la tierra mediante homenajes, brindándole alimentos que la misma tierra da. Eso los vuelve reservados y contemplativos ante la naturaleza. La copla tiene un mensaje increíble, y también jocosidad: es graciosa, tiene chispa, es picaresca. El paisano, el hombre andino tienen una inteligencia, un poder de observación, un sentimiento... Yo siempre digo que el hombre de campo, solitario, es un gran poeta aunque no sepa armar un poema o una cuarteta, porque vive tocado por la magia de ese ambiente, al cual se debe y respeta.

### **¿Cómo pervive el canto con caja, siendo un género tan poco escrito?**

En cada familia hay una abuela o abuelo que ha mostrado su forma de vida: cómo se hace esto, cómo se le llama a tal elemento. Ahí va el canto, la copla: la mujer cuando pisa el maíz, cuando está hilando va cantando coplas. Eso no puede morir así nomás: esas abuelas dejan ese bagaje cultural a sus hijos, a sus nietos, porque es lo primordial en la vida de ellos: el trabajo junto con el canto.

### **¿Cómo se apropian de la copla, del canto del pueblo, los cantores folklóricos profesionales?**

En estos tiempos, donde en las ciudades vivimos agobiados de urgencias, la música no escapa a eso: se nos ha metido el bichito del producto. Hay folkloristas que viven ajenos al canto originario, pensando en el producto más que en la canción. Pero hay muchos que se preocupan por el rescate del canto con caja, de los cantos mapuches y de las distintas zonas.

Hay gente con valores hacia lo fidedigno que trata de reflejar lo más auténticamente posible ese canto.

**Hay épocas en que la copla es más valorada dentro de los festivales; de vez en cuando se presentan copleros. ¿Ud lo adjudica a cambios culturales más abarcativos?**

Son muchos aspectos: por todo lo que hemos vivido. El público va a los festivales con la idea de divertirse, de gritar, de exteriorizarse: hubo un retroceso en el gusto de la gente, en lo que se difunde, en lo que está más acostumbrada a escuchar -somos animales de costumbre- y en lo que nos imponen los medios. Todo va dirigido a bajar el nivel de la música, pero esa misma gente que apabulla, grita, aplaude a un artista taquillero se va a dar cuenta de la importancia del canto auténtico. Uno puede estar enajenado con determinadas propuestas comerciales pero va a quedar lo verdadero, lo que se hace de corazón, con conciencia.

**¿Cuáles son las temáticas preminentes en el canto con caja?**

Depende del momento: en un festival está la copla picaresca, la que más se escucha, pero el hombre de campo le canta a su paisaje, a esa sabiduría de la tierra, y hay temáticas más profundas que lo picaresco: la mujer canta provocando al hombre y viceversa, pero de acuerdo al momento. En el Carnaval se hacen contrapuntos para provocar, para conseguir un amor, pero en otros momentos -como en la Pachamama- se escuchan coplas relacionadas con la tierra, o coplas reflexivas.

**Más allá de que canten en su pueblo, ¿sigue viéndose como algo pintoresco?**

Hay que ver de qué manera se aborda el canto: si yo subo al escenario a cantar una copla reflexiva, la gente no se va a reír: hay coplas maravillosas dedicadas a la muerte, y eso en un festival no puede tener cabida. En cambio si yo canto una copla provocando, sí. Hay coplas muy reflexivas que a lo mejor pueden estar en una rueda de amigos, donde sea valorada, incluso aún más entre grupos intelectuales, pero es entendida únicamente en ese núcleo.

**En Ud. ¿cómo se da ese aprendizaje formación en relación al canto con caja?**

Cuando yo vine de Salta a integrar Las Voces Blancas, los chicos (éramos todos chicos) les hice escuchar una copla, así para jugar un poco. Entonces a ellos, que eran de acá de Buenos Aires, los emocionó tanto que decidieron armar una baguala para cantar, y a mí me entró el terror, la vergüenza. ¡Cómo voy a cantar coplas en el escenario! Con los años fui asumiendo el valor de la copla, me fui animando a cantarlas, largar la voz... porque una cuando es chica le cuesta, y aún viniendo del lugar. Además, yo provengo de una familia de músicos; familias españolas... y todos han cantado cosas antiguas, versos. Me voy descubriendo a través de los caminos del canto.

**Muy acompañada por su familia.**

Sí, de hecho coplas que cantaban mis padres, hasta graciosas. De escuchar a mis tíos, a mis abuelos: mi abuelo organizaba carpas para el carnaval en Metán, y contratava esas orquestas criollas que tocaban desde pasodoble, tango, fox-trot, folklore; violines, mandolinas, quenás, guitarras, guitarrones. Y rebrotó esto cuando empecé a cantar con Las Voces Blancas.

**¿Qué baguala fue, se acuerda?**

Sí, decía, como cuando las cantaba en los colegios: “Vengo trayendo esta copla, nacida en valles y en cerros/ mientras más dure en mi pecho, ahí será mi sosiego”. O: “aquel que entona una copla, tiene marcao el destino/ de un lado el acuchico, por el otro lado el vino”. También esa que decía: “Muchos años en la escuela, muchos libros ‘í leído/ pero copla no he hallau, por eso no ‘ei aprendido”. Cosas así...

### **¿Cuál era la recepción de esas coplas?**

Oh, se conmovían. Incluso en la misma ciudad de Salta; la sociedad salteña está compuesta por familias españolas que tenían fincas, y como empleados, capataces, jornaleros, a gente criolla: en algunas la copla ha calado hondo, pero en otras se ha rechazado. Cuando yo era chica y cantaba alguna copla de algún poeta salteño, algunas familias se emocionaban, se alegraban por el hecho de que siendo tan chica me animara. Otras familias me decían: “no cantés copla porque te van a confundir con una kolla”. Además de ser una sociedad con el 70 por ciento de origen español, muchos han rechazado al canto originario: ha sido educados de manera muy estricta, para que no se relacionen con el pueblo, con el criollo. La salteña es una sociedad muy difícil, muy dura. No se puede estar separados: nos necesitamos todos, respiramos el mismo aire, nos abriga el mismo sol. No se puede estar discriminando porque se sea morocho, o humilde, o de origen indio. Es el absurdo de Salta, hoy. Aún con eso, la copla está presente y va a permanecer gracias a la gente del lugar que se anima a cantarla.

Por eso sueña, Melania Pérez, con otros tiempos para la copla, a la vez que para la apropiación de los mensajes profundos de la palabra en el hecho artístico. La contemplación consciente del arte y de lo colectivo. “Hay mucho para rescatar y escuchar. El canto con caja que se canta en los festivales, que es más bien picaresco, pues muy bien, es una manera de que el público empiece a conocer la copla, pero falta mucho para que se conozca todo lo profundo que tiene. La gente tarda mucho tiempo en comprender; en entender; en escuchar, en primer lugar”. Y el público masivo “es muy reacio a lo clásico, a lo que tiene un significado. Va a pasar mucho tiempo, pero no hay que declinar porque eso es lo que va a quedar. Me imagino que con la preocupación permanente de mucha gente esto tiene que resurgir: darse a conocer, entender y querer un poquito más”.

### **La juntada**

Una tarde de 2003 se encontraron varias intérpretes de canto con caja: “La única vez que nos juntaron fue Lorena García, del diario La Nación. Fue un rejunte para filmarlo”, cuenta Miriam García, en referencia a la autora del documental *Esta cajita que toco tiene boca y sabe hablar*, y del mediometrage *Tengo una pena que es pena*, que tuvieron buena repercusión, aunque también generaron algunas críticas: sobre todo el primero, acerca de cierto extrañamiento y mitificación con que mira a las expresiones originarias. En aquella reunión, recuerda García, “se notaba mucha diferencia de criterios: cómo te plantás frente a esto. Soy polémica porque digo lo que pienso. Creo que no todos estamos haciendo el mismo trabajo”.

Y describe: “Mariana Carrizo es un tema muy particular: hace un producto parcializado, minimizado. La ponen a hacer chistes, que es como tratan de sobrevivir los copleros en Salta, como número vivo de las peñas. Que hable, que tire dos coplitas picarescas: yo tiré dos conceptos que no sé si los tomó. A ella tampoco le interesaba mucho la técnica: ‘yo no pienso en los resonadores cuando canto’. Yo tampoco. Hay que escuchar el producto, todo tiene un



porqué, un trasfondo, un proceso. El producto refleja el trabajo que hacés. ¿Cómo irá manejando ella su carrera?”.

En esa reunión estuvieron Melania Pérez, Mariana Baraj, Laura Peralta y Verónica Condomí: “Ella lo hace muy sui generis porque compone canciones que canta con caja. Ninguna se referencia como coplera sino como intérprete de canto con caja”, distingue Miriam García. “Nos pusieron a charlar de diferentes cosas y después a hacer un contrapunto”. Pero ella se diferencia de las otras: “Yo me defino como una cantante que investiga la técnica del canto con caja; cómo el coplero o la gente que canta esta especie se dispone a cantar, y ese es mi trabajo de investigación porque además lo enseño. Yo tengo que tener una metodología para enseñar esto: es mi campo de estudio”.

Las preguntas se activaron hace años: “¿Qué hago yo con una caja, qué me remueve, qué significa para mí? Yo vivo en Once, y voy caminando al Rojas con la caja en la mano, y en ese trayecto me agarra como una anagnórisis (N de la R: revelación, descubrimiento acerca de la propia identidad) de reconocimiento, de decir: ¿qué estoy haciendo yo, atravesando esta ciudad con una caja yendo a transmitir esto al Rojas?”.

La misma propuesta artística, a la par de lo pedagógico, le hizo ver el porqué: en la interpretación escénica busca recrear (en línea con lo que decía Carlos Aguirre acerca del folklore de su región: el Litoral), la propia interioridad: “Trato de que la voz sea el disparador de imágenes bucólicas, de cielos abiertos, de tierra y fuego, de elementos más primitivos, e incorporo el tema de las luces como una intervención en el clima de lo que se canta”. Y no “solamente es un paisaje externo sino interno: tu propia montaña, tu propia oveja, tu propio pasto. Acá lo ancestral es lo indígena, pero es lo ancestral de cualquier cultura: que a cada uno le remueva su ancestro. Yo también trabajo mi ancestro”.

En un momento, “con María de Micelis hicimos un espectáculo que se llamó ‘Cantoras’, en el que recordábamos la historia de Leda & María: recreábamos todo el repertorio español que hicieron y encontrábamos el vínculo. Esas canciones te hacen acordar a lo más esencial tuyo. De repente Leda nos ponía tres canciones y decía: ‘¿Cuál es la baguala? Una es una canción de campesinos de León, España, de donde es mi abuelo, otra es una canción de la India y esta una baguala. Va más allá del folklore instituido”’.

La investigación, el sondeo, debiera ser para ella lo ineludible al momento de empuñar la caja y cantar coplas. “Lo que yo veo es que hay mucha gente que ahora está tomando este repertorio y no se basa en el trabajo básico del campo: están recreando cosas de *América en Cueros*, y se basan en la versión de Pedro Aznar de la canción ‘Lucumí’, ya con todas las deficiencias con las que la grabó, obviando un montón de cosas. Si estás haciendo un trabajo folklórico, basate en la versión original. Tampoco hay una profundización en la investigación: es superficial. Les interesa sacar el disco, que sea muy ‘música del mundo’, muy étnico y adentro se cae. Estos cantos humanos trabajan una serie de tensiones, no es sólo canto con caja: una serie de tensiones, mecanismos, como el tambor y la voz. Y vos lo tenés que tratar de equilibrar. El hombre de allá no te lo explica, lo canta. Uno lo hace desde una función pedagógica, ellos desde el cotidiano: es su liberación, su momento de felicidad”.

Laura Peralta

### **En busca del canto inmemorial**

Nacida en la Provincia de Buenos Aires, Laura Peralta cobija recuerdos, paisajes e incontables coplas en su caja chayera, desde aquel día -a los 17 años- en que escuchó cantar a

Leda Valladares y se decidió a llevar la baguala, su desazón y su misterio, arriba de un escenario. En esa profundización, necesitó vivenciar las dolencias, secretos e tensiones de lo que cantaba, y rumbeó para los Valles Calchaquíes de Salta. Allí vivió, tuvo a uno de sus hijos; fue maestra, hizo radio y conoció a copleros de todos los días: los escuchó hasta con el cuerpo.

Lejos del NOA, donde las coplas emergen de las entrañas de los cerros, del murmullo del viento, como el habla misma, al bajar a Buenos Aires se las suele oír como una exhalación extraña, antigua: una rareza dormida en el tiempo. Para ella, rescatar ese acervo colectivo se volvió un proyecto inagotable. Luego de un viaje a Europa, de búsquedas artísticas con o sin caja chayera, regresó en 2004 a Salta, becada por el Fondo Nacional de las Artes, para una idea que tenía hacía tiempo: la grabación de coplas y bagualas, entre otras expresiones colectivas y anónimas, en este caso de los Valles Calchaquíes.

Los bagualeros sugerían: “¿Cómo no va a ir a grabar a tal persona, o a tal otra?”, aunque en invierno no se suele cantar: los lugareños llevan sus ovejas y chivos a pastorear a los cerros, cielo arriba. Otros preparan el rastrojo para la siembra. “Por más que no fuera la fecha, llegaban de trabajar y venían a cantar para mí”, asegura. Así, los resultados de sus registros serían editados en CD -y en video- bajo el nombre de *Bagualas y bagualeros*, con el sello de la Secretaría de Cultura de Salta, el apoyo del Consejo Federal de Inversiones (CFI) y el de la Secretaría de Cultura de la Nación, entre otros organismos. “Al cantar con la gente pude descubrir su magia. Pero fue difícil meterme en su tiempo, comprender su poesía. Es clave la palabra dentro de la copla. Allá, cantando formas melódicas valiosas para la gente, la copla toma otro color”, cuenta Peralta.

Tiempo después, con las satisfacciones y las nuevas preguntas como puentes hacia adelante, Peralta asumió las cuentas pendientes que había dejado el proyecto (difundido en las escuelas salteñas, como una forma de retribuir lo que registró) e inició la segunda etapa: anduvo durante 2007 y 2008 por la región de la Puna argentina -que comprende Salta, Catamarca, Jujuy- para un nuevo episodio de grabación de coplas y expresiones originarias, todavía relegadas dentro del panorama folklórico del país. “Realmente me siento una privilegiada. Sin ser una investigadora de carrera ni musicóloga, fui allá pero no como observadora: la copla no es una especie en extinción. Es otra concepción del canto que transmite pautas culturales. Acá estamos lejos de entenderlo; de tener la misma sintonía de ellos con su cultura”.

Aunque el canto ancestral se proyecta -y reverdece- en forma oral, la visión cultural dominante en el NOA concibe a la baguala como un lamento de otros tiempos, exótico y hasta simpático. O debiera decirse: incómodo, ajeno a estrategias de mercado o a las taquillas de los grandes festivales. Las coplas, que nacen del entorno y van a la existencia, son memoria perdurable: su simplicidad doliente no está hecha para el consumo turístico. Para Peralta, “nuestro patrimonio cultural intangible no es difundido. Las coplas transmiten saberes culturales: rescatarlas es preservar nuestra memoria”.

Sin dueños ni ataduras, las coplas expresan problemas existenciales o amorosos, penas de soledad y elegías de fiesta. “No es cantar por cantar: hay una copla maravillosa que dice: *Ayer tarde salí al campo/ en un llanto desmedido. Y hasta las aves lloraron/ por ver un amor perdido*”, gráfica, con voz barrosa, en una melodía de dos tonos esbozada sin esfuerzo. Lo que pesa, aquello que desgasta, es poder hallar difusión y apoyo para corporizar tantas ideas nuevas. “Hubo mucho trabajo para que saliera el proyecto en CD: debí golpear muchísimas puertas; por suerte muchas se abrieron, porque sino no hubiese podido salir”, dice. No alcanzó por ahí el financiamiento para distribuir el documental pero sí el disco, que fue dejado en

aquellas zonas donde se grabó. “Repartí en las escuelas donde pude y la misma provincia de Salta se quedó con material, como parte de toda la edición, para distribuir en otras escuelas y entre la gente interesada a nivel de las instituciones culturales”, cuenta.

Y había otro objetivo: “Como yo también trabajé como docente, quería instalar en el docente que llegue a tener el material en la mano; valorizarlo desde que esté editado en un CD con una cierta guía o descripción de lo que se está haciendo, o despertar en ellos la inquietud de decir: ‘bueno, trabajemos desde acá’. Trabajar con lo que trae el chico, desde la familia, desde la cultura propia de cada uno es lo más importante a nivel curricular”.

La segunda parte del trabajo acentuó los deseos primeros: que el material pudiera quedar en cada lugar, ahora en la Puna. Y la idea, entonces, creció: en 2008 sumó las expresiones orales de Santiago del Estero -vidalas- y, pasando por La Rioja, registró vidalitas chayeras. “Grabé a unas señoras maravillosas de 90 años en Alpa Sinche, muy cerca de Chilecito, adonde llegué por casualidad”, rememora. Y si a algunos lugares no pudo acceder por “falta de estructura mínima”, logró trasladarse en el camión de un minero amigo y cruzó a Tolar Grande, Tucumán, donde grabó bagualas, y hasta recorrió parte del Chaco profundo. “Llegué hasta donde empieza El Impenetrable: Río Bermejito. Todo ese material estuvo para ser editado en el marco de los Festejos del Bicentenario. Es muy importante sacar el disco, y no sólo para que la gente lo tenga sino para repartirlo”.

“¿Vos sos la nueva Leda Valladares, la nueva Isabel Aretz?”, oyó Laura Peralta más de una vez, en alusión a dos entre los históricos recopiladores de las expresiones colectivas y orales. “Ellos fueron grandes investigadores: Aretz, Leda, Rubén Pérez Bugallo. Grandes referentes. Y los tres fueron maestros míos. Pero hay mucha gente que está investigando hoy y que presenta sus resultados en simposios de musicología. Enrique Cámara ha hecho una investigación exhaustiva sobre la copla de los Valles Calchaquíes de Salta, pero él está en España”. Por eso, la motivación de Peralta, en el segundo momento de grabaciones, acentuó la línea inicial: “Grabar a la gente que canta actualmente, que lo hace un bien cultural e identitario, tanto de cada uno como de la comunidad”.

“Nooo, qué va a grabar eso, a quién piensa que le va a gustar”, le dijeron repetidas veces en la Puna, y no sólo los paisanos, que saben del menosprecio señorial y de las miradas de reojo hacia el canto con caja. “Es mucho más grave que eso suceda en los docentes que están trabajando en cada región con la memoria histórica del alumno, de la clase, de la comunidad, con la interculturalidad”, establece. Ante ello se renovaron para Peralta los desafíos. “Valorar lo que estás trabajando. Me pareció que el hecho de que estuviera impreso; que en una grabación estuviera la tía, la abuela, su pariente más cercano, podía ser un mínimo aporte, muy pequeño, para que la gente no tema valorizar lo que trae”.

Pero a no confundirse: no fue su intención asignar valor de verdad a expresiones colectivas con valor y brillo propios. No hay aquí miradas exóticas ni iluministas acerca de la copla sino un deseo en la piel: simplemente, poder devolver aquello que compartieron con ella quienes viven allá. Dejar documentos grabados para cada comunidad. “Ahora hay muchísimos docentes que ahora están trabajando en recopilar coplas en libritos mínimos. Y han hecho grabaciones con chicos, CD’s caseros, para poder por ejemplo comprarse una computadora”.

Hasta llegó a oír discos con “un pedacito de baguala grabado e, intercalada, una canción de Diego Torres o del Chaqueño Palavecino”. Entonces retrucó, no sin picardía: “¿Por qué le ponés esa música entre medio? “No, para que sea más audible”, le respondieron. La respuesta lo dejaba claro: “Si bien la intención de valorar ese patrimonio vivo está, subyace a veces otro mensaje”. Por eso mismo remarca: “Yo no vengo a presentar la piedra filosofal ni a decir ‘voy

a ayudar a valorizar'. El hecho de que los registros no quedaran siempre ahí, o que te encuentres con un maestro que dice 'para qué va a grabar estas coplas', me impulsó a hacerlo".

Algo tan cerca y lejos, a la vez, de sus largos años de búsqueda artística como cantante e intérprete de canto con caja. "Yo canto coplas arriba de un escenario porque toda mi vida me dediqué a mostrar ese legado", confía. "Pero yo no fui allá a salvar nada. Es más: no hay nada que salvar. Hay una dinámica y una constante resignificación: sus pautas culturales, su cotidianeidad, y eso se da también en la expresión del género: expresar a través de la voz, que es lo que nos identifica. Las coplas son parte de la cultura y de la diversidad cultural que hay en nuestro país. Y nosotros somos parte de esa diversidad".

### **Sonidos compartidos**

Por el 88, llegó a Animaná un etnomusicólogo francés, interesado en recopilar expresiones de canto con caja. Desde Salta, Laura Peralta lo orientó y armaron ruedas de bagualeros. "Poco después -dice ella- se editaron dos CD's de música del NOA, pero sólo se consiguen en Francia y Nueva York y a 20 euros. "Siempre tuve la sensación de haber colaborado con algo que acá no estaba". Ése fue un disparador de su proyecto: registrar y difundir esa práctica viva. En las coplas, que afloran a raudales como un eco de memoria viva, los lugareños reviven sus alegrías y penas, su quehacer cotidiano. "Hay coplas maravillosas con un sentido espiritual, filosófico; otras de amor, de desengaño. Ahora se puso de moda la copla pícaro, y parece que todo fuese así, con doble sentido. La gente en el Norte no habla mucho y tampoco canta todo el año: lo hace en el Carnaval y en agosto, en la fiesta de la Pachamama. En Animaná, desentierran el Carnaval, llega gente de todos lados y canta, después de mucho tiempo de estar aislada".

Antes de radicarse en Salta buscando oír copleros y oírse, el cuerpo en la caja, Laura Peralta anduvo por el circuito folklórico porteño (a fines de los 80) y conoció a varios creadores clave que reúnen vanguardia y raíz: Raúl Carnota, Rodolfo Sánchez, Eduardo Spinassi, Rosario Ayala<sup>199</sup>. "Estaban en la movida porteña y tocaban más en pubs que en peñas: no había peñas". Después "me fui a vivir a Salta y viajé a Europa. Y me desvinculé de todo eso, la crianza de mis hijos, etc.". Con el tiempo, al regresar a Buenos Aires se reencontró con ellos y vio cuánto tiempo había pasado. "Me reencontro con toda esa gente, me reconocen. Pero igual fue para mí como volver a comenzar, ahora desde otro lugar: desde presentar un proyecto en el Fondo Nacional de las Artes, para la beca, ir a grabar para traer material, difundirlo para que quede en el lugar. Es una experiencia que fui logrando, armando, haciendo, aprehendiendo, de no sólo vivir en Salta sino de haber profundizado un poco más en la baguala y en el canto con caja".

Y en Buenos Aires, además del plano investigativo, retomó el artístico: Peralta llegó a cruzar a otros circuitos, caja en mano: grabó en el disco *Tupa* (2001), del Willy González Grupo, fusión de jazz y folklore. "A través del disco de Willy los jóvenes me empezaron a conocer. Él llegó a mí a través de uno de esos encuentros de amigos, a través de Lilián Saba y Marcelo Chiodi: yo canté y él me conoció". Y el día que presentó *Tupa* "me acuerdo que fue

---

<sup>199</sup> Rosario Ayala editó en 1986 su disco *La Chuncana* (Meloepa), y en el que participan Ramón Navarro (h), Luis Chazarreta, Rodolfo Sánchez, Jorge Rabito, Raúl Barboza, Peteco Carabajal y Lalo Homer.

en la sala Cunill Cabanellas del Teatro General San Martín. El auditorio era gente del jazz, pibes jóvenes y muchos bajistas, también. Gente alejada de lo que es la baguala, la copla”.

En 2007, Jaime Torres le pidió que pusiera su voz en algunos temas del disco *Electroplano*, cruce renovador entre la música andina y las programaciones electrónicas: una idea compartida con Alejandro Seoane, de Buddha Sounds, proyecto al que Peralta también se plegó con naturalidad, la voz de la copla hecha color espiritual. “Desde lo de Jaime y lo de Buddha Sounds se abrió para mí otro espectro: ser conocida por gente de la electrónica, por grupos como Tremor, electroacústico, y que me llama para pedirme material mío o de la recopilación”.

Miriam García

### **De las clases a la interpretación**

El folklore como género profesional avanza por carriles distintos a la pervivencia del canto con caja, entiendo Miriam García. “Muchos copleros, cuando se profesionalizan, pierden el 85 por ciento de la gracia, la capacidad y la creatividad de un coplero en contexto, porque tienen que mostrar un sólo costado. Eso es lo que vende: están condicionados”, considera. ¿Qué cosas le aportó y qué cosas le obstruyó aprender con Leda? “Leda no tenía técnica; la técnica la aprendí después. Leda era antitécnica pero tenía razón, porque es muy difícil encontrar dentro del mundo occidental una técnica que te ayude a cantar eso. Leda era ‘escuchen y repitan, escuchen y canten’. De repente te salía el falsete y de repente no, y decías ¿cómo lo hace?: ‘Canten agudo, traten de cantar con falsete todo el tiempo. Técnica, no’, decía. Yo hago un viaje a Italia en el 90 y 91: voy a vivir dos años allá y empiezo a formar parte del ghetto latino: extrañas, estás solo y te juntás con argentinos, y después los colombianos, los paraguayos, los uruguayos, los chilenos, y empezás a formar parte de la colectividad”.

Ahí empezó a cantar folklore con la caja: “¡Uy, alguien que trabaja con Leda!”, le decían. “Me junté con un charanguista y empezamos a armar espectáculos donde hacíamos 45 minutos de folklore anónimo y 45 minutos de folklore de proyección. Nuestro mejor público eran los colombianos, no los argentinos, porque admiran profundamente toda la música que se produce acá, folklórica y de proyección”.

Alguien “se dio cuenta de que yo usaba resonadores que en ese momento ni me daba cuenta. Me habló de un argentino que hacía mucho tiempo vivía en Italia y que estaba trabajando una técnica de ópera antigua: específicamente el tema de los resonadores. Y esa persona era Dante Gervasi, más italiano que argentino: encima, nacido en Mataderos”. Recién se encontraron cuando ella volvió a Buenos Aires: “Un día, recibo una llamada de él y nos encontramos en un barcito en Cabildo y Juramento”. Él le habló “del tema de los resonadores”, y García le pidió que le diera algunas clases. Aunque “yo tenía mucha resistencia, por todo esto que venía de Leda. La técnica europea te arruina la voz, te encorseta, te la hace ficticia, te quita naturalidad, y ahí ella tiene razón”. Pero lo que le dijo Gervasi le marcó: “Mirá, la técnica que yo doy es de la ópera antigua, italiana, un género extremadamente popular, y se basa en limpieza y uso de resonadores. Yo lo que te voy a dar, como vos vas a ser una cantante popular, no lírica, es eso: uso y limpieza de resonadores altos, para que puedas ampliar tu registro”.

Y prosiguió Dante Gervasi: “Vos tenés todo un campo para explorar, donde se pueden sacar sonoridades que nadie se imagina que tiene”. Y terminó tomando clases seis días a la

semana hasta que él se volvió a Italia. “Eso me dio herramientas que después adapté al canto con caja y a cómo enseñarlo. Me dio resultados a mí y a mis alumnos, que salen con una idea clara de lo que es la voz en el canto con caja, cómo armar los recursos”. Porque para armar los recursos, los elementos se los había dado “un trabajo de una investigadora de La Rioja que habla sobre la lengua cacana, que se articula en paladar, arrastrada y gutural. Y el canto lírico popular también se articula en paladar. Con Gervasi aprendí a vocalizar armando las vocales en el paladar blando y no en la boca”. ¿Qué descubrió? “Que todo canto étnico, no solamente el andino, articula en paladar blando: en la inflexión de la nariz con la boca. Porque cuando voz articulás en boca, restás aire y no usás los resonadores, sólo el vocal”. A toda esa información “la pude condensar en mi trabajo de investigación de la voz en el canto con caja”.

García realizó distintos espectáculos teatral-musicales (“Sólo vidalas”, “Cantos milenarios de la tierra”, como el nombre de su primer disco editado en el año 2000, entre tantos otros) y siguió profundizando en el trabajo de campo. Se abocó “al estudio de cómo los copleros cantan, cómo respiran, qué usan, porque tienen una forma muy particular de cantar. Por ejemplo, el cantor con caja, lo menos que hace es engolar: no es su recurso. El cantor con caja usa mucho los resonadores: según mi campo de investigación, lo que hace, por una marca que todavía le queda de lenguas antiguas, es articular las vocales en paladar blando y emitir la voz hacia adelante. El engolar es un vicio de la voz: es mala técnica”.

En definitiva, concibe García: “Yo tuve que desarrollar una metodología para enseñar y una técnica para cantar, para saber cuándo querés hacer el recurso o no, porque el canto con caja es una voz plena, adelante, amplificada por resonadores, y después tiene ornamentaciones como cualquier canto folklórico de cualquier país del mundo”. Esos recursos se van armando “y vos los ponés donde querés. Por eso es que Leda siempre dice: ‘nunca encontrás a dos cantores que se repitan’. Porque tiene que ver con la interpretación que le vas a dar”.

Además, la caja no solamente acompaña: “Hace un juego de tensiones con la voz. De hecho, la caja está haciendo una cosa y, la voz, otra. La caja te manda una energía a tierra y la voz te manda una energía al aire: el ejecutante tiene que poner en equilibrio esas dos cosas. Por eso es que muchos cantan con caja y son desabridos: no conocen estos pequeños condimentos que son leyes fundamentales para el canto con caja”.

La traslación de esos elementos interpretativos a un espacio escénico y pedagógico fue su deslumbramiento. “Vos le preguntás a un cantor de caja qué hace y no lo sabe explicar: él canta. Se necesita que alguien tome distancia y lo estudie para poder enseñarlo”. En los cursos que ella dicta, sobre el canto andino con caja, la baguala y demás expresiones ancestrales, “hay de todo: hay gente que se dedica desde el punto de vista antropológico, otros que quieren interpretar folklore y se dan cuenta de que la técnica occidental o popular para cantar folklore es seguir repitiendo cantantes como chorizos, como los que se están escuchando. Después tenés actores que vienen para sacar y amplificar la voz, porque es una muy buena técnica, independientemente del canto con caja”.

¿Qué es lo que pesa más en este sondeo? “No importa lo dotadas o no que estén tus cuerdas vocales, sí que tengas una buena respiración, una buena articulación, una buena emisión y un buen uso de resonadores”, establece. Así también ocurre en el Norte: “Están los más dotados y los menos, pero es un canto esencialmente colectivo. No tiene que ver lo lindo o lo feo o lo docto con que lo hagas, sino con un tema de participación y de involucrarse en la situación. Además, son cantos de vida que acompañan la cotidianeidad. Por ahí alguien puede tener una voz extraordinaria pero no tiene este manejo de la tensión de la caja con la voz y es un desastre”. Como en cualquier otro campo, “un cantor con un potencial de voz terrible, si falla en las dos o tres cosas básicas de su poética interpretativa ya está: dejó de ser interesante.

Y hay gente que no tiene demasiada voz pero sí un manejo. Es una dosis de interpretación, una dosis de saber respirar, una dosis de todo. Y con eso tenés que armar algo armonioso y equilibrado”.

### **Dificultad y proyección**

Para ella, el canto con caja está relegado como género, frente a otras expresiones folklóricas en peñas, festivales y recitales, porque “es muy difícil llegar a hacerlo con calidad. No aparece alguien que canta y el de atrás toca la caja como un acompañamiento: las dos se dan en un mismo plano y hay una tensión a mantener. Y eso lleva años de investigación; entonces, todo lo que cuesta la gente lo abandona”. Además, “en las peñas hay un espíritu de escuchar cosas más bailables, y el canto con caja es una especie esencialmente lírica. Es una expresión del ser humano en sí mismo. Es muy difícil que alguien apueste a esto: piensan que es aburrido, que es triste. Porque no están acostumbrados a escuchar. Pero cada vez que escuchás esto vas descubriendo que es un canto que tiene una cantidad infinita de matices. Y que también el cantor se los tiene que dar, porque los recursos son bárbaros pero los tenés que saber dar en el momento justo: donde necesites darle más dramatismo, menos dramatismo. No es fácil hacerlo bien”.

Otra razón es que “los cantantes no van a lo anónimo: van al compositor porque hay todo un interés de la industria de facturar, de SADAIC. Cuando es algo anónimo, recopilado, la plata va al Fondo Nacional de las Artes. Entonces, hay un interés de que lo que es popular, muy masivo, tenga un autor que facture, supongo. Hay tantas melodías tan extrañas, tan lindas, para fundamentarse en la composición”, sostiene Miriam García.

Eso veía el propio Cuchi Leguizamón: “Todo lo que escribe el Cuchi está basado en los recursos y en las melodías que canta la gente del norte. Tiene esos intervalos tan amplios, porque va desde una voz media hasta un falsete. Él iba a encontrarse con los cantores, a compartir con ellos, y de ahí se alimentaba para sus composiciones. Recrea con fundamento y con flor de proyección sin dejar de ser folklore. Justamente exaltando algunos aspectos del folklore. Todo es proyección: desde el momento en que yo recreo algo, por más que lo trate de hacer con la misma melodía, es proyección”.

Aquí señala García un desafío pendiente. “El tema es dónde te parás y con qué profundidad. La gente acá no apuesta al folklore como género. Acá lo que quieren hacer cuando dicen ‘estoy renovando el folklore’ es ponerle tres o cuatro acordes de jazz, tres o cuatro instrumentos que nunca compatibilizarán con el género. Aparece un saxo, y no hay cosa más espantosa que un saxo en una formación folklórica. La sonoridad no da: el saxo se come al resto de los instrumentos. Hay cosas que van muy bien con algunos géneros y otras que no. El folklore tiene su swing, su ritmo, su condimento, que es lo que tampoco saben aprovechar. Cuando uno sabe interpretar la esencia del género, no hay fronteras musicalmente: podés interpretar lo que sea”.

### **¿Cuánto falta apropiarse del trabajo de Leda Valladares?**

Leda me dejó toda su obra a mí. Tengo toda Leda en cajas, porque a alguien se lo tenía que dejar. El heredero va a ser algún día una institución que quiera difundir esto. Lo tengo como en custodia: ese fue mi compromiso. Pero esto tiene que ser patrimonio nacional, para todos. Ella no lo pudo dejar en ningún lugar porque ningún lugar le merecía la confiabilidad que eso iba seguir difundiéndose y clasificándose, y aparentemente yo le di esa confiabilidad.

Yo lo voy a tener ahí, y no se equivocó. Tengo todos sus libros, sus grabaciones. Hay cosas que ni siquiera están clasificadas, cintas que voy a tener que sentarme a escuchar. Canciones que están en un estadio de contaminación, de influencia. Por eso está bueno basarse en grabaciones de los 40. Cuando esas comunidades estaban aisladas. Con la explosión de las comunicaciones, todo llega a todos lados. El folklore es plástico, tendrá otros cruces. Antes, en Iruya, Salta, cada comunidad tenía su tonada; el Municipio tiene un montón de comunidades por las montañas, y como todos bajaban a cantar a Iruya cada uno se llevaba la tonada del otro. A esta altura ya se perdió la tonada identitaria de cada comunidad. No saben cuál es. Para Carnaval, para la fiesta de la Virgen del Rosario, en que se hace la peregrinación de los Cachi, por ahí son caseríos, se fueron mezclando y hoy no saben cuál es la tonada original. Hicieron una tonada centrífuga: no son comunidades estáticas”.

### **¿Ud. se considera una continuadora de Leda?**

Es una forma de continuar, pero yo le doy mi tinte y mi personalidad. Leda fue y será Leda; yo seré lo que pueda ser. No es que me pongo el saco de Leda, la caja de Leda. La técnica que estoy enseñando es una cuestión propia, totalmente diferente a lo que enseñaba ella, pero sí está el compromiso de continuar esto y cruzarlo con otras artes. Yo en lo que me diferencio es que lo cruzo con la cuestión teatral, ritual, dramática. Es fundamental el tema de las luces. Soy una continuadora de su ética, de no deslumbrarme por estar en el folklore comercial. Pero la estética la voy a definir yo, no una discográfica o un tipo de un festival. Leda decía: ‘El folklore es contundente: es o no es’. Yo no soy la reencarnación de Leda, quien tenía otra estética y un discurso cargado de términos filosóficos: ella iluminaba la extrañeza melódica de la tritonía.



## Capítulo 9

### El Litoral: sutilezas sonoras marginadas

Ese misterio desconocido; ese silencio poco entendido; esa otra música relegada: el chamamé, como símbolo y herencia del Litoral sonoro, compendio de la variedad y riqueza tímbrica, rítmica y estética del litoral, goza de una intrincada presencia en el concierto de la música folklórica de hoy. A décadas de aquel fenómeno discográfico y radial (bien promocionado como “el boom”) que fue la instalación en los 60 de la música folklórica para el alto consumo, y de que irrumpiera una nueva generación de compositores, cantores y poetas en los 70 y 80, hoy la música litoraleña acarrea no pocos olvidos, confusiones, difusiones dispares e incluso clichés y prejuicios, dentro y fuera de las fronteras del Nordeste.

El chamamé, su cara sonora más difundida, símbolo musical mesopotámico, vive una realidad contradictoria: afloran cada vez más instrumentistas, grupos y festivales, pero en el mapa musical argentino, ése y otros ritmos de la región siguen siendo vistos como expresiones menores, sin la aceptación de la que gozan otros géneros. ¿Qué razones culturales y musicales, qué condicionantes explican el complejo presente del chamamé y el propio Litoral? ¿Cuáles, que esta compleja y honda música siga siendo vista como algo menor en el concierto de ritmos y géneros folklóricos del país? ¿Qué causas geográficas -e incluso históricas- explican esa distancia cultural, este presente en tensión que vive el chamamé aún en pleno siglo XXI?

Un presente extraño pero no inverosímil para el género, y que también lo explica el que no abunden poetas nuevos -más allá de excepciones- para contar las realidades vivas hoy en el Litoral a través del chamamé o el rasguído doble: los ritmos, esos misterios que brotan de los ríos y de los hombres entre selvas que pueblan los esteros y las ciudades, añorando el agua y los bañados. Lejos, también, en las grandes ciudades, e incluso en la periferia de Buenos Aires, la gente se aboca a las bailantas chamameceras pero allá afuera, sin sentirse parte, el público en general no mira al chamamé sino de reojo, con cierto extrañamiento cultural. Si ya parecieron legitimarse de nuevo las peñas tradicionales y las menos apegadas a las formas criollas circulan en espacios más selectos, para el chamamé queda mucho por delante: hacia el día en que circule con soltura junto a los demás ritmos y voces de la raíz folklórica argentina.

Ese “alimento sutil de un lenguaje sonoro”, como lo llamaré aquí un chamamecero de ley pero no a ultranza, tomó forma a principios del 1900: lo que hoy, se conoce, se sabe, es el chamamé, se afianzó con compositores y constructores esenciales que revolviaron esas memorias y sacaron de ahí todo un género y un futuro; y volver a enumerarlos no es trillado: Mario del Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel, Tarrago Ros, Isaco Abitbol, luego, Blas Martínez Riera, etc. ¿Son conocidos en profundidad? ¿Se sabe de ellos, de su impronta, de por qué el Chango Spasiuk dijo más de una vez, y lo repetirá aquí, que Cocomarola podría tener sus figura con alas de acuarela, como tantos otros ángeles musicales que dibujó el ilustrador uruguayo-argentino Hermenegildo Sábat? Poco de ellos, se redescubre, o de quienes siguen

sus huellas -a veces imitándolas-, buscan y recobran, en ellos, su identidad. Sus fuentes chamameceras.

Para entenderlo es posible proyectarse a un escenario, a una imagen entre tantas de la música del Litoral, hoy, desde un patio chamamecero recreado en Buenos Aires hace pocos años: 2009. En pleno barrio del Abasto, delante de los banderines en fila las luces de los focos de colores dibujan sombras agrestes sobre el escenario bajo el tinglado del Club Atlético Fernández Fierro, tanguería de una de las orquestas típicas más descontracturadas de la última generación, transformada aquella noche de sábado en el “Club Atlético Litoral”: de la barra llegan el color aromático de la sopa paraguaya, del chipá, y otros piden empanadas de pollo, carne o jamón y queso. En algunas mesas la gente apura el tereré, aquí en la tanguería adornada como una kermesse pueblera, y en eso aparece el chaqueño Coqui Ortiz, boina blanca, con pasos de viejo cantor y voz de hombre campo adentro, también con urbana contemplación.

Y con el Coqui Ortiz, allá arriba, sale un chamamé a paso lento, reposado con el acorde mayor, reverberando en el vaivén de la guitarra litoraleña, y el Coqui luego va melodiando el clásico del que se apropiaron muchos jóvenes de la nueva generación, incluso los no chamameceros: “Garzas Viajeras”, de Aníbal Sampayo, es el que va siendo coreado por el público con voz acuosa. El Coqui Ortiz pronuncia cada frase como si vivenciara otra vez esa letra que es universo de peones explotados, lujos de ricos y celebración de pobres en el esforzado Litoral adentro, entre los pajonales y las selvas. Respira Ortiz y ofrece: “Gracias por venir, chamigos. La música del litoral goza de una vitalidad increíble. Yo, que soy del Chaco, creo que el chamamecero tradicional tiene que estar orgulloso al ver que una nueva generación se planta en estos escenarios. A esta música la queremos de la misma manera que ellos, sólo que, bueno, ya tenemos otras cosas en nuestras alforjas. Es el camino natural: un camino en movimiento”.

Y el público (al fondo, algunos, abrazados, se le animarán al chamamé bailado) ya está allí de viaje: selva, noche y ríos, conjurados esa noche, 25 de julio de 2009, en el ciclo Club Atlético Litoral, como cada sábado al mes en Buenos Aires, que reflatava las pasiones chamameceras con nuevos exponentes en otros pagos. Reverdeciendo ese misterio sonoro que otros desconocen o apenas intuyen, más allá de la imagen del chamamé rápido y furioso. El Coqui cierra su parte de la noche con otro clásico atemporal: el rasguido *El Cosechero*, de Ramón Ayala, y el lloro virtuoso del bandoneón de Juan “Pico” Núñez, misionero, improvisa la nota dulce del rasguido doble que corean todos. Los que se vienen son los anfitriones (Núñez y su hermano Marcos, junto al percusionista mendocino formado en Córdoba y aquerenciado a los sonidos de los ríos, Chacho Ruiz Guiñazú) pero las palabras del Coqui ya quedaron en el aire como memorias nuevas, sin gritos, lejos de los estereotipos con que otros suelen pensar a la música del Litoral. “Algo se está gestando en los jóvenes. La nueva camada está abriendo otras puertas; se está actualizando el ADN del género”, dice luego Marcos Núñez, la guitarra sobre el cuerpo menudo, al anunciar la nueva fecha del Club Atlético Litoral: el 22 de agosto, con Los Arriazu -formoseños- y Cecilia Pahl, nacida en Costa Rica y desde muy joven aquerenciada en Misiones. Dos expresiones que también trazan puentes para que otros de adentren allí, desde hoy.

Sin la estridencia del sapucay frenético, ellos, como tantos otros artistas, se hallan en este presente en los ritmos y misterios del Litoral; los acarician desde adentro, con un ojo en el pasado para avanzar en tradición y riesgo, y asumen que el chamamé sigue siendo un misterio pendiente como expresión de culturas dentro del relato del folklore. Porque el chamamé,

como símbolo y compendio de la variedad y riqueza estética del Litoral, vive esa intrincada presencia en el equilibrio de difusión de los géneros provincianos en los festivales del país.

Algo persiste, décadas después de aquel fenómeno discográfico y radial llamado (y bien promocionado) como “el boom del folklore”, cuando en los 50 y 60 la música de raíz como hecho artístico se volvió masiva y altamente consumida, antes de que irrumpiera en los 70, en el Litoral, una nueva generación poética y musical, acarró varias confusiones como género. Y también el predominio de los ritmos de otras regiones (Santiago, Salta, Juuy, etc.) influyó para que el Litoral sonoro y sus códigos parezca muchas veces algo lejano. Y si la par, la música litoraleña nunca dejó de multiplicarse en nombres, instrumentistas e intérpretes, sigue esperando aceptación, entre marginaciones, olvidos, y ciertos lugares comunes -incluso potenciados dentro del género- con los que aún deben lidiar los artistas jóvenes. “A mí, lo peor que me pueden pedir es ‘pegate un sapucay’”, dice Blas Martínez Riera, de alrededor de treinta años, guitarrista y cantante del grupo que lleva su nombre y el de Blasito, su padre, el considerado “la quinta pata” entre los referentes del chamamé. Un clásico por descubrir. “Prefiero que me pegues un palo en la cabeza a que me digas eso. El sapucay se puede tomar de muchas maneras, pero siempre es algo muy hondo para el litoraleño, y quien te dice “pegate un sapucay” es porque tiene la imagen de grupos que se han encargado de demostrar que el sapucay es: ‘iiiiii, así, como 10 minutos’”.

Contra ese cliché -dice el referente de Blas Martínez Riera Grupo- luchaban los mayores: Ernesto Montiel, Tránsito Cocomarola, Isaco Abitbol, Tarragó Ros o Blasito, voces en el parnaso del género que, en el imaginario cultural predominante, no goza aún del mismo prestigio que zambas, chacareras, o, arriba en el mapa, los ritmos andinos. Lejos, entonces, de la histeria y la liviandad aparentes del chamamecero, el género espera otra validación. “Indudablemente -dice Chango Spasiuk-, colectivamente no hay una aceptación formal de todo lo que venga de muchos lugares, y en este caso de todo lo que significa el chamamé como género; una aceptación general del género y con todo lo que está dentro de él: su diversidad”, dice el Chango Spasiuk, quien sigue presentando por todo el país los temas de *Pynandí-Los descalzos*, su último disco. “Y no sólo sucede en Buenos Aires: tampoco hay una aceptación total del género con toda su diversidad en el circuito de la música folklórica en toda la Argentina”.

Y acentúa: “Creo que la raíz de eso es un profundo desconocimiento del género, de todo lo bueno que tiene y de lo que por ahí a lo mejor no es tan bueno: depende con qué ojos se mire”. Y además de esta mirada parcial y de la ignorancia, “siguen siendo fuertes los estereotipos -cristalizados históricamente- con respecto a esa música y a las cosas con las cuales la asociamos. En algunos lugares cayeron; en otros, aún no”. Ese desconocimiento, en vez de la escucha atenta, se debe “a una suma de cosas -dice Spasiuk-: a cómo los mismos chamameceros lo difunden, y a cómo nosotros nos relacionamos como sociedad. No solamente con el chamamé: con todas las cosas que hacen a esta sociedad, que se construye legitimando algunas cosas y descartando otras. Pero creo que como raíz está la ignorancia”.

### **Los rostros del chamamé**

¿Qué imágenes se tienen del Litoral, además de su verde fastuosidad, eternizada, como ilustra el Chango Spasiuk, en “la película *La Misión*, como si sólo eso fuera el Litoral”? Está el otro Litoral, más allá de cómo se lo describe mediáticamente. “Esto sucede un poco allá,

también, y tiene que ver con una situación de marginalidad, de que no hay una consideración en todo lo que es el género: se tiene una consideración parcial, una mirada muy puntual”.

Se trata de rebatir lugares comunes o instalados hace años, y reafirmados no casualmente en los años 90, cuando el chamamé quedó asociado a una versión de esa música, estridente y exaltada: “No, no es una música alegre. Es una música que tiene como doscientos años de historia. No puede ser ni alegre ni triste. Es una música sumamente compleja porque es la expresión sonora de un contexto sumamente interesante: el Litoral”, describe Spasiuk.

Basta imaginarlo: el clima subtropical, la fuerza de esos interrogantes llamados Paraná y Uruguay: esos ríos, “los más grandes del país”, el clima con toda su diversidad “y el contexto geográfico, con una cuña de argentinos metida entre metida ahí y en Paraguay, y todo lo que hay en la historia de ese lugar. En el encuentro de culturas, de los pueblos originarios, del jesuita, de la población criolla y mestiza, los inmigrantes de fines de 1800. ¿Cómo uno puede decir que la expresión sonora de toda esa región puede ser algo... ‘alegre’?”.

Con ello, es difícil correrse del estereotipo “y ver qué más hay detrás de esas personas y esas músicas, y qué puedo aprender para aceptar e integrar”. No hace falta ser un chamamecero a rajatabla, concibe: “Eso no significa que yo me vuelva un chamamecero; es simplemente aprender a escuchar sin juzgar antes, para ver si es realmente tan alegre o si es tan triste, si es tan pobre o tan rico. Abrirme a todas esas cosas. Y no todo el mundo tiene por qué o quiere hacerlo”.

Hay que animarse a ver los rostros del chamamé: algunas veces gozoso, otras melancólico, nostálgico, virtuoso, poético, a la deriva, rodeado de selva, lejano... “Son un montón de rostros pero con ánimos muy complejos, como son complejas las expresiones sonoras de otras regiones geográficas y culturales con un contexto intenso y rico. Entonces, yo no puedo ser tan infantil de creer eso. Ahí está la marginalidad y la subestimación: en no ver en toda su dimensión la expresión sonora de un lugar, un territorio”.

La resultante de ese universo y de esa historia: eso es el chamamé, en el que “intrínsecamente están todas esas cosas y muchas otras más”. No sólo para asumir “que el chamamé es una música que viene de los guaraníes; es la expresión sonora de un contexto en donde todo eso ha sucedido y muchas otras. Y eso es el alimento sutil de un lenguaje sonoro, que a principios de 1900 tomó la forma de lo que hoy conocemos como chamamé y que tiene constructores, y compositores que desarrollaron ese lenguaje en la forma que hoy conocemos estéticamente, y esos constructores son Cocomarola, Ernesto Montiel, Blasito, Tarrago Ros, etc. y toda las generaciones que los continuaron a esos hombres y que siguen expresándose a través de ese lenguaje de una manera particular”.

Como ha dicho más de una vez Liliana Herrero, entrerriana: es una región de tensiones culturales, y de ahí provienen la hondura de música, esa historia, esa memoria y ese futuro. Algo que comienza a entenderse, recién, cuando se está allí. ¿Por qué no empezar por Corrientes, cuna del chamamé? “Tenés que estar ahí para poder entenderla, porque no es como esos paisajes que vos podés contemplar: tenés que ser parte del paisaje”. La vivencia es de la vasta cantautora Teresa Parodi. “Vos te metés en el estero y sos parte del estero. Lo mirás así, a tu altura. Te envuelve, te aplasta, te condiciona. Te pone los mosquitos, el calor, y en cambio al paisaje de la cordillera o el de los salitrales vos lo podés observar desde otro lugar. Es contemplativa la actitud; en Corrientes no: te pica el paisaje. Te inunda, se mete en tu casa el río”.

Hay una cosa conceptual “en el origen, que hace que la nostalgia sea fuerte, pero también creo que el hombre que canta cuando está, vive en grandes extensiones de tierra pero no es dueño de nada”, grafica Parodi. “Tiene otra nostalgia, aunque no la puede decir porque sería

peligroso: perdería el lugar, el trabajo. La está diciendo elípticamente. ¿Por qué ese canto que llora? ¿Qué llora, qué llora? Muchas cosas injustas que le suceden en su vida cotidiana, en su lugar de origen. En lo condicionado que está por ese lugar y por su clase, su trabajo y su medio, y la forma de ser de esta provincia feudal que tiene una historia pesada”.

### **Chamamé sin sobre dosis**

Cabe el recuerdo de las décadas pasadas. Allá por los años 40, 50 (como reflejan temas clave, ya de los 70, como “El cielo del albañil”, con letra de Teresa Parodi y música de Antonio Tarragó Ros), los correntinos pobres, trabajadores golondrina, llegaban a raudales a Buenos Aires “con todo lo que tenían en su avío o en su valija, y ponían el chamamé porque era parte de ellos: una forma de ser. Es culturalmente y para mí hasta metafísico”, confía Teresa Parodi, y se remonta a 2008. “Yo estuve en Corrientes en una reunión con chamameceros y todavía no estoy segura de que me hayan dado la llave para entrar y para que me consideren chamamecera”.

De todas maneras, uno de los grupos más antiguos, sonríe Parodi, “dijo que me va a grabar un par de temas. Están como abriendo, recién a mí... porque hay una cuestión de clase social; estos chamameceros de los que hablo creen ser los dueños del genuino, el legítimo, el ‘como le gusta a la gente’, que es la forma en que ellos te dicen: ‘así le gusta a nuestra gente’. Con ese código, ese lenguaje sencillo, tremendamente entrador,ailable, que todo el tiempo tiene como una nostalgia; se contrapone a una alegría tremenda que en realidad la tiene el ritmo”. Y ahí están “los instrumentos más preciados, el acordeón y el bandoneón: imprescindibles hoy para concebir el chamamé. Esa cosa extraña, esa mezcla extraña que tiene el chamamé, de un canto medio rural y al mismo tiempo con canciones siempre de amor, nostálgicas: es una cosa tremenda como el tango”.

Parodi arriesga una explicación de base para esa dificultad: allá por los 60, en vísperas de lo que las discográficas y las revistas del género nombrarían como “el boom del folklore”, el chamamé ya tenía historia y memoria, pero el desfase era visible: “¿Qué es lo primero que llega a Buenos Aires de la música salteña?: la élite. En cambio, de Corrientes llega primero la peonada que viene a buscar trabajo: trae su música, no la que nosotros después, las distintas generaciones de la clase media, empezamos a abordar y a darle un matiz, un lenguaje”.

“Pero vos te fuiste”, resuena en la cabeza de Parodi lo que sienten los lugareños cuando un correntino se va del pago en busca de mejores oportunidades. Porque otros defienden el quedarse en Corrientes, en persistir allí. Esto está “en la música: es la manera de ser”. Eso ya estaba en tiempos de “mi abuelo, para hablar yo de un correntino, de varias generaciones atrás. Pese a que sus antepasados no lo eran”, ya estaban arraigadas esas concepciones. “Su padre no fue nunca al Chaco porque él decía: ‘yo viajo en los libros. No necesito moverme de la isla, viajar a un lugar. ‘¿Ah, no sabés en todos los lugares en que estuve?’. Ese aislamiento es parte de la cultura. Está incluido, incorporado. El hecho de que vengan otros, o de que algunos de nosotros nos vayamos, suena en un punto a traición”.

Explica el cantautor Mario Bofill, de Loreto, hoy uno de los símbolos y los referentes para los nuevos creadores, que el chamamé “en principio avanzó desde el interior y siempre tuvo el inconveniente de pisar otros terrenos, porque tiene recursos hídricos, el Uruguay, el Paraná, y arriba una gran inmigración y el puente entre Chaco y Corrientes, que es nuevo”. Lo corrobora Parodi: “No es que a Buenos Aires no haya llegado: en Buenos Aires estaba presente siempre el chamamé, pero el chamamé del baile. Es una expresión muy fuerte, muy

linda, pero ligada a eso, al baile, no al auditorio. Que eso a lo mejor sí se fue viendo después”. La alusión Parodi tiene que ver con los años 70, cuando surgió (como se verá después) la Canción Nueva Correntina.

Ahí se corrobora una de las razones de la distancia con otros géneros: “El chamamé esailable, música pensada para bailar. Y si no había hasta hace poco mucho interés en escuchar las letras, ahora hay una juventud que se da cuenta de esto que es patente y de a poco te exige unas letras más elaboradas, y música también. Poetas tuvimos siempre en Corrientes, letristas no. Un letrista en una síntesis de 5 ó 6 estrofas te cuenta una historia. En una canción de minutos resume un universo”. Lo dice con conocimiento pleno, Mario Bofill, quien es en sí mismo un universo del género: un letrista de pulso popular, de refinación cotidiana, con más de 400 temas y una capacidad de conmover cotidianamente. Él, que se define como “narrador musical”, aún se sigue buscando por delante.

Y Bofill, que también surgió en los años 70 con una nueva poética para el chamamé, sabe que la nostalgia de los jóvenes que dejan Corrientes sigue determinando el contenido de las letras. “Cuando los chicos crecen, alguien se va y vas a escuchar miles de temas contando este problema: ‘amorcito, te extraño, te llevo a mi lado’. No es tal vez una expresión literaria interesante pero cuenta ese problema: las despedidas”, dice. Ante ello, “es necesario escuchar más a nuestra cultura y escribir sobre lo que se pasa hoy, no sólo en el campo. Necesitamos letras sobre lo que viven los jóvenes”.

Algo es cierto, marca el Coqui Ortiz, quien abrevó en esos referentes para construir su propia estética luego, que más allá de esa distancia, “el chamamé goza de una salud increíble y de un circuito: hay gente que tal vez no es conocida entre los referentes chamameceros en Corrientes: tal vez no son los tipos mas conocidos en Cosquín ni en Buenos Aires, pero salen a una plaza de 15 mil personas y cantan sus temas. Eso es emocionante”. Y ellos no necesitaron irse, claro. “No salieron tanto del lugar. En realidad, los que se están perdiendo algo son los porteños; claro que sería bueno que no, porque Buenos Aires sigue siendo una vidriera a través de la que mira todo el país”.

En procesión, en estos últimos años, contingentes de jóvenes aprendieron a entender la cultura andina, la sensibilidad del monte santiagueño, los cerros de Tucumán que inspiran vidalas y zambas, y se volcaron a escuchar y vivenciar el folklore. Pero, ¿sucede lo mismo con Corrientes o Misiones y con las músicas de allá? ¿Se adentran en esa vastedad? ¿Ha cambiado algo con la Fiesta Nacional del Chamamé de Corrientes, que en cada enero contribuyó a convocar a nuevos públicos? Quizá algo esté sucediendo en los últimos tiempos, incluso, a partir de la repercusión de los artistas más jóvenes que se proyectan en Buenos Aires y que logran repercusión nacional, haciendo que, más allá del centralismo porteño que sigue pesando sobre el folklore, se visibilice la música chamamecera y litoraleña de otra manera.

No se trata sólo de pensar que Buenos Aires es la ciudad que debe legitimar al chamamé como antes a otros géneros, pero sí problematizar cómo es concebido el chamamé más allá de la región y de cómo vuelve a ella. Buenos Aires, como dice el Coqui Ortiz, siempre legaliza: genera esa sensación de autoridad vista desde las provincias. “Porque no es lo mismo salir en un diario local que una página central del diario nacional, como Clarín o La Nación”. De alguna manera, “ese país federal que tantas veces se soñó, se pretendió, no es cierto: siempre a los que decidimos vivir en el interior te compran a un precio pero de Buenos Aires para el interior se vende a otro precio, y es muy difícil”.

Así contrasta: en Buenos Aires están acostumbrados “a que si vos venís y tocás en un lugar, una peña, lo hagas por la comida, por la entrada. Es impensable que vos hables con un

artista que reside en Buenos Aires y lo quieras llevar al interior a tocar por la entrada. Siempre jugando con que Buenos Aires es una vidriera, en el fondo ese derecho de piso sigue siendo real. La gente allá lo siente: ‘Ah, mirá cómo este parece que en serio, entonces Dios sí atiende en Buenos Aires’. Pero es la cabeza de la gente de nuestro país”.

También lo observa Parodi: “Coqui está del otro lado. Yo y toda la gente de mi generación, cuando éramos jóvenes nos fuimos en busca de ensanchar nuestros horizontes en esta cultura nuestra, fabulosa, para mostrarla orgullosos: sacarla, desarrollarla, pelearla. Claro que tenemos esa angustia de la legalización de Buenos Aires. Pero los correntinos no: no lo necesitan ni les importa. Se legalizan ellos”. Y “a mí, con tantos años de artista, ellos me están a mí ahora recién diciendo: “bueno, está bien que toques acá”.

### **Otros planos del chamamé**

Se trata de abrir el espectro de sonidos, contemplar y reconocer el devenir musical de un género. Luego observar la tradición caminando hacia delante: “Yo en principio -dice Coqui Ortiz- quisiera marcar una diferencia de concepto muy notable entre lo que entendemos como música del litoral y chamamé. Porque yo me considero un tipo que hace música del litoral: o sea, abordo toda la música del litoral con la mayor libertad posible. Yo siempre creo que el pasado es una herencia con la que nosotros en el presente conversamos Y tenemos que tener una mirada hacia el futuro”. Al abordar hoy esa música “la queremos de la misma manera que los viejos chamameceros. Sólo que ya tenemos en nuestras alforjas un montón de cosas que queremos poner ahí. Son otros tiempos, otras aperturas; llega otra información y vos ¿qué hacés con todo eso? Cuando te están sonando otras cosas en la cabeza al momento de componer, de armar los temas, tenés otras preocupaciones armónicas, de la poética. Es el camino natural: el folklore es un camino en movimiento constante”.

Hace varios años, el Coqui Ortiz encaró una investigación silenciosa, grabador en mano, para registrar las memorias de chamameceros referenciales en Resistencia -y cercanías-. ¿Qué aprendió al oír la voz de ellos y al ver qué pensaban? “Lo más claro y puntual es que ves que el tradicionalismo en la historia se construye a partir de una persona o dos. Digamos, Mario del Tránsito Cocomarola hizo lo suyo en los años 50, y el tradicionalista y la gente a la que le gusta lo tradicional por ahí condena a las nuevas generaciones a que repitan ese modelo hasta el cansancio para decir que siguen la huella, cuando Cocomarola fue un renovador del género. Eso es lo que la gente no ve. Si decimos cuál fue el inicio de la cosa -y andá a saber donde está-, Cocomarola ya tocaba algo que él escuchó, lo modificó a su modo y trascendió”.

Hubo otros que interpretaban de otra forma, “y que tal vez no tuvieron la suerte de ser promocionados, y quedaron en el olvido. Pero formas diferentes de tocar hubo siempre. Está bien que vos digas: ‘Hoy toco esta música como la hago porque yo adhiero a un estilo de alguien que me precedió, y puede venir una generación que adhiera a lo que nosotros tocamos y siga esto’”. Ambos caminos no se contraponen: “No necesariamente tiene que ser así. Vendrá otro con otra mirada sobre esa música y es fabuloso que suceda”.

Entonces, no se trata de rechazar lo tradicional sino de arraigar el chamamé y sus poéticas a este tiempo, en sintonía con los desarrollos de otros géneros: esas son las marcas y los desafíos para la nueva generación. El atraso, y la dificultad de expresar en palabras ese dolor cotidiano del que habló Parodi, sí con un instrumento, hace que, en el caso extraño del Litoral, no todos se acerquen a él si no han vivido y conocido el vasto universo de la música litoraleña. Al hablar de chamamé, no puede olvidarse que ese ritmo que engloba y es

sinónimo de Corrientes y del mismo género, es apenas un ritmo entre tantos brotados del Litoral a partir de la influencia guaraníca y la de los inmigrantes europeos: schotis, polka, valseado, canción litoraleña, chamarrita, gualambao, etc.

Además, en el chamamé -como universo-, si bien prima la expresión bailable, también se fueron generando otras situaciones de escucha. “El chamamé siempre tuvo todas esas variantes”, explica Coqui Ortiz. “Hace 30 o 40 años ya estaba ese chamamé festivo, festivalero, y también el chamamé melancólico, el chamamé más acompasado, que tenía letras para escuchar. Lo festivalero estaba muy arraigado en el campo, en la zona de bailes, y es lo que más se conoció. Pero el otro, el que es para detenerse en una letra, también estuvo presente. Y a partir de los 70, de Julián Zini, un gran referente de allá, un poeta, y de lo que iniciaron Los de Imaguaré, nos volcamos a un chamamé con un profundo contenido. Lo que yo hago, de alguna manera, es la resultante de eso que escuché, que a lo mejor es lo menos difundido”. Y a la vez insiste: “No pretendo hacer música litoraleña, específicamente”.

La premisa es nítida: “Tienen que haber más creadores; hay intérpretes buenísimos pero ¿vamos a rebobinar todos? ¿Vamos a tocar todos lo mismo?”, dice Blas Martínez Riera. Porque “Montiel tocaba todo de él, Cocomarola hacía todo Cocomarola, Isaco lo mismo. Mi viejo, Blasito, les ha grabado a Dios y María Santísima pero al mismo tiempo grababa sus cosas. Y a la larga es lo que va a quedar: los autores”.

Por eso propone, como si dialogara con sus pares jóvenes: “Cantale una letra, una, no que hable del amor, pero cambiale algo. Siempre están con lo mismo, la misma estructura”. La misma forma de hacer música: “Y los fondos, lo que vos estás tocando detrás de la letra, son siempre los mismos. Y con esto no quiero decir que vos tengas que meter cien notas en ocho compases; vos metiste dos notas pero bien colocadas y realmente eso le puede calar hondo a una persona”. Porque, a la vez, quizá eso se explique ultrad también provenga de “un mal acostumbrar a la gente a que sólo tiene que escuchar la letra, y no disfrutar de lo instrumental. Yo me pongo un CD del Chango Spasiuk, un instrumental, y viajo para todos lados: no necesito que me anden cantando ‘voy pasando por el río verde’”.

Y a la vez las poéticas nuevas de las que habló Bofill son necesarias para expresar los brillos cotidianos del litoral y ese sentimiento: “El amor, el amor... estamos estancados en eso -tira Blas Martínez Riera-. Yo canto un montón de temas así pero le voy buscando otra estética. El chamamecero ultra tradicional le sigue cantando al río, al amor, al caballo; está bien que hagas un tema así, pero hay gente que hace todos los discos así. Y nadie habla de algo social: el único, más o menos, es Mario Bofill, y algunos más”.

Bofill proviene de una generación que dejó una impronta feliz en música y letras incontables: la Canción Nueva, expresión generacional de los 70, cuando surgieron -y luego derivaron a Buenos Aires- Antonio Tarragó Ros, Teresa Parodi, Pocho Roch, Marta Quiles, Rodolfo “Bodoque” Regúnaga, Zitto Segovia, etc. Mucho antes, en la época del afianzamiento del chamamé entendido hoy como clásico, a Buenos Aires habían llegado dos autores en el chamamé, claros pioneros, Osvaldo Sosa Cordero y Edgar Romero Maciel (con Albérico Mansilla, poeta). Y con ellos, arribó una voz sin discusión. La que los canta, y que canta a todos los demás: Ramona Galarza.

“Ramona es la primera gran voz que se codea con el resto de los artistas del país en el folklore argentino desde sus comienzos; es muy jovencita, es la única voz que sube el chamamé al escenario”, dice Parodi. “Ramona es mucho más importante para su desarrollo o su conocimiento a nivel nacional que los bailaneros que se quedan cerrados en el propio círculo de la gente correntina que sigue con esa nostalgia, se arma ghettitos y se escucha a sí



misma, habla de sí misma y se pondera a sí misma. Ramona abre eso y va a los grandes festivales: aparece la voz de Ramona como la voz del Litoral”.

Con ella, la síntesis de un sentir en su voz y el primer gran repertorio de la música correntina, llegó para el chamamé algo fresco, hondo; el misterio de otra manera. “En esos años, Ramona sintetiza todo un sentir y ella trae en el primer gran repertorio fuerte de la música de Corrientes, de esos grandes autores: Edgar Romero Maciel y Osvaldo Sosa Cordero. Romero Maciel es sólo músico; entonces se junta con Albérico Mansilla, un gran poeta cordobés que se enamora de la música de Corrientes. Y Sosa Cordero es poeta, es compositor, pianista, y hace sus propias obras. En esa música hay una búsqueda también del lenguaje, un cuidado, un contenido, una belleza, una poesía. En cambio, en el resto, es mucho más hermosa la música y está más descuidada la palabra. Esta sería la definición: más descuidada la palabra”.

Analiza Boffil: “El problema es que la letra da más noticias, describe vivencias y los chicos se dan cuenta de eso. Vienen con un entusiasmo y dicen ‘qué me pasa’, expresan su situación”. A los chicos a los que no les gusta el chamamé es porque dicen que “los chamameceros se las pasan llorando”. Se ha avanzado muchísimo en esto: no hay que tener miedo a la música ni a la letra. La creatividad no tiene techo: no le puedo decir a mi hijo que no sea tan inteligente. El chamamé es un vehículo también que se maneja solo, a veces. Fue creciendo despacito, es cierto. Pero es una danza viva y se crece con eso y con eso se muere”.

### **La Canción Nueva Correntina**

¿Cuándo empezó el cambio? Ahí está para poner en tensión al chamamé la foto de tapa del disco *Festival Canción Nueva* (1975). En principio, no se aleja del tono, del espíritu chamamecero: hay un pescador con sombrero aludo de mimbre sosteniendo sus frutos dorados en una barcarola, en el medio del río. Pero a la vez se divisa otro color en ese instante retratado: hay un espesor de arte pop, a tono con la época, que deja ver una búsqueda, una energía naciente en esa luminosidad flotando sobre el agua. En el hombre que atesora -en silencio- su sustento, su identidad chamamecera. ¿Cómo hallar palabras nuevas, precisas, para aquellos misterios del río? ¿Cómo captarlo desde la ciudad?

Ese fue el desafío y la renovación poética y sonora que se trazó la Canción Nueva Correntina en los años 70, desde la misma Corrientes capital: suele ser definida como un Movimiento (aunque nunca tuvo un manifiesto ni fue pensado como tal), pero en realidad fue una derivación natural de los Festivales Canción Nueva que, a partir de 1972, generaron que se renovara la palabra cantada en el género, también la instrumentación. Hay que recordarlo, por ejemplo, al Pocho Roch, “que introdujo los sonidos electrónicos en el chamamé”, marca la poeta Marily Morales Segovia.

Esas innovaciones implicarían un giro clave en la música del Litoral: numerosos poetas y músicos contribuyeron a que, por medio de esos certámenes, las canciones y ritmos del Litoral fueran asumidos, difundidos y revalorizados dentro del panorama folklórico de la Argentina. Lo exponen las canciones incluidas en aquel disco del 75: las doce finalistas de la segunda edición del Festival, transcurrido en el mítico Teatro Oficial Juan de Vera de Corrientes. Y allí estaban varios de los nuevos nombres resonantes: además de Pocho Roch y Morales Segovia, Mario Bofill, Juan Genaro “Cacho” González Vedoya, Antonio Tarragó Ros, Rosendo y Ofelia. Y lo confirma ella, la cantante Ofelia Leiva, con 50 años en el género y ya sí su Rosendo, con el que integró aquel mítico dúo chamamecero: cuando se editó aquel disco en el 75, y en el cual grabaron varios temas, ya tenían un largo camino en el chamamé.

“Pocho Roch nos elige a nosotros para que cantemos ‘Puebleros de Allá Ité’. Nos muestra ese tema y fuimos a cantar. Para el 77 grabamos Sufrido cunumicito y Canta pariri”.

Pero aclara Ofelia: “Yo no soy emergente de ese movimiento porque yo venía cantando desde muy chica. En el 68 yo grabo mis primeros dos discos como solista. Esto vino mucho después. Nosotros ya cantábamos es dúo con Rosendo y Ofelia; fuimos con Rosendo y Ofelia y terminamos cantando con ellos”. Cada uno de ellos devino referente en la historia viva del género pero algo es cierto: sigue siendo nebuloso el recuerdo de aquel proceso colectivo que reunió a cantores, poetas y compositores, al rastro de otras formas para abordar el chamamé -y los demás ritmos de la región-. Y otro compromiso irradió el Litoral para toda la música popular del país. “El ‘Movimiento Canción Nueva’ fue un repique del ‘Nuevo Cancionero’, su símil folklórico gestado en Mendoza por Tejada Gómez, Fabián Matus, Hamlet Lima Quintana, en la década del 60”, considera Pedro Zubieta, uno de los que lleva adelante la Fundación Memoria del Chamamé, en Corrientes. Y lo precisa Teresa Parodi: “Mi generación y la de Tarragó Ros hizo ese movimiento que le dio un vuelco tremendo a la música: no sólo incorporamos armonías, instrumentos enchufados y la percusión, sino que hicimos una búsqueda mayor de la palabra”.

Ya en los años 80 empezaban a llegar a Buenos Aires “algunas de las puntas de esa madeja. El que ya vivía acá era Antonio Tarragó Ros y mandaba canciones a Corrientes”, cuenta Parodi. Al igual que años atrás con Ramona Galarza, con Canción Nueva el chamamé lograría esa nueva trascendencia nacional. Pero no todos saben sus detalles: por caso, que Marily Morales Segovia, hoy radicada en Valencia, España, fue quien organizó las primeras cuatro ediciones del Festival Canción Nueva Correntina, el cual difundió a los jóvenes compositores correntinos en discos editados por el sello Odeón. “Canción Nueva -cuenta ella desde Europa- nació de un impulso espiritual de amor a nuestra tierra y a nuestra música. Los chamameceros tradicionalistas nos rechazaron, pero finalmente nos invitaron a sus festivales. Por nuestra parte nunca fuimos contra ellos: los invitábamos y les reconocíamos la fortaleza con la que siempre conservaron y difundieron nuestra música”.

### **Genealogía del Canción Nueva**

Los recuerdos se multiplican a la distancia para la poeta y gestora cultural que fue Marily Morales Segovia. ¿Cuándo empezó a nacer el Festival? Un momento, entre tantos, dispara conexiones con acciones venideras. “En 1958, escribí la letra de mi primera canción ‘Alto Paraná’, leitmotiv de la película del mismo nombre, bajo la dirección del maestro paraguayo Herminio Giménez, compositor de la música. Este es el origen de mi vinculación con los músicos y de mi carrera de autora de canciones. El mismo año expuse esculturas en el círculo de Bellas Artes de Rosario”, dice recupera esos años. “Nos invitaron a la Peña El Hornero, donde uno de nuestro grupo tomó una guitarra y tocó un chamamé. Y se levantó una voz que gritó: ‘¡Queremos escuchar música argentina!’”. En ese entonces, “en nuestro país se consideraba ‘folklore argentino’ el Pericón Nacional, La Condición y la música de Santiago del Estero y Salta. El impulsor era Andrés Chazarreta. En Corrientes no entendíamos por qué”.

En 1959, la nombraron maestra en una escuela en plena selva de Santiago: “A fin de año viajé a la capital para cobrar mis sueldos de todo el año y permanecí un mes. Durante ese tiempo me vinculé con los poetas y músicos más destacados, incluido Andrés Chazarreta”. Y regresó a Corrientes, “convencida de que la razón del desconocimiento de nuestra música era

porque las letras del chamamé eran escritas por los músicos y en Santiago por los más destacados poetas”. Además, “el chamamé no se bailaba sobre un escenario: no tenía una coreografía reconocida; era de pareja abrazada. El poeta Franklin Rúbeda investigó en las pistas del Bañado Norte los distintos estilos del chamamé, llevando consigo a bailarines directores de grupos de baile folklóricos, a fin de llevar nuestra danza al escenario”.

Luego ella lograría un intenso aprendizaje organizando espectáculos: de 1960 a 1970 fue nombrada Secretaria de la Comisión Central de Carnaval de la Municipalidad de Corrientes, “con la tarea de ejecutar todo lo que la Comisión decidiera. Fue un valioso aprendizaje de organización de grandes espectáculos. Corrientes cambió durante ese tiempo catorce gobiernos, entre golpes militares y constitucionales”. En 1964, “fui jurado en el Primer Festival de Chamamé de Santo Tomé. En 1968 fui invitada a dar una conferencia en el Festival Folklórico de Posadas. Dije entre otras cosas, que los festivales folklóricos, incluido el de Cosquín, se agotarían si seguían con el mismo repertorio sin incluir certámenes de música inédita”.

¿Qué divisaba entonces? “En Corrientes había músicos y poetas jóvenes, talentosos, que no valoraban sus obras porque no eran llamados a los festivales: Pocho Roch, León Antonio Sánchez, Marta Quiles, Cacho González Vedoya, Mario Bofill y otros”. Mario Bofill era director del Teatro Oficial Juan de Vera. “Yo era asesora jurídica del Vera”. Y decidieron organizar el Festival Canción Nueva y formaron una Comisión, en la que estaban ella, el escritor Carlos Gordiola Niella, Ernesto Maidana (quien le puso el nombre) y Benjamín de la Vega, pianista ciego amigo del Cuchi Leguizamón, de Manolo Juárez y de Carlos García: fue García quien, justamente, haría los arreglos de aquel disco del 75.

“A los poetas consagrados de Corrientes -señala Morales Segovia- no se les había cruzado nunca por la cabeza escribir una letra de chamamé, ya que lo veían como “a un género menor creado por semianalfabetos. El entusiasmo de los jóvenes llevó a adherir a unos pocos. Yo invitaba a los músicos y escribía letras para todos los que no tenían, con tal de que participaran. Así, en 1972 salió el primer Festival Canción Nueva, con premios en efectivo donados por el Gobierno de la Provincia. Compitieron más de cien temas, y el jurado estuvo compuesto por Benjamín de la Vega y cuatro profesores del Instituto de Música de la Provincia”.

También lo recuerda el gran poeta Cacho González Vedoya: “El chamamé no tenía entrada en la ciudad. Nosotros le dimos un tinte diferente, una proyección”. Y “cada uno traía su forma de ver el género: teníamos el chamamé en las manos”. Y Morales Segovia amplía: “La temática de las letras siempre fue libre. Competíamos en calidad literaria y musical. No imponíamos nada”. Cuando se supo que el tema ganador del 72 era “Aventuras de un pomberito”, de León Antonio Sánchez, Marily Morales Segovia se dijo: “Es la primera vez que el chamamé sube al Teatro Oficial Juan de Vera”. Y los ecos del Festival llegaron a Buenos Aires: se interesaron Antonio Tarragó Ros, como músico, y José Ángel Bello, director artístico del sello Odeón, “y ambos, cada uno por su lado, viajaron a Corrientes y nos entrevistaron. Odeón ofreció grabar el disco con los doce temas finalistas del próximo Festival”.

Cuenta Ofelia Leiva: “Fue importante para nuestra música que hubiese un tipo como José Ángel Bello, de la Odeón. Debe haber sido la única persona de los sellos a la que le interesó ese movimiento que lo autores y compositores jóvenes hicieron. Se fue a Corrientes, se trajo los doce temas finalistas y sacó ese disco”. Lo importante de eso, remarca ella, es que “fue un incentivo a los autores y compositores de jóvenes, porque todo lo anterior era Tránsito Cocomarola, Salvador Miqueri, Avelino Flores, Edgar Romero Maciel y Albérico Mansilla. Y

después hubo como un vacío, y para incentivar eso e generó ese movimiento de la Canción Nueva Correntina y aparecieron esos temas”.

La segunda edición del Festival Canción Nueva Correntina fue en el 74 en el Vera y ahí ya se logró el apoyo del Director de Turismo de la Provincia de Corrientes, el Dr. Baldomero Palma, autor y compositor, “quien se hizo cargo del hospedaje y pensión completa de los jurados que trajimos de Buenos Aires entre los que se encontraba José Ángel Bello, de Odeón”. El tercero llegaría en 1976. En ambos participaron más de cien canciones: afluían músicos y poetas del Corrientes profundo, de otras provincias y hasta de Capital Federal. “Odeón grababa los doce temas finalistas con los artistas del sello; una editorial porteña editaba las letras y partituras”, cuenta Marily. “No hay que olvidar entre los participantes de Canción Nueva a Edgar Romero Maciel y al padre Julián Zini, quienes venían luchando en solitario por la jerarquización de la música correntina y que fueron premiados en nuestros Festivales”.

Pero tras el golpe militar del 76 “vinieron otros problemas y se perdió el entusiasmo. Por ende, fuimos presos”, devela Mario Bofill. De todas maneras, sostiene la poeta: “Los gobiernos militares no intervinieron las actividades de Canción Nueva y donaron los premios en efectivo”. El cuarto Festival, en 1978, no se pudo realizar pudo hacerse en el Teatro Oficial Juan de Vera porque “a criterio del Subsecretario de Cultura el chamamé no era digno de ese escenario que él pretendía dedicar a la música y danzas clásicas, y a artistas de nivel internacional. Tuvimos que alquilar la sala del cine Corrientes”. Y se sumaron otros inconvenientes: “Los artistas que competían pedían grabar ellos mismos sus temas ganadores, razón por la cual tuvimos que invitar como jurados a representantes de varios sellos grabadores, intentando satisfacer lo que pedían los autores y compositores. Finalizado el Festival, un sello ofreció grabar con los ganadores y se lo concedimos. Resultó un fracaso, pues el sello quebró y nos quedamos sin él, sin Odeón y sin el disco”.

Aun así, para Marily Morales Segovia no fue desalentador. “A esa altura, los valores que se promocionaron con los premios del Festival ya estaban haciendo una carrera exitosa: Antonio Tarragó Ros, Pocho Roch, Teresa Parodi, Mario Bofill”. En sus manos “quedó el progresivo ascenso de los géneros de música correntina: rasguido doble, valseado correntino, charanda, chamamé candombe, y nuestro querido chamamé”.

Entonces no detenía su proyección, el chamamé: “Los festivales folklóricos, también Cosquín, incluyeron en sus programaciones los Certámenes de Música Inédita, y nuestros artistas fueron lanzados a nivel nacional. El chamamé se imponía en todo el país, de modo que nuestros objetivos se habían logrado y el enorme esfuerzo que requería su organización ya no se justificaba. Decidí terminada mi misión. En 1985, yo me marché a vivir a España. Raulito Barbosa, Rudy y Nini Flores, años después, se marcharon a París”.

Aunque los festivales de Corrientes dejaron de organizarse, no se detuvo la evolución del género, destaca Morales Segovia: “Los protagonistas seguimos creando, compartiendo escenario, colaborando entre nosotros y compartiendo canciones. Individualmente o compartiendo autoría, creando obras integrales, cantatas patrióticas y religiosas. Y despeja algunos malentendidos acerca de ese tiempo. “Los artistas de Canción Nueva no fuimos un movimiento en el sentido formal o legal. No nos autodenominamos ‘movimiento’: no tuvimos una estructura, ni un lugar fijo de reunión, ni una ideología, ni un líder. Yo me hice cargo de la organización de los festivales porque, como expliqué, tenía experiencia ganada en la organización de los carnavales. En nuestras reuniones, que nunca hicimos en lo de Benjamín de la Vega, sino en lugares públicos, sólo se trataban aspectos organizativos”.

Además, “nunca se firmó ningún acta fundacional, ni manifiesto, ni se redactó ningún reglamento. Yo redacté las bases del Certamen; gestionaba los premios; contrataba a los locutores; designaba a los miembros de la comisión organizadora entre los amigos con mayor prestigio como organizadores, y gestionábamos ayudas económicas para los gastos de imprenta y otros gastos. Nadie cobraba dinero, salvo los locutores”. En esas reuniones tampoco “se hablaba de política, aunque cada uno tuviera sus convicciones y compromisos”. En ese tiempo, “Benjamín de la Vega y yo organizábamos, en su casa reuniones culturales con certámenes de poesía y reportajes imaginarios a los que fueron invitados los amigos más inteligentes y poetas, periodistas, músicos, y otros profesionales. Fueron invitados Cacho Gonzalez Vedoya y Mario Bofill para hacer música. En ellas no se trataba nada de Canción Nueva”.

Luego de que se fuera a España, Benjamín le contó que había intentado reeditar los festivales, pero no resultó. Organizaron uno y lo dejaron. Es posible que entonces se hicieran reuniones de Canción Nueva en su casa”, recobra Morales Segovia. Aquí, Ofelia Leiva evoca una anécdota, “porque el festival tuvo sus alternancias y luego fue retomado en los años 80. Un día la llama Teresa Parodi desde su casa en Palermo y les dice a Rosendo y Ofelia: “Hice un tema para la Canción Nueva. Vengan, lo tienen que cantar ustedes”. Y el dúo se fue para lo de Parodi, que había compuesto con el guitarrista Mateo Villalba el hoy clásico “Cielo de Mantilla”. “Y nos lo hace escuchar. Una belleza. Ese tema es de la edición del año 88. Yo no intervine en tantas, pero esa fue muy especial. “Nosotros estábamos porbad no sonido y por radio lo llamaron a Rosendo para decirle que había fallecido su madre. Bueno, él igual e quedó, cantamos ‘Cielo de Mantilla’ y salió segundo en el Festival”.

¿Por qué no se lo recuerda tanto a Canción Nueva? ¿Qué causas operaron para ello? Hubo ciertos condicionamientos que explican por qué el movimiento es poco mencionado, sí sus nombres triunfales. Por esa capacidad de innovación, esa sentida búsqueda urbana en chamamés modernos pero tan clásicos, hubo resistencia. El movimiento no fue aceptado al principio pero sus individualidades perduraron y se consagraron. Cuenta la cantante Ofelia Leyva, que integró un emblemático dúo con su marido, Rosendo Arias. Ambos participaron en aquel disco, Festival Canción Nueva, del 75. “Pocho era un tipo resistido para el chamamecero cerrado. Teresa igual. Cuando se supo que ‘Cielo de Mantilla’ era de ella hubo cierto malestar entre los chamameceros tradicionales que hacían de jurado. Tenían ese prejuicio de ‘la no apertura’, cuando no tenía que ser así. Nosotros ya veníamos cantando chamamé tradicional como Rosendo y Ofelia pero no eran cerrados nuestros discos”, define Ofelia. “Yo compartía media hora de chamamé en televisión: lo conocía de cuando él hace este tipo de canciones. Nunca tuvo una evolución... yo entiendo, hay culturas más cerradas que otras. La del chamamecero es así, pero ahora no tanto. Ellos tienen mucha percusión. Mi hijo tocó cuatro años con Los Alonsitos, y nunca Los Alonsitos tocaron en el Festival de Mburucuyá. Nadie que tenga percusión o batería puede entrar”.

Porque un día llegó la percusión al chamamé, otra razón que mareó a los tradicionalistas. “Costó mucho que la percusión o la batería fueran admitidas -cuenta la cantante-. Después, hay toda una discusión acerca de que el chamamé se tiene que tocar con la instrumentación tradicional. La percusión para los chamameceros tradicionales es mal mirada”, analiza Ofelia. Pero “la percusión entró también con los esclavos negros, y en corrientes hubo esclavos negros. El Cambá Rulito era un esclavo negro, y quedó ahí en Corrientes, en Itatí. Y el Camba Cuá: ‘Cueva de negros’. Y el San Baltazar. Tantos mitos en Corrientes, hechos de negros. “Eso fue antes de que apareciera un acordeón, que vine de Italia o Francia, o el bandoneón que viene de Alemania. Los chamameceros se olvidan de que los instrumentos tradicionales

son europeos. Ahora recién tienen una apertura: casi todos los conjuntos tienen percusión. Antes nos mataban”.

### **Chamamé de otra década**

Los 90 también pesaron sobre el chamamé, y un cliché se estableció sobre esa música profunda que, a la distancia, quedó señalada por sus rasgos más superficiales. Para Blas Martínez Riera hijo, miembro de Blas Martínez Riera grupo, es claro: “Los músicos chamameceros mediocres se han encargado de arruinar la música. De hacerla bolsa, destruirla, con el chamamé tropical, todo ese invento que apareció a mediados de los 80”. Y de ahí que perdure el estigma de tantos años: “Te tildan de negro, ¿viste? Nosotros hemos ido a lugares que no eran del circuito chamamecero, pero sí folklórico: había un grupo que tocaba folklore del NOA, otros del Sur; vos hacés chamamé y ya te miran raro, cómo si estuvieran por burlarse o decir: ‘mirá cómo habla, cómo se viste’”.

Continúa Blas Martínez Riera: “Si el chamamé está desbarrancado es porque hay doscientos conjuntos que tocan estilos de un solo grupo. E incluso con esto llegan a tener éxito, pero un éxito que les dura tres años. El estilo de Tarragó padre está hecho bolsa: lo han delirado. Yo he visto grupos que se tiran en el escenario, se revuelcan, y el correntino no es eso”. También lo percibe Gabriel Cocomarola, acordeonista, bandoneonista, y nieto del Taita del Chamamé, Mario del Tránsito Cocomarola. En los 90, ve él, el chamamé quedó ligado con ciertos clichés y estridencias que lo alejaron del público. “Se tenía la sensación de que era una cosa cómica, y nosotros tratamos de mostrar lo contrario: que es una música seria, rica y profunda. Pero está mal conceptuada, y yo choco un poco con eso. Estamos haciendo lo posible para revertirlo”.

Y observa que ahora en Corrientes “gracias a Dios, el público joven está aceptando más lo tradicional. Hace diez, quince años, el chamamé sufrió mucho y estuvo muy al borde. Ahora resurgió gracias a gente como Rudi y Nini Flores, Raulito Barboza, Mario Bofill, los de Imaguaré. Y todos ellos siguen luchando”. En el espejo de los colegas mayores, Cocomarola reconoce lo que se debe a sí mismo: “Quiero ir dejando marcas por el camino. Me sentiría muy feliz de que este género se aprecie realmente: que gane el lugar que se merece. Pero es un trabajo que debemos hacer nosotros”. Es la tarea de los que vienen, anhela Cocomarola, inmerso en estos tiempos del género. “Tenemos que tratar de que no se pierdan las raíces”.

“¿Cómo hago para cambiarle a este hombre la imagen que tiene del chamamé?”, se dijo Blas Martínez Riera cuando un taxista, al verlo de botas, pantalón y poncho, antes de un show en una peña chamamecera, le dijo: “¿Es verdad eso de que los chamameceros están en curda todo el día?”. Blas le habló de Corrientes, de los peones, del sacrificio cotidiano y de los recuerdos que traía consigo. Revive ahora: “Yo tengo la esperanza de que esto cambie, pero va a requerir un sacrificio muy grande de todos nosotros”. En el oído está el desafío, sabe Bofill. “Es necesario escuchar más a nuestra cultura y escribir sobre lo que se vive hoy, no sólo en el campo. Necesitamos letras para los jóvenes, sobre lo que ellos viven”.

Tanto en el que se quedó en esa isla grande que es Corrientes, o en el Chaco, provincia joven, vive otra realidad, aunque los clichés y el estancamiento abonen la imagen que se tiene en el país de la música litoraleña. Esa herencia, y ese arraigo, están en la música. “Hay gente que se quedó y que hace música para ellos, para el propio consumo”, dice Teresa Parodi. A los chamameceros “les encanta venir a Buenos Aires a tocar para los que sienten como ellos esa nostalgia, pero nunca van a cambiar ese chamamé por otro. Y siempre nos van a

cuestionar a nosotros los instrumentos que le agreguemos, la búsqueda de otros lenguajes y armonías. Nosotros ya venimos con esa carga”: la idea de que esta es “una expresión considerada como menor en el amplio espectro de la música popular argentina”.

“Es una cultura difícil”, insiste Coqui Ortiz. “Incluso, en una guitarreada de chamameceros es muy difícil que te pasen la guitarra. No te consideran”. Porque también, “a diferencia de otras músicas como el tango y la zamba, la poesía o el tratamiento que equilibre la poesía con la música, en el chamamé eso llegó más tarde. Por eso Teresa, Antonio y toda una generación vinieron con una nueva impronta de la canción, pero más tarde que en las otras”. Y si el chamamé “está más ligado al campo, al paisanaje, que la zamba, en eso se evidencia la poesía que hay en uno y en otro”.

En Corrientes mismo, “no sé hasta qué año, yo hablando con los músicos viejos, casi todos los próceres, los tipos que son referentes del chamamé, a diferencia de los referentes de la zamba como el Cuchi Leguizamón no eran músicos de auditorio: eran músicos de baile, lo cual es una cosa hermosísima. Y no es que a Buenos Aires no haya llegado. En Buenos Aires estaba presente siempre el chamamé del baile. Es una expresión muy fuerte, muy linda, pero ligada a eso, al baile, no al auditorio. Eso a lo mejor, sí, se fue viendo después”.

Pero ese rezo que trae el chamamé envuelve los cuerpos y se proyecta también. “Con el chamamé uno crece -dice Bofill-. Por eso se llama ‘danza viva’. Se comunican los jóvenes, se enamoran y se casan; se ponen abuelos. Todo ese conjunto de situaciones hizo que en su época se escuchara y estaba bien, y si no se escuchaba estaba bien. Es una cultura tan poderosa que no puede quedar allí encerrada. Y enviamos chicos a Buenos Aires: Ramona, Teresa, Raúlito Barboza, y antes los chamameceros Isaco, Montiel y otros”, tocaban a orillas de la Ciudad. “en salones de baile adonde concurrían correntinos, formoseños y misioneros; el mensaje era musical, no letrístico, y empezó la historia del locutor-anunciador que decía, por ejemplo, ‘con ustedes, señoras, tal conjunto’”.

Así saludaban: con un pedacito musical. “Y ha sido así porque el chamamecero era a través de la música, no de la palabra. ¿Qué pasó con los jóvenes que vinieron después con Ramona? Estaban en un ambiente de TV y radio, pero el gran problema es que se avanzó de a uno y no en bloque, como Los Tucu Tucu, Chalchaleros, Salteños, etc. Es importante destacar que a los chamameceros que ahora hacen baile las letras les gustan, porque narraban lo más parecido a la angustia de la Colonia. Y también tenemos otros poetas importantes: Osvaldo Sosa Cordero, Cacho González Vedoya, un montón de gente”.

La palabra. El sonido. Lo indecible. Adentrarse en el mundo chamamecero envuelve a una palabra para Gabriel Cocomarola: “El sentimiento. Eso no lo escuchado en otras músicas: el ataque de un acordeón o una buena melodía sentida de un bandoneón. Hay acordeonistas rusos fenómenos pero no tienen, por ejemplo, el ataque de Roque González. Y no lo digo porque sea chamamecero, eh”, dice sin sonreír. Y el sentimiento no tiene palabras ni razones. “Eso no se puede fingir. Sale de adentro y se transmite al instrumento. Justamente, los que nacieron con eso -Ernesto Montiel, Cocomarola, Isaco Abitbol, Blas Martínez Riera- le pusieron la melodía al chamamé. Vos no podés decir ‘voy a tocar igual que Isaco’ porque no vas a copiar lo que a él le salía naturalmente. Ese es el desafío: dejar un mensaje que sea bueno para el chamamé”.

Y las memorias son parte de ese sonido, de los recuerdos comunes. “Yo aprendí a querer a mi abuelo a través de su música. Lo quiero más como músico que como abuelo. A quien conocí, de chico, fue a Antonio Niz: él fue el que le dio en guitarra el ritmo tan particular al chamamé. Todo fue evolucionando: en acordeón, Ernesto Montiel, Pedrito Montenegro, Tarragó Ros; o en el bandoneón, Tránsito, Isaco, Blasito, Julio Lorman”. Los nombra y se

queda pensando en cada uno. “A medida que aparecieron, cada uno dejó un mensaje, lo más importante para los que vinimos mucho después. Estos tipos fueron dando la forma”.

Y esa forma es todo lo que brota también lejos del Litoral cuando una tarde, en el Conurbano o en Buenos Aires, desde una radio sale un chamamé y, el que oye, sueña. “Sucederá con muchas personas en otros lugares, pero si tengo que hablar del vínculo del chamamé con los que lo aman, el chamamé es como un fuego, un hogar en el cual uno se siente calentito. Es esa música que ponés a la mañana cuando hacés el mate”, siente el Chango Spasiuk. “Si estás en el Litoral ponés en la radio el programa de chamamé, y si no estás ahí, ponés un disco, tomás tu mate y es tu compañía. Es como cuando Yupanqui dice acerca de la diferencia entre deslumbrar y alumbrar, en cuanto a la metáfora de la música. Bueno, es eso: es como una pequeña luz; como un pequeño fueguito en el cual entibiarse. Eso es el chamamé para los chamameceros”.

Pero no se refiere sólo a los que tocan, sino a quienes “aman esa música como un lugar, en donde vos te conectás con algo tuyo, relacionado con tu infancia, con tu pertenencia, o con haber nacido allí: con un lenguaje que de alguna manera entra más en vos que otros y toca fibras en vos que otros no. Ese el vínculo, más allá de ir después a un circuito con determinadas características, o a un festival que tiene su belleza: cada lugar, cada ritual, tiene su condimento y su razón de ser. Pero lo fundamental es eso: es como tu brasero. Como un pequeño lugar que te da un calorcito y en el cual en algún momento de tu vida te refugiás para pensar, para recargar energía, para reflexionar, para descansar, para apoyarte”.

Le suele pasar: el Chango Spasiuk tiene su disco preferido de Blasito Martínez Riera, *Olor a fuelle*. “A veces me lo pongo en el auto y digo: ‘qué bien me hace’. Cuando alguien como en la comida de su infancia. ‘Ahh’ y vos decís: ‘cómo me gusta’. Ese es el vínculo que tiene el chamamecero con el chamamé. ‘Ahh’, como comer eso. Una sensación de bienaventuranza, de plenitud por un rato. Como un pequeño regalo”.

## **Litoral en Buenos Aires**

Extraño presente el de la música litoraleña, todavía peleando para hallar su lugar en Buenos Aires, similar en un punto con lo que pasaba, allá por los años 40 y 50, cuando empezaron a arribar los chamameceros con su nostalgia provinciana. “Igual ahora hay un adelanto -ve Marcos Núñez, guitarrista y miembro de un grupo central de la nueva camada, junto a su hermano Juan “Pico” Núñez, bandoneonista, y al Chaho Ruiz Guiñazú, percusionista mendocino, radicado en Córdoba y aquerenciado a Misiones: Los Núñez y Ruiz Guiñazú. “Ahora se ve mucha juventud, mucha gente interesada en esta forma de ver esta música”, dice Núñez.

Ellos integraron la banda del Chango Spasiuk por años; luego decidieron continuar como trío: hoy son una de las propuestas más potentes para acercarse al Litoral desde otros pagos y miradas sonoras. Lo suyo es tradición y es fervor y enganche para los más jóvenes. No estridencia sino virtuosismo, pero al servicio de la identidad de Misiones, llevada a su máxima expresión sonora. Y de tanto arribar a Buenos Aires y luchar por encontrar espacios, una idea, hace cuatro años, les nació compartida: Los Núñez y el Chacho Ruiz Guiñazú entrevistaron que, como el chamamé también tuvo y tiene arraigo hace décadas en la provincia de Buenos Aires y en la Ciudad, con tanto memorioso litoraleño y gente de allá que llegó en busca de trabajo, mucho tenían para mostrar desde su mirada. “Para nosotros también fue todo



un desafío poder venir desde Misiones a buscar el camino acá, simplemente por la música. Es difícil llegar pero uno lo hace con corazón”, dice Marcos Núñez.

La idea que tenían tomó forma en 2009: Club Litoral, un espacio para el chamamé siglo XXI, con recitales de los creadores que sirven de puente a los más jóvenes cultores de la raíz folklórica, como Coqui Ortiz, Alejandro Franov, Cecilia Pahl, Fabián Meza y La Cortada, Los Arriazu, y otros ya consagrados: Rudi y Nini Flores, y Raúl Barboza. ¿Chamamé con peso de auditorio? Al menos, para los parámetros del oído porteño de entonces. Y “de tanto comentar la idea” se sumó su sello, Los Años Luz, junto al Club del Disco, “que están muy hermanos, y después se suma Fer Isella, que escuchó la idea y se entusiasmó. Y cuando salió la idea del CAFF empezó a gestarse. Nos reunimos”, cuenta el Chacho Ruiz Guiñazú.

Con el trío como anfitrión, los encuentros transcurrieron un sábado al mes en el Club Atlético Fernández Fierro, barrio porteño del Abasto: una tanguería -en este caso, de la Orquesta Fernández Fierro, una guardia hereje de tango siglo XXI- transformada en sede de vanguardia sonora y auditorio, más que en bailanta chamamecera. “Club Litoral -dice Ruiz Guiñazú- nació de nosotros, que fuimos los anfitriones”. El deseo era “entrar a mostrar toda la movida más nueva de la música litoraleña, no sólo de Misiones: hay muchos músicos en todo el Litoral, músicos nuevos, y en realidad hablamos el mismo idioma. Todos queremos mejorar el género, muy maltratado, vapuleado y considerado menor durante muchos años. Club Litoral fue un comienzo para que esto pueda seguir creciendo y podamos tener un lugar, para que en el futuro cualquier grupo del Litoral pueda venir a tocar”.

Con todos los invitados, un sábado al mes, “tratamos de mostrar eso: cómo está cada uno aportando con su experiencia en cada zona desde el lugar de cada uno, mostrando qué es la música del Litoral. Qué es una reunión, un escenario del Litoral”. Y describe ahora, en pleno 2013, cuando retomaron el Club Litoral: “Nosotros estamos en la Fernández Fierro pero le ponemos foquitos de colores, le ponemos banderines de una kermesse, las comidas típicas. Y cada vez se está formando un poquito más la idea y va a surgir otra cosa nueva. Que siempre sorprende. Cuando logras cerrar una idea siempre se está gestando una nueva porque todo genera. Y si es algo que tiene una conjunción armoniosa, seguro va a producir otra cosa más. Es como una apertura: no estar guardándotelo para vos. Hay muchos músicos que se guardan, hay una cosa ahí del ego del artista, y esto es todo lo opuesto. Todos tenemos nuestro ego pero hay que usarlo para bien”.

Para Marcos Núñez, “lo fundamental es tener espacios donde mostrar, y si no tenés lugares hay que hacerlos: esa parte está un poco vapuleada entonces no podemos a veces llegar a lugares masivos para mostrar lo que uno hace, no lo digo por nosotros sino por todos, por esta camada que viene. Sería bueno que les dieran lugar de expresión para que la gente después decida si le gusta o no. A veces uno no puede llegar a lugares donde sería importante: simplemente, que te den los espacios donde podamos compartir todos”. Pero “si no existen los inventamos”, sabe el Chacho Ruiz Guiñazú.

Marcos Núñez revisa esas distancias que no siempre están presentes en las peñas porteñas (donde el chamamé no siempre se ve con el vigor de los demás ritmos folklóricos: ¿quién sabe realmente bailar el chamamé?): “Club Litoral nace desde una mirada, la de no poder llegar acá continuamente”. Estuvieron dos años tratando de ver espacios; luego entendieron que “si se generan esos espacios se va a llegar a buen puerto. Es muy bella esta música, rítmicamente. Creo se merece un lugar mucho más allá de donde está”, siente Ruiz Guiñazú, quien se la apropió para su innovadora forma de tocar, con cajones africanos y escobillas, con las que reproduce las sonoridades del Litoral adentro. La clave es “poder mostrar y no sólo lo nuestro, sino compartir la música”.

Recuerdan cómo empezó todo: una vivencia entre varias... “En un momento, con Fabián Meza estábamos allá en Posadas y decíamos: ‘Che, ¿qué podríamos hacer para ir a Buenos Aires con todos o tres grupos, juntarnos, hacer una movida?’. Como los rosarinos, que se entraron a juntar en épocas pasadas. En una ciudad como Buenos Aires, son muy pocas las formas de que suene algo que se haga ver. Si vos juntás fuerzas dispersas se genera una movida. En Buenos Aires, hay miles de gentes tocando en ese mismo horario, miles de lugares y propuestas, y se enteran las cuarenta personas que te fueron a ver al bolichito o al pub”. Pero los colores y sabores litoraleños, la potencia del chamamé y los demás ritmos, fueron lo atractivo del Club Atlético Litoral: “Ambientación, música, comidas, chipá, todo el concepto. Había gente tomando tereré en las mesas y vos no lo podías creer. Eso es acá, ¡en la tanguería de la Fernández Fierro!”.

Y se proyecta, el mendocino aquerenciado a Misiones, en las formas en que conciben la música del Litoral tantos otros de esta generación: basta pensar en Lucas Monzón, Hernán Crespo, Marcelo Dellamea, Seba Ibarra, Gicela Méndez Ribeiro, o en músicos ya esenciales como el Chango Spasiuk, Carlos “el Negro” Aguirre, Coqui Ortiz. Todos ellos, yendo detrás de un deseo, una identidad siempre renovada: el chamamé, como un universo de sonoridad sutil, inagotable. “Sí, algo se está gestando naturalmente en la gente joven”, dice el Chacho, con acento cordobés fundido al de los esteros. “Se están abriendo puertas no tan abordadas; se está actualizando un poco el ADN de todo ese avispero, pero yo pienso que es natural. Cuando tocábamos con el Chango Spasiuk no era copiar lo que veníamos escuchando de maestros y capos del género. Tocar en otros lugares, en otros ámbitos, influye”. Contra todo prejuicio, aún queda todo por delante en el género. “Mucha gente cree que el chamamé es una música que no debe evolucionar, pero nosotros vemos totalmente lo contrario”, sigue el Chacho Ruiz Guiñazú. “Tiene tanta riqueza y hay que bucear en ella. Uno va encontrando cosas, colores, sonidos, matices: todo lo que te va diciendo el Litoral”.

# Capítulo 10

## Un balance: todo por delante

“Vuelve Músicas de Provincia”, anunciaron varios medios gráficos en febrero de 2012<sup>200</sup>. El detalle: “Del 10 al 14 de octubre en el ECuNHí se llevará a cabo el 8º encuentro Músicas de Provincia, que contará con una diversa cantidad de shows en vivo”<sup>201</sup>. Y ese mismo 10 de octubre se pudo leer: “Hoy arranca una nueva edición del festival musicas de provincia”<sup>202</sup>. El detalle: “Hoy vuelve el festival gracias al empuje de sus organizadores originales y a la decisión de Teresa Parodi, artista emblemática de nuestra música y directora del ECuNHí, el espacio cultural de las Madres’, festeja Rodolfo García, uno de sus hacedores”<sup>203</sup>.

Y se anunciaba que el recuperado encuentro de Músicas de Provincia, ahora en su Octava Edición, se reanudaba no en el Centro Cultural del Sur, tampoco en Parque Roca, sino en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHí), en la ex ESMA. La vuelta del encuentro folklórico que hasta 2006 diera cobijo a los artistas del follore sutil, sin estridencias, en la Ciudad de Buenos Aires. En ese mismo febrero, lo detallaba una carta de María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma, la histórica organizadora del encuentro, que comenzó a circular entre gestores y músicos ligados con el follore, en febrero de 2012: “El motivo que me inspira a escribirles es porque hemos decidido con Teresa Parodi y desde el ECuNHí, volver a remontar el emblemático y místico Encuentro de Folklore Músicas de provincia. Ustedes han sido personas fundamentales durante los 7 años en que se ha llevado a cabo el Encuentro desde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, por eso quiero ponerlos al tanto y por supuesto hacerlos partícipes de esta decisión”.

Volvió así el encuentro Músicas de Provincia: aquel que allá por 2000 había surgido para cobijar en la Ciudad de Buenos Aires a artistas emergentes, alternativos e incluso consagrados de la raíz folclórica, y que, como se dijo al principio de este trabajo, en siete ediciones crecientes, lograron reunir a varias generaciones junto a los nuevos creadores, lejos del follore del marketing y la estridencia. “Encuentro era único en la Ciudad porque nació de una necesidad de varios artistas, en plena crisis, con una forma distinta de ver el follore”, señala Ledesma.

El anuncio del regreso llegó un mes después de que el Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mauricio Macri, anunciara en conferencia de Cosquín que se realizaría un Festival de Cosquín trasladado especialmente a Buenos Aires, para promover el follore y a sus artistas, la identidad, entre otros valores que representan “Soledad, Los Nocheros, El Chaqueño Palavecino”, los que le interesan del género. Macri anunció además

---

<sup>200</sup> Gabriel Plaza, Vuelve Músicas de Provincia, La Nación, Buenos Aires, 8 de febrero de 2012 <<http://www.lanacion.com.ar/1446690-vuelve-musicas-de-provincia>>

<sup>201</sup> 8º Festival Músicas de provincia <<http://www.vuenosairez.com/ar/ciudad-de-buenos-aires/agenda/8o-festival-m%C3%BAasicas-de-provincia/82962>>

<sup>202</sup> Cristian Vitale, Recuperar lo que Macri quiso destruir, Página/12, Buenos Aires, 10 de octubre de 2012 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-26685-2012-10-10.html>>

<sup>203</sup> Ibid.

que el Cosquín porteño se iba a hacer en Parque Roca porque “en la Ciudad no hay un festival de folklore”.

Ese día, la periodista Karina Micheletto, de Página/12, le preguntó, para sorpresa del funcionario: “Quisiera saber si Ud. conoce que en Buenos Aires se realizaba un festival muy importante y que llevaba gente de todas las provincias, músicos independientes, y que fue discontinuado cuando Ud. asumió en 2007: el encuentro Músicas de Provincia, y el cual representó la vuelta de Mercedes Sosa a los festivales”.

Mauricio Macri respondió, simplemente: “Desconozco. No me consta”. Indudablemente, la idea de reflatar el Músicas de Provincia ya estaba circulando en la mente de varios, pero la declaración del Jefe de Gobierno aceleró los ánimos y las energías de reimpulso de la música de raíz folklórica a través de aquel encuentro, para retomarlo y recuperarlo ahora en otro contexto, histórico, político y cultural. Proseguía la carta de Ledesma: “Hay que actuar con rapidez para recuperar el lugar perdido y no dar lugar a la (...) arrogancia e ignorancia de nuestro actual jefe de Gobierno que dice va a hacer un Festival de Folklore como el de Cosquín en Buenos Aires”.

Y detallaba, poniendo en marco de época lo que representó la primera versión del Festival, dentro de la Ciudad de Buenos Aires: “Como todos sabemos, Músicas de Provincia nació como consecuencia de los años 90, por la necesidad de un espacio propio para la música de raíz folklórica en la ciudad de Buenos Aires. Esta necesidad sigue vigente y por eso creemos que no tenemos que bajar los brazos. Hace varios años que venimos pensándolo, pero ayer decidimos retomar este proyecto de inclusión para todos los que entendemos la música desde un concepto estético determinado y que nos sentimos reflejados en aquel Manifiesto del ‘Nuevo Cancionero’”.

A fines de los 90 “nosotros no teníamos lugar en los nuevos festivales, y por eso inventamos algo que no era un festival sino un encuentro: un espacio de intercambio, reflexión y de charlas, no sólo sobre la música sino ante todo como una indagación sobre la cultura”, corrobora Ledesma.

¿Por qué en el ECuNHí? Señalaba Ledesma en la carta: “Es el espacio cultural de las Madres de Plaza de mayo, que se ha destacado todos estos años por su fuerte lucha e inclusión desde el arte. Por eso con Teresa pensamos que es el mejor lugar para hacer el encuentro. No tenemos recursos económicos, como la primera vez, pero los conseguiremos, como la primera vez. Están las ganas, la militancia con la música y el gran amor que nos mueve y nos da la certeza de que el arte es nuestra vida”. Por eso, reafirmaba “todo el entusiasmo de recuperar nuestro espacio en la Ciudad de Buenos Aires”.

Recuerda Chiqui Ledesma sus inicios con el Músicas de Provincia, allá por el año 1999: “Yo trabajaba en el gobierno de la Ciudad: me contrataron para laburar ahí, llevamos el proyecto, lo aprobaron, lo hicimos y luego me dijeron: ‘Vos te quedás con nosotros’. Y me quedé trabajando ahí”. Pero diez años después, “cuando asumió Macri, estuve tres meses más y no aguanté: era otro el proyecto y no estaba el plan de continuar con el Músicas de Provincia en la Ciudad”.

Ahí había estado también Teresa Parodi: “Teresa fue directora de la Dirección de Música en la Ciudad y ahí fue cuando nos hicimos amigas, porque yo la conocía pero no había tenido posibilidad de compartir. Ella había sido madrina de la peña que yo tuve en San Telmo, “La Eulogia”, y Sara Mamani también estaba con nosotros trabajando”. Aunque, claro, “por una cuestión de respeto jamás me iba a charlar con ella porque me daba vergüenza. Entonces, cuando entró a trabajar como directora de la Dirección de Música nos hicimos amigas, y

cuando las Madres le ofrecen a ella ser la directora del ECuNH*i*, lo primero que pensamos fue retomar el Músicas de Provincia”.

Pero “por cuestiones económicas no se podía”, y “porque el EcuNH*i*, cuando nos entregaron el lugar, estaba muy venido abajo, y hubo que remontarlo de cero. Nos tomó tiempo esa decisión y nos pareció que era un momento muy particular, no solo político sino también cultural, para remontar ese espacio desde un lugar dentro de Buenos Aires: desde el gobierno de la ciudad no se puede hacer porque ideológicamente no comparte esto con nosotros”.

Así se lo anunció oficialmente: “Con enorme alegría, con genuino orgullo, el ECuNH*i* - Espacio Cultural Nuestros Hijos, de las Madres de Plaza de Mayo- se complace en anunciar que en el curso del presente año organizará y presentará en su sede el Encuentro “Músicas de Provincia”. Este magnífico evento que, tras siete ediciones de crecimiento constante fue penosa e injustamente discontinuado por el actual Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, adquirirá nuevamente todo su sentido al realizarse en el Espacio Cultural de las Madres, en la ex ESMA”.

Prosigue ahora Ledesma: “Nos pareció el lugar ideal, porque fue un espacio de horror y de muerte que las Madres nos lo enseñaron a pensar distinto, para generar vida a través del arte”. Más allá del concepto, había una razón concreta que deja ver también otras condiciones de producción y recepción que se pueden ir generando para la música de raíz folklórica de esta década, a diez años de que comenzara aquel Encuentro, y con otra generación recorriendo escenarios, elaborando música bajo novedosas líneas dentro de lo que, innumerablemente, se ha definido en este trabajo como la “raíz argentina”, ligada con la idea de proyección, ineludible en todo desarrollo sonoro que abreve en la tradición para afirmarse en el presente.

“Era el momento de volver”, remarca Ledesma. ¿Hablabas sólo del Octavo Músicas de Provincia? “Fue el objetivo de un momento, porque las políticas culturales del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires no tienen nada que ver con lo que uno quiere y espera. Macri no tiene el mismo concepto nuestro de que todo el mundo tiene que acceder a la cultura como un derecho. Nosotros tenemos que tener acceso y derecho a la cultura”. Además, aunque no sea aún visiblemente masivo, “el folklore pesa en la Ciudad. Hay artistas independientes que están peleando y tratando de conseguir su espacio”. Por eso, sonrío Ledesma, “este tipo de encuentros nos fortalece a todos”.

Por el Octavo Encuentro pasaron varios que ya habían estado en los anteriores, y otros más nuevos: Marina Santillán, Pablo Mema, Aca Seca trío, Mónica Abraham, Orozco-Barrientos, Juan Lucangioli, Santaires, Dúo Nuevo Cuyo, Walter Cuevas, Patricia Assef, el Topo Encinar, Wagner-Taján Dúo, Motta Luna, Inti Wuayra y, claro, Bruno Arias. Pero con el cambio de estructura, también las condiciones de realización se modificaron: “Cuando mandé aquella carta, muchos me respondieron que estaban al pie del cañón”, devela Ledesma. Porque “el Festival de 2012 fue medianamente más pequeño que el de otros años, y muchos de los músicos que vinieron fue porque los mandaron las provincias, y AADI y SADAIC pagaron el cachet de artistas”.

Además, en sintonía con las anteriores ediciones (hasta 2006), pero con menor despliegue logístico, el Octavo Encuentro se desplegó en exposiciones y charlas sobre la cultura (y la cultura folklórica), para recuperar la difusión masiva de las músicas sutiles y autogestivas y de los artistas sin espacio en los mega-festivales. En ese plan, hubo también talleres de quichua, de danza y de canto con caja, además de una mesa-debate, “La canción de nuestros días”, protagonizada por Teresa Parodi, Topo Encinar, Orozco-Barrientos y el periodista Santiago Giordano. También, en otro lazo con el Nuevo Cancionero, transcurrió -entre otras- la

muestra de fotos, documentos y partituras llamada “Para no morir”, dedicada al poeta Hamlet Lima Quintana. “Esto es autogestionado en serio”, asegura Ledesma.

Y una vez más, el desafío es la época: para Ledesma, que coordina el Músicas de Provincia, como antes, junto al guitarrista José Ceña, “folklore no tiene que ver sólo con lo tradicional” sino con “un montón de artistas que también se alimentan de un nuevo lenguaje, y en la manera de componer toman elementos del jazz, del rock, de la formación académica. Es una música actual”.

Por eso no buscan generar separatismos ni escenarios exclusivos para un sector determinado del folklore (concebido como nicho de mercado), sino abrir el juego y las escuchas: dar participación abriendo el debate sobre aquellas tensiones en la cultura de las que ha hablado incansablemente Liliana Herrero, para borrar fronteras e incluir. Del sonido a los nombres, y de allí a los nuevos públicos. Explica Ledesma: “Obviamente, si esto se vuelve a instalar y llega a tener una magnitud mayor, está también la idea de convocar a maestros y a referentes. A artistas que fusionen y a artistas que están más cerca de lo tradicional. La cuestión ideológica pasa por ahí. Nos alimentamos de todo”.

### **La Ley de la Música y lo que vendrá**

¿Cuál es el valor que le da una sociedad -y el Estado junto a ella- a su producción musical, la que existe y no circula masivamente? ¿Qué futuros le esperan al quehacer creativo de los artistas de la música de raíz folklórica en todo el país, en este presente de alta concentración discográfica, de tiempos y ritmos marcados por el mercado? Cuando es tan difícil acceder, en todo el territorio, a espacios para tocar en vivo sin un gran aval detrás o sin tener que pagar para tocar; cuando los músicos, no sólo del folklore, no siempre saben de sus propios derechos autorales, creativos y sindicales, una incipiente respuesta para que existan nuevas melodías y artistas visibles -y arte sostenible- se abrió con la aprobación, el 28 de noviembre de 2012 en la Cámara de Senadores de la Nación, de la largamente esperada Ley Nacional de la Música,

Fue un deseo con acción e historia. Un mes antes, el 31 de octubre, había obtenido media sanción en la Cámara Baja el proyecto presentado por el diputado Eric Calcagno (FpV), pero que impulsaron, tras seis años de debates, múltiples organizaciones de músicos en respuesta a una necesidad tangible: fomentar el desarrollo, la producción y la difusión del quehacer sonoro en todo el país. Con espíritu colectivo y participativo, el proyecto fue discutido y cotejado por los propios músicos convocados en instancias de debate motorizadas, como la Ley, por la Unión de Músicos Independientes (UMI), la Federación Argentina de Músicos Independientes (FA-MI), además de incontables organizaciones de músicos independientes de cada región cultural de la Argentina.

“Esta es una conquista de derechos que respondió a un fuerte trabajo desde las bases”, sostiene el músico Diego Boris, uno de los principales adalides de la Ley y presidente de FA-MI, organización que, junto con la UMI y la Asociación Civil Músicos en Sintonía Fina, tramaron la vigilia sonora frente al Congreso de aquel miércoles 28 de noviembre, frente al Congreso de la Nación, para recibir con música el voto favorable de la Ley, por la cual se creará el Instituto Nacional de la Música (Inamu).

Arduo mencionar, apenas, a algunos de los incontables artistas -consagrados y nuevos- de todos los géneros argentinos (tango, folklore, rock, pop, y cancionistas varios) que ese día, desde las 12 del mediodía y hasta bien entrada la noche ofrecieron sus canciones, frente a centenares de personas, palpitando el tratamiento en Senadores de la Ley Nacional de la

Música, que terminó a las 19, cuando se votó y se aprobó por unanimidad. “Esta es una concreción esperada por toda la comunidad musical. Hace años que se viene debatiendo entre los compañeros de todo el país. Es una gran alegría”, confía el compositor y guitarrista porteño Raúl Carnota.

Ahora queda por delante la labor que deberá materializar el Inamu, un organismo que funcionará en forma autárquica pero dentro de la estructura de la Secretaría de Cultura de la Nación, y que será coordinado por un directorio a cargo del Poder Ejecutivo, una Asamblea Federal y un Comité Representativo (con integrantes de todo el sector). “Con el Inamu -dice Diego Boris- se van a generar los anticuerpos musicales necesarios frente a la escandalosa alianza de los medios concentrados y lo peor de la industria, que piensa a la música como entretenimiento y no como un hecho cultural y artístico”. Amplía el panorama alguien más que consagrado: Víctor Heredia: “La necesidad de una inmediata recuperación económica por parte de los productores hace que sus preferencias recaigan en proyectos evidentemente masivos y de dudoso valor estético. Salvo algunas pocas y honrosas excepciones que sobreviven por su originalidad y evidente calidad, el resto sólo tiende a conformar a un público domado por la metralla mediática globalizada”.

Esa es justamente una de las obligaciones ineludibles que propone la Ley Nacional de la Música: “Atender a aquellas propuestas cuyos contenidos tengan esos valores a través del Instituto Nacional de Música. Los artistas son emergentes culturales y políticos”, diagnostica Heredia. “Cuando son discriminados, cuando no son debidamente difundidos, lo que está coartada es la equidad de expresión, la multiplicidad de voces que debe existir en una verdadera democracia”. Y se hace evidente al sondear el mapa del país. “Si tomamos en cuenta la generosa geografía argentina -dice Víctor Heredia- y la gran cantidad de creadores que existen en cada provincia, se pierden innumerables proyectos de enorme valor estético y cultural que, de recibir el apoyo adecuado, contribuirían extraordinariamente, sólo por su diversidad, a nuestra vapuleada identidad cultural”.

Aquí pesan las postergaciones de índole mediática: “Actualmente, los músicos de todas las regiones del país, de distintas edades y de diversos géneros musicales, sufrimos la falta de difusión en los medios. Este ‘olvido’ permanente durante varios años, décadas, complica mucho nuestra actividad y nuestra subsistencia”, explica la pianista y compositora Lilián Saba. “Generalmente solemos terminar autogestionando recitales y materiales discográficos o audiovisuales que se difunden por el boca a boca de la gente”.

Por eso, una de las medidas que deberá afrontar el Inamu será la creación de circuitos estables de música en vivo en cada región (integrando espacios estatales, privados y comunitarios). Apunta Lilián Saba: “El Inamu ayudará a las actividades de música en vivo; dará créditos, vales y subsidios para la producción de discos y videos; atenderá a la enseñanza y a la investigación; colaborará en lo referente a los espacios de difusión en los medios y hará que la música sea un medio de expresión en todos los sectores de nuestra sociedad. Es un hermoso desafío”.

Para motorizar esa redistribución de oportunidades (un buen deseo que espera soluciones materiales), la Ley consigna la creación de seis sedes regionales, un registro nacional de músicos e incluso su formación integral, con foco en sus derechos laborales e intelectuales. “No solemos pensar en los músicos y sus creaciones como generadores de trabajo, pero así es”, considera Heredia. “La caída de ventas en el mercado discográfico provocó el achicamiento de puestos laborales para técnicos de estudios de grabación, productores y empleados de distintas compañías, editoriales, músicos de fila, fabricantes de CD’s y demás soportes técnicos”.

Claro que “uno de los principales obstáculos será conseguir los fondos necesarios. Por lo que he leído, la nueva Ley de Medios contempla en parte este aspecto. El país es muy extenso y se necesitan medios para viajar; para recursos y capacitación tecnológica; para colaborar en capacitación artístico-musical y de investigación (la gente se tendrá que trasladar a dar recitales, clínicas y cursos de capacitación desde su región a otros puntos del país); para auspiciar centros culturales y encuentros que garanticen la música en vivo en condiciones dignas; para colaborar en las producciones artísticas, para ayudar a que la enseñanza llegue a todas las personas con inquietudes musicales”, detalla Saba. “Como el proyecto es realmente federal, será importante que Dios deje de atender solamente en Buenos Aires y que se reúnan los músicos de las distintas regiones culturales para ser actores decisivos en esta tarea”.

El centralismo, aquí, no es sólo territorial -y cultural- sino un espejo del concentrado espectro mediático en el país: es indisociable la labor del Inamu de la plena aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. “Para la implementación de esta Ley es necesario que la Ley de Medios tenga plena vigencia: así se logrará en un futuro, y con la buena disposición de todos, la democratización de la difusión”, concibe Saba. En ello coincide Carnota: “La que va a democratizar la difusión de la música que no es producida por los Sellos Multinacionales es la Ley de Medios. Al multiplicarse los medios y repartir el espacio, habrá mas oportunidades para que el oyente acceda a expresiones que hoy, que todo es manejado por los medios hegemónicos, tiene vedadas”.

El foco es el financiamiento inicial y lo explica Cristian Aldana, presidente de la Unión de Músicos Independientes (UMI) y líder de la banda El Otro Yo: “El artículo 97 de la Ley de Medios destina el 2 por ciento de lo que recauda la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual al Inamu”. Son alrededor de 14 millones de pesos iniciales, por mes, y el texto de la Ley prevé formas adicionales de recaudación. “Además, el artículo 65 establece que el 30 por ciento de la música emitida en las radios debe ser de origen nacional y que, la mitad de eso, debe ser música independiente. Pero la Ley beneficia a toda la industria nacional, ya que la otra mitad de ese 30 por ciento puede ser música comercial”.

Esto se liga con otra exigencia de la Ley: que artistas locales actúen de teloneros de sus pares extranjeros. “Los músicos -señala Heredia- no competimos con ningún compañero, otros, sea cual fuere la bandera que porten en sus pasaportes, pero sí esperamos un trato igualitario en la difusión de nuestros proyectos y una adecuada legislación que respete la diversidad cultural como premisa fundamental. Eso modificaría sustancialmente el desequilibrio provocado por los monopolios mediáticos que dirigen y deciden el gusto de las mayorías”.

Mucho queda por delante por la música y el desafío será la construcción cotidiana: materializar deseos en políticas efectivas. “Hasta que se elijan las autoridades y se dispongan los lugares de funcionamiento, sin dudas habrá una etapa de acomodamiento”, sabe Calcagno. Cierto es que “hay una urgencia ante la música en vivo que requiere respuestas en todo el país”, divisa Diego Boris. Por eso “pensamos en un Inamu con una estructura chica: que se ponga en funcionamiento lo más rápido posible”. Para que otras canciones, por fin, comiencen a ser escuchadas.

Para Heredia, la existencia del Inamu “paliaría en parte la desaparición de algunas discográficas dedicadas al material artístico emergente o ‘under’, y posibilitaría la entrada al mercado de los que hasta ahora ‘la miran desde afuera’, sin hablar de la enorme importancia de que sean los propios músicos quienes manejen las condiciones económicas, contractuales y ambientales, en las que debe enmarcarse el trabajo. Si ligamos esto a la nueva Ley de Medios,



encontraríamos un sólido matrimonio cultural que haría más igualitaria la situación frente al egoísmo del mercado internacional”.

También será imperioso poder recuperar y revalorizar las obras de los creadores con décadas en el oficio y en la actividad, y que dan cuerpo a la memoria cultural y sonora del país, reflatada en las nuevas generaciones de la música popular argentina. Lo reconoce Lilián Saba: “La música de nuestros mayores es parte de una memoria riquísima que sólo a veces queda a resguardo porque algún ser iluminado decide grabar o reeditar. Los músicos más jóvenes también necesitan un respaldo serio en una actividad que, a pesar de que las luces del éxito puedan encenderse en algún momento, no tiene una valoración social justa”. Y menos aún “resulta fácil el acceso a una enseñanza musical amplia, que considere a nuestra música popular como contenido fundamental de estudio e investigación en el contexto de la música universal”.

Coda:

**¿Qué desafíos le esperan a la música de raíz folklórica emergente?**

**Responde Juan Falú:**

“Las nuevas generaciones de músicos son un enorme reaseguro de la memoria, del acervo y de sus proyecciones. Es una generación clave en ese sentido y va a desparramar talento, más en el folclore que en otros lenguajes. Es lo que me parece”. Y dice que hubo un movimiento o un giro cultural: diálogos que se retoman ahora de la impronta de la música popular folklórica de los años 70, ya sea las propuestas más vanguardistas y de todos aquellos caminos que se interrumpieron con la dictadura”. Creo que se llegó a un nivel de familiaridad con señales de la cultura anteriores a esa larga noche, y que no sólo se las reconoce y asume, sino que hay condiciones para recrearla con talento y con una muy buena formación. Y, lo más importante, hay tesón para meterse en ese ruedo”.

Por eso mismo, es necesario seguir dando la discusión acerca del folclore, los nuevos horizontes y universos sonoros del país, y los desafíos culturales y políticos para potenciarla: “Muchas veces -sigue Falú- pensé que debía debatirse el porqué de una omnipresencia del rock en todo lo que sea mediático, institucional y hasta para transmitir consignas político-ideológicas. Junto con esa discusión, incluir el rol del Estado en la cultura, pues considero que es un área estratégica y que es necesaria una enorme reeducación social y masiva para reencontrarnos con términos de identidad nacional. Ello incluye reconocer nuestras culturas regionales como paso indispensable para reconocernos también como parte del continente. En todos estos temas, el folclore tiene mucho que aportar y también mucho para reflexionar autocríticamente, sobre todo cuando las propuestas marquetineras y frívolas copan el mercado y se asumen como indiscutibles por el solo hecho de concentrar éxito y popularidad. Obviamente, la frivolidad no aportará demasiado a este debate”.

**Responde Santiago Giordano:**

Hay certeras razones que explican la repercusión masiva de ciertos artistas, hoy en el folclore, y la invisibilización o relegación de tantos otros. Y su continuidad o diferenciación frente a épocas pasadas: “Yo tengo una teoría y la tiro acá -sonríe Santiago Giordano-: el folclore tuvo éxito, tuvo su época de fulgor porque era fácil, porque era de costos de

producción bajísimos, o sea de ganancia pura para las discográficas, por eso se le daba masa, entonces era un ida y vuelta continuo comercialmente hablando también, por supuesto que fue una época que marco, imagínate, se cantaba nuestras canciones en el común de la vida. Uno pasaba silbando la Zamba de la Candelaria y estaba todo bien, era normal. Hoy ya merece un cuento un hecho de esos. Entonces el folklore era fácil. Por eso, cuando empieza a complejizarse, como pasa en todas las historias de la música, se aleja del gusto del público, como si el gusto del público fuera una institución sacrosanta. El gusto del público es el resultado del medio que lo contiene, que lo va alimentando. Un ejemplo muy claro en nuestro país: vos ves un poquito de televisión y te das cuenta de qué gusto quieren que tenga el público. Entonces, el gusto del público, al que muchas veces se lo usa como aguja de la balanza, es una entidad muy intervenida e intervenible. Si nosotros tuviésemos más cultura, si anduviesen mejor las escuelas, el gusto cambia y evidentemente en todos estos años el gusto ha cambiado. Hay mucho por hacer pero el gusto no es un dictamen divino que baja y se instala en el pueblo”.

En aquellas épocas del “boom”, y años después, “el gusto del público estaba ligado a la inmediata posibilidad de establecer una relación con lo que estaba oyendo. El tipo escuchaba a Jorge Cafrune y enseguida iba y cantaba como Cafrune. Compraba su guitarra en las épocas en que no había guitarras para comprar -se agotaron todas las guitarras- y cantaba como Cafrune. El artista estaba al alcance del público y esa simbiosis por un lado era maravillosa. Así proliferaban las peñas, donde no estaba todavía establecido el límite entre artista y público. Y al ser inmediata, la música, todo cierra como en un mosaico y su supervivencia está garantizada: cualquiera del público podía pasar al otro lado. Eso por un lado está bárbaro, era una especie de milagro, pero por otro lado perjudica cualquier intento o naturaleza artística que tienda a mejorar, a ir más allá. Por eso Los Andariegos no eran comprendidos, pero a pesar de eso se creó otro submundo y tenían su público”.

Porque los gestos de las vanguardias, si bien no masivos, generan efectos duraderos, incluso impensados. Algo va a quedar de esa época “como algo va a quedar de esta época. Un repertorio: se están componiendo cosas muy importantes. Ya en este estado medio de precariedad, donde todavía no sabemos si hay un público, hay clásicos: ni hablar de ‘Oración del remanso’, pero ‘Peces de luz’ del Negro Aguirre, es un clásico. Además es un tema que pega. Tiene tres o cuatro versiones dando vueltas. O ‘A pique’, de Juan Quintero. En este ámbito de dudas, o de incertidumbre que está buenísimo, hay una época de gran fermento: esta época va a dejar muchas cosas”.

Y sostiene Giordano: “Yo creo que la música de los próximos diez, veinte años, va a estar marcada por este momento”. Lo sostuvo Dino Saluzzi en diciembre de 2012 en Radio Nacional Folklórica: “Él, que es un pesimista profesional, decía eso: ‘La música que no es para divertir, para la algarabía y el baile, está empezando a tener un lugar, y me conformo con que tenga un lugar. No tiene que tener una primacía sino tiene que tener su lugar’. En la misma entrevista de cierre de año, Julio Paz, del Dúo Coplanacu, se mostró “sorprendido por lo que se está produciendo hoy: ‘Lo que hacen los changos’, decía, en relación con el conocimiento”.

Porque todos hoy componen en las ciudades “pero con un sentimiento que está bárbaro: eso no descalifica. Antes si vos componías una chacarera y no tenías el Mal de Chagas adquirido en los montes santiagueños, estabas en duda. Hoy en día, quiere decir que cambia la manera de escuchar, sobre todo. Se está escuchando la música, no la esencia que rodeaba eso, que era todo un discurso: muchas veces, una construcción”.

### **Responde María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma:**

Dentro del campo, los músicos actuales se reconocen entre sí, se vinculan y dialogan a la par: al no haber un mercado al cual acceder, sí espacios más reducidos, además de prestigio ganado y públicos específicos, se comparten ideas y esfuerzos. Esa necesidad está dada por las actuales condiciones de producción, la legitimación entre unos y otros. Pero en el imaginario social, ¿se logró superar aquella identificación de que el folklore son el Chaqueño Palavecino, Los Nocheros, Jorge Rojas, Luciano Pereyra, Abel Pintos? ¿Existe un entendimiento más abarcativo acerca de lo que es hoy el folklore? “Yo creo que hay público para todo -dice Chiqui Ledesma-. Creo que todavía falta mucho, y creo que todavía para mi generación de músicos hay una deuda cultural muy grande. No hablo de mí, hablo de gente grosísima como Juan Quintero, Luna Monti, Mónica Abraham, Laura Albarracín, y puedo seguir nombrando infinidad de gente que aún no ha podido llegar del todo a la masividad porque no existen esas posibilidades todavía”.

Considera Ledesma: “Vos prendés la tele y ves los festivales. Salvo Cosquín, que ahora está incorporando de vuelta a algunos artistas, no los ves a Aca Seca, a Lorena Astudillo de vez en cuando, a Coqui Ortiz. No los ves en esos festivales, que son los que pasan por la tele y que ve todo el mundo, por Canal Siete. Todavía no se ven: todavía siguen siendo o seguimos siendo músicos en cierto grupo de gente que investiga y consume esa música. No ‘la popular’. Pero porque es una cuestión de difusión, más que una cuestión de que la gente elige. Vos fijate, a Juan y Luna, cuando no están en Cosquín les va maravillosamente bien. A la gente, cuando escucha, le gusta. Yo creo que si la gente, ‘la popular’, tuviese la posibilidad de escuchar la misma cantidad de veces en la radio a Luna Monti, Juan Quintero, Coqui Ortiz, Edgardo Cardozo, a toda esa camada y a un montón de gente más, la misma posibilidad de veces que escucha al Chaqueño o a Soledad, empezaría a consumir más también de esta otra música”. Porque la idea de lo nuevo no quiere decir contrariar el pasado sino retomarlo de una manera distinta... “No quiero decir que lo otro no tenga que estar”. Simplemente “creo que tienen que haber más espacios para la música”.

### **Responde Lilián Saba:**

¿Qué es la memoria en este contexto? ¿Espera Lilián Saba por la memoria, delante? “Yo creo que lo que tenemos que cuidar es esa continuidad de la memoria, los artistas, los pueblos de los lugares. Porque en cada zona, en cada lugar, ese ojo del artista es lo que queda después en la memoria de la gente cuando tenés una fiesta, cuando tenés que reflexionar sobre algo. Acompañan: el arte acompaña los momentos más importantes de la vida de la gente. El arte en general y la música en particular. Entonces, cuando uno ve que solamente se difunde lo que es ‘pum para arriba’, está bien, porque necesitás acompañar la fiesta, pero también la música reflexiva, la música más lenta, es muy importante para forjar el espíritu de la gente y hay un porcentaje que la buscan los jóvenes, pero es difícil. Estamos viviendo en un mundo muy acelerado con imágenes. Yo veo que los grupos que escucha mis sobrinos que es otro mundo que yo y bueno. Es otro mundo, y bueno, es el mundo que nos toca vivir”.

Ante ello, lo interesante, sigue Saba, “es que haya ventanas hacia distintos lugares donde uno pueda encontrar cosas cuando uno las necesita. Que estén ahí, y pienso que el folklore va a tener futuro siempre y cuando los jóvenes, o la gente más joven, decidan tomar sus formas o

partes de la tradición musical o de los rasgueos o de las formas musicales de cada lugar, y de la poesía, de la poética, contando o actual de ellos. En definitiva, es la canción que permanece es la que te identifica en todas las épocas. Porque a la larga te das cuenta de que uy, una canción de Atahualpa Yupanqui dice una cosa que te mata: ‘tira el caballo adelante y el alma tira pa’ atrás. Cuando se abandona el pago y se empieza a repechar’. Eso, a medida que vas viviendo distintas situaciones, es una frase tan inteligente. ¿Y lo dijo hace cuánto? Sigue teniendo una vigencia, o la “Luna Tucumana”, que es un himno. ‘En algo nos parecemos, luna de la soledad, yo voy andando y cantando, que es mi modo de alumbrar’. Eso es una zamba que uno puede aprender en la primaria, pero después a lo largo de la vida vos vas reflexionando sobre lo que está diciendo y es tan simple pero tan profunda, que eso, si lo tenemos nosotros, ¿por qué no lo podemos disfrutar y volver a visitar?’”.

### **Responde Liliana Herrero:**

Volviendo a verse en el espectro de la nueva generación, y en ella como contemporánea de los emergentes, Liliana Herrero nombrará cada una de las cosas que le pediría al Estado como gestor cultural para darle visibilidad al folklore emergente: “Promoción del disco, festivales, conciertos, becas, visibilización en los medios, salir de la jerarquía mediática. Estoy segura que sería por regiones si no se puede por provincias o por ciudades. Haría grandes encuentros del litoral grandes encuentros de la Patagonia grandes encuentros de cuyo, y del noroeste argentino eso haría. Haría grandes regiones, encuentros, debates, conciertos pero luego de juntarnos una semana a conversar, a pasarnos temas, a escuchar, eso sería genial. Se concrete eso en un concierto o no. Eso le pediría, que cobije, proteja y promueva la actividad musical. Y que a la hora de hacer los festivales no reproduzca la jerarquía establecida por los medios y por el mercado. No le pediría, se lo pido. Sino, hay una memoria que se perderá. Pero me preocupa menos lo que se perderá y más lo que la gente ni siquiera sabe que existe”.

Aquí vuelve con ella el recuerdo del guitarrista chaqueño Horacio Castillo, fallecido en un accidente de tránsito: una voz por escuchar mañana. “A mí la memoria de Horacio Castillo no se me va a ir jamás. Y de hecho lo he estado escuchando mucho en estos días. Que nadie sepa que perdimos a un musicazo, pero no que lo perdimos, que ni siquiera sepa que lo tuvimos alguna vez, eso me parece peligrosísimo para un país, para cualquier país. Creo que acontece en todos lados. Una cosa son las redes sociales, que son un millón de tipos que más o menos están dando vueltas, y que se copan, y comparten... A mí mucho no me interesa, lo hago, pero hay ahí cierto voyeurismo. Otra cosa es, para poner otro ejemplo que no sea del país: ¿que pasa con la vida popular brasilera en relación con Cartola? ¿O Dorival Caymmi, o Noel Rosa? No digamos Tom Jobim y todos los que vinieron de la Tropicalía. ¿Qué pasa con esos? No sé dónde están en la vida popular brasilera. No es un problema sólo de la Argentina, de los países, de qué hacer con lo que tienen, cómo democratizar eso y horizontalizar eso: los gobiernos”.

Porque “yo no lo puedo pedir al mercado que no quiera ganar dinero ni le puedo pedir a los medios que no editen y que no tengan la idea de que la televisión debe en esta franja horaria levantarle el ánimo a la gente, en la otra franja horaria hacer llorar un poquito a la gente, en la otra.. Esos son diseños que, si me apurás, quisiera que desaparecieran: los medios y el mercado. Imposible. Nadie está planteando el socialismo aquí. Yo lo sigo pensando como el gran anhelo de mi vida. Pero no es la situación de la Argentina ni de Latinoamérica, aun cuando estamos en uno de los momentos más preciosos. A mí me gustaría que los medios con

esa concepción, y el mercado con la concepción del rédito económico y los poderes reales, desaparecieran. Yo no lo voy a ver, pero nunca voy a dejar de pelear por eso. Por lo menos hay que dar esa discusión y ese debate”.

### **Mañanas por venir**

Todo folklore es pasado y presente. Todo arte folklórico nació como un fenómeno de la Modernidad, aunque se haya pretendido que fuera un arte popular esencial e inmanentemente originario, brotado de los recónditos orígenes de la cultura argentina inmóvil. Pero todo folklore como fenómeno artístico es transformación permanente, arraigo en las raíces y tradición recreada y rebrotada en cada época nueva. No es un proceso estático, el folklore, y su propia historia, su detallada instalación como arte de masas, luego arte de vanguardia, más adelante arte silenciado, luego arte renacido, y otra vez masivo, confirma ese dinamismo, esa dialéctica: el folklore es cambio constante desde el origen, y reanimación de la tradición en nuevas voces y nuevos intérpretes, instrumentistas y poetas.

La única forma de que el folklore como género (junto con el tango y el rock) siga siendo la música que hable del hoy, de cada generación y de las futuras, es verla, pensarla, nombrarla así: una de las expresiones clave de la música argentina viva, presente, siempre una expresión sobre la sociedad de la que brota, una imagen compleja y sincera de aquélla, el folklore no es un género artístico, social y cultural quieto en el tiempo ni en las provincias, menos una imagen estática de argentinidad. Sin pasado no hay futuro, y sin flexibilidad no hay diálogo profundo con la tradición. Porque la tradición espera: sigue interpelando y escribiendo al presente siempre en conflicto, movimiento y cambio. El folklore es interrogación sobre la tradición posible, no una pregunta detenida: la música de raíz folklórica está esperando mañana: las raíces siguen por delante.

Basta repasar la historia del género en el país para corroborarlo. Para seguir haciendo preguntas sobre el pasado vivo, inquieto, en nosotros. Colectivamente, individualmente, las creaciones son tradición y son devenir. Son música y territorio. Sociedad e inspiración. Voces y poesía. Talento y hondura. Silencio y melodías. Música, simplemente música: provincias y ciudades, Conurbano y pueblos lejanos. Cemento y poblados lejanos. Identidad argentina: folklore es lo que aún espera.

Es imposible decir cuándo comienza puntualmente la historia del folklore argentino. Y con ella, los antecedentes de las voces y artistas que le dan cuerpo a la nueva historia de la música de raíz folklórica en el siglo XXI: las múltiples influencias y tradiciones del folklore ilustran cuán superfluo sería recortar un momento exacto, un hecho fundante, para marcar el origen de la música folklórica del país. Pero sí puede contarse cuándo comienzan los artistas a ser reconocidos y escuchados dentro de este campo artístico y de poder conocido como folklore. Para ello hay que volver hacia atrás. Y volver a ver, entonces, a los misioneros que llegaron a América para cristianizar a la fuerza a los pueblos indígenas, a la conjunción cultural de los esclavos africanos, que trajeron sus ritmos y tambores, sus celebraciones, y las sintetizaron con las tradiciones indígenas y la suma del lenguaje criollo y europeo. De todo ello, proyectado en lo que relató esta Tesis, están hechos los sonidos y voces del folklore argentino.

La reproducción artística y comercial de la raíz folklórica dialoga recobrando aquellos orígenes entremezclados, ayer, hoy, mañana. Nunca hubo pureza en el folklore como manifestación cultural originaria de una región; tampoco podrá haberla en los artistas: sus

creadores masivos, en serie, selectos, desconocidos o silenciados por lógicas de mercado. El folklore será mezcla argentina: identidad en danza y transformación, búsqueda, voz de ¡adentro! o no, con el pasado y la raíz en cada instrumento musical, y con algo que decir como puente para ir hacia delante: música de las voces emergentes. Y esa misma mezcla de ritmos, poéticas y lenguajes, esas incógnitas que reverdezcan en cada generación, habrán de expresar la proyección de los universos sonoros de cada territorio, cada región de la Argentina profunda.

## Bibliografía:

- Acuña Ortega, Víctor Hugo, *Historia oral e historia de vida*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Buenos Aires, 1988.
- Barbero, Jesús Martín, “Culturas populares”, En: Carlos Altamirano: *Términos críticos de sociología en la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gilli, México, 1987.
- Braceli, Rodolfo. *Mercedes Sosa, La Negra*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- Cantavella, Juan. *Manual de la entrevista periodística*, Editorial Ariel, Barcelona, 2002  
<<http://www.freelibros.com/2010/06/manual-de-la-entrevista-periodistica-juan-cantavella.html>>
- Coluccio, Félix, *Fiestas y celebraciones en la República Argentina*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1992.
- Díaz, Claudio, *Variaciones sobre el ser nacional, Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2009.
- Digiano, Luis, *Cosquín vuelve a cantar. 50 años de historias contadas por sus protagonistas*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1996.
- Digiano, Luis, y López, Blanca, *Nocheros - El folklore de hoy*, Editorial Ricordi, Buenos Aires, 2000.
- Digiano, Luis, *El folklore y sus protagonistas*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1996.
- Digiano, Luis, *Jorge Rojas, cantautor. En nombre del amor*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2011.
- Fischerman, Diego, *Efecto Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Fraser, Ronald, *La Historia Oral como historia desde abajo*  
<[http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer12\\_05.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer12_05.pdf)>
- Giordano, Santiago y Mareco, Alejandro, *Había que cantar...Una historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín*, Comisión Municipal de Folklore, Cosquín, 2010.
- Garavano, Ariel, *El silencio y la porfía*. Corregidor, Buenos Aires, 1985.
- García Canclini, Néstor. *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, 1997.
- García Canclini, Néstor, *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*  
<<http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc>>
- García Canclini, Néstor, Ponencia: “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, México, agosto de 1983.
- Halperín, Jorge, *La Entrevista Periodística*, Intimidades de la conversación pública, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (Eds.), *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1983.
- Juárez Aldazábal, Carlos, *El aire estaba quieto, Cultura popular y música folklórica*. Ediciones del CCC, Buenos Aires, 2009.

Joutard, Philippe, *El documento oral: Una nueva fuente para la historia*. En: *Historia oral e historia de vida*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLASCO), Buenos Aires, 1988.

Kaliman, Ricardo, *Alhajita es tu canto, El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2008.

Lapunzina, Horacio, *La música y la palabra, Diálogos con Carlos Aguirre*, Tráfico de Arte, Paraná, 2007.

Miralles, Ana María, “El debate latinoamericano sobre la comunicación”, Revista Documentos, volumen 3, No. 1, UPB, Medellín, 2001.

Portorrico, Emilio Pedro, *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Departamento de Servicios Gráficos del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997.

Poviña, Alfredo, *Teoría del folclore*, Editorial Assandri, Córdoba, 1954.

Pujol, Sergio, *En nombre del folklore, Biografía de Atahualpa Yupanqui*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2008.

Pujol, Sergio, *Las ideas del rock, Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens, Rosario, 2007.

Pujol, Sergio, *Como la cigarra, María Elena Walsh, Una biografía*, Emecé Editores, Buenos Aires, Reedición 2011.

Rébori, Blanca, *La tierra sin mal*, Editorial Lugar, Buenos Aires, 1991.

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

Sarmiento, Santos, *Aquí Cosquín*, Editorial El Oeste, Cosquín 1992.

Schmucler, Héctor, “Un proyecto comunicación / cultura”, Revista *Comunicación y cultura*, Núm. 12. México, agosto de 1984.

Taylor, S.J. y Bogdan, R. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Buenos Aires, Reimpresión 1990.

Vargas Vera, René, *Suma Paz, Por la huella luminosa de Yupanqui*, Ediciones De Aquí a la Vuelta, Buenos Aires, 1995.

VV.AA, *Historia del Rock*, Buenos Aires, La Nación, 1993.

Artículos periodísticos: Diarios Página/12, Clarín, La Nación, La Voz del Interior (Córdoba), La Capital (Rosario), entre otros. Revistas: Rolling Stone, Lezama, La Pulseada, Sudestada, Rumbos, entre otras.

Entrevistas del autor.

#### **Otras Páginas Web consultadas:**

<http://losnuevossonidoslatinoamericanos.blogspot.com.ar/>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-952-2005-11-08.html>

<http://www.castingportena.com.ar/notas/sec12ant.asp?id=301>

<http://www.lanacion.com.ar/754353-sexto-ano-de-musicas-de-provincia>

[http://ar.groups.yahoo.com/group/raly\\_barrionuevo/message/2326](http://ar.groups.yahoo.com/group/raly_barrionuevo/message/2326)

<https://picasaweb.google.com/ledesmamariadelosangeles/Videos?authkey=Gv1sRgCPT0oIOZseniUQ&feat=email#5834919214492871682>

<http://tiempo.infonews.com/2013/02/09/espectaculos-96126-50-anos-despues-el-movimiento-que-cambio-el-rumbo-de-la-musica.php>

[http://ar.groups.yahoo.com/group/raly\\_barrionuevo/message/2326](http://ar.groups.yahoo.com/group/raly_barrionuevo/message/2326)



<http://www.turismoenladocta.com.ar/index.php/Festival-Nacional-de-Folklore-2010.html>  
<http://www.lamusicadesantafe.com.ar/artistas.php?id=157>  
<http://solesdearequito.tripod.com/>  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34911-2004-05-05.html>  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-14594-2009-07-17.html>  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-7843-2002-07-19.html>  
<http://edant.clarin.com/diario/2009/01/26/espectaculos/c-00403.htm>  
<http://www.capitulodos.com/book.aspx?id=108939&FOLKLORE-JOVEN>  
<http://www.lanacion.com.ar/141888-el-otro-folklore-joven>  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-19685-2010-10-22.html>  
<http://www.todonocheros.com.ar/letras/venpormi/venpormi.htm#>  
<http://www.elfolkloreargentino.com/foro/anterior/index.cgi?msg=941>  
<http://www.digianolopez.com/publicaciones.html>  
[http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Aristimuno-Dacal-Gabo-Ferro\\_0\\_866913341.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Aristimuno-Dacal-Gabo-Ferro_0_866913341.html)