

**¿UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA?
ANÁLISIS MUSICAL Y SOCIO-HISTÓRICO DE *EL MENSÚ* (1956) DE RAMÓN
AYALA**

Angélica Adorni

(UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo)

RESUMEN

La ponencia tomará como objeto la galopa *El mensú* (Cidade - Ayala, 1956) que se destaca dentro del corpus compositivo del músico misionero Ramón Ayala (1927) por ser una de las canciones que mayor popularidad ha alcanzado al ser grabada e interpretada por numerosos artistas. Los antecedentes de representación del *mensú* (abreviación de 'mensualero' que refiere a los peones rurales del Litoral) en la literatura y el cine de la primera mitad del siglo XX han sido estudiados en trabajos anteriores y permiten desentrañar parte del contexto de producción de la canción. El *mensú* como ícono de desigualdad social y explotación del campesinado tuvo antecedentes importantes en películas (Soffici, 1939; del Carril, 1952; Bo, 1956), cuentos y relatos (Quiroga, 1917; Varela, 1943; Roa Bastos, 1953; entre otros). La difusión de la canción coincide con años de fuerte agitación política e ideológica a nivel local y global. En ese contexto Ramón Ayala viaja a Cuba por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) y vuelve a viajar en 1967 para participar del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta en La Habana, donde graba *El mensú* en un registro discográfico colectivo. La canción había sido grabada por el autor tres años antes en un disco solista del sello *El grillo* dirigido por Oscar Matus, con el que Ayala había establecido vínculos de amistad y colaboración artística, así como con otros miembros del movimiento del *Nuevo Cancionero* como Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa.

A partir del contexto histórico y del *mundo del arte* que se reconstruye alrededor del momento de composición, primera circulación y recepción de la canción, la ponencia se propone demostrar la hipótesis de que *El Mensú* es una canción testimonial que encarnó el espíritu contestatario de su época, aludiendo en sus aspectos poéticos y musicales a la idea de transformación social deseada y buscada por la militancia de izquierda. A pesar de no pertenecer formalmente al *Nuevo Cancionero*, las concepciones que sobre "tradición/tensión/renovación" atraviesan el ideario de este grupo están presentes en *El mensú* y en otras creaciones de Ayala de la misma época. La canción presenta en sus elementos compositivos características poco usuales en la música popular argentina de raíz folclórica de fines de 1950. La elección del ritmo de galopa se torna significativa bajo la perspectiva de análisis de las intensidades y las formas temporales en música (McClary, 1992) posibilitando establecer relaciones entre aspectos técnico-formales de la pieza y posibles interpretaciones en la recepción. Metodológicamente, la combinación de análisis de *El mensú* como *canción-objeto* (en sus elementos estrictamente formales, armónicos, melódicos, rítmicos) y como *canción-proceso* (es decir, en sus múltiples versiones y circulaciones) [González, 2013] nos permite acercarnos a un abordaje más completo que permita desentrañar el universo de significados construidos en torno a esta canción.

Palabras clave: galopa - música litoraleña - folclore - sesenta

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación mayor radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo y desarrollado en el marco de mis estudios de Doctorado con

mención en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras.¹⁵ En dicha investigación propongo analizar desde el punto de vista musical y socio-histórico un corpus de canciones populares llamadas *canción del litoral*, *canción litoraleña* o, simplemente, *litoraleñas* que tuvieron su aparición en Argentina hacia fines de la década de 1950 y su auge en la década de 1960, en coincidencia con el fenómeno denominado *boom del folklore*. Estas canciones atraviesan diversos ritmos y tipos de géneros, así como distintos autores oriundos de la Mesopotamia (entre otros Ramón Ayala, Linares Cardozo, Aníbal Sampayo, Ariel Ramírez, Cholo Aguirre y Chacho Müller).

Entre ellos, se destaca la figura del compositor misionero Ramón Ayala (1927) que cobra relevancia por distintos aspectos de interés que ofrece su obra.¹⁶ Entre ellos, merece atención su posicionamiento -junto al de otros artistas- en el contexto de fuerte agitación político-ideológica de la década de 1960 y su participación en movimientos vinculados a la canción social floreciente en Latinoamérica en aquellos años. La pieza *El mensú* es paradigmática dentro del repertorio estudiado y una de las composiciones más famosas de Ayala: trascendió su nombre al ser difundida por numerosos intérpretes.

En esta presentación me centraré particularmente en la canción *El mensú*. Realizaré un análisis tanto de sus aspectos poéticos y musicales, como del contexto histórico de composición, primera circulación y recepción de la canción, algunos de cuyos aspectos ya han sido estudiados en trabajos anteriores. La puesta en relación de estos aspectos permite realizar una lectura interpretativa de la canción, hipotetizando que *El Mensú* representó en sus primeros años de circulación una canción social/testimonial que encarnó el espíritu contestatario de su época, aludiendo en su contenido a la idea de transformación social deseada y buscada por la militancia de izquierda.

1) EL MENSÚ: ANTECEDENTES DE REPRESENTACIÓN

Con música de José Vicente Cidade y letra de su hermano Ramón Gurmecindo Cidade (conocido por el nombre artístico de Ramón Ayala) *El mensú* fue publicada en partitura de dos hojas como 'galopa' por Editorial Fermata en diciembre de 1956 y registrada en SADAIC en enero de 1957. La canción fue interpretada y difundida inicialmente por el trío que el músico integraba junto a Arturo Sánchez y el paraguayo Amadeo Monges, pero sin duda cobró notoriedad hacia fines de la década de 1950 cuando Horacio Guarany la incluyó en su primer disco. Grabado y editado por el sello *Allegro* en Buenos Aires (1957) mientras Guarany realizaba un viaje a Rusia invitado al Festival Mundial por la Paz y la Amistad, el cantor se sorprendió a su regreso ante la difusión del disco en las radios de todo el país¹⁷ (Adorni, 2017a).

La palabra mensú viene de "mensual" o "mensualero" y era el modo con que se denominaba de manera genérica al peón rural de la zona litoral de nuestro país y áreas limítrofes, y que realizaba tareas asociadas a la extracción (más tarde producción) de la

¹⁵El anteproyecto se titula *Análisis musical y sociohistórico de la canción popular litoraleña en torno a la década del '60* y se encuentra bajo la dirección de la Dra. Silvina Luz Mansilla y el Dr. Omar Corrado como consejero de estudios. Cuenta con financiación de beca doctoral UBACyT.

¹⁶ Ayala a corta edad se radicó con su familia en Buenos Aires, donde inició su carrera musical en la década de 1940. En esos años participó del círculo de músicos litoraleños en boga frecuentando el escenario de salones de baile (Palermo Palace, Monumental de Flores, Teatro Verdi) entre otros junto a Emilio Bigi, José Asunción Flores, Damasio Esquivel, Mauricio Valenzuela, Samuel Aguayo. Integrando el conjunto de Margarita Palacios realizó giras por el interior del país entre 1947-1948. En 1950 conformó por alrededor de una década el trío Sánchez Monges Ayala, iniciando su carrera solista posteriormente. Cfr. Portorrico (2004) y Ayala (2015).

¹⁷ Según Guarany (2002) el impacto mayor de ese disco recayó sobre *El mensú* y *Angélica*, zamba señalada como punto de partida del *boom* del folclore (Vila, 1982).

yerba mate y la madera. Los mensú participaron, entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, de un proceso de proletarización en el cual fueron reclutados en masa para trabajar en el Alto Paraná¹⁸. En verdad, los mensú estaban obligados a vender su fuerza de trabajo mediante diferentes modalidades de coacción económica y extraeconómica. El sistema de anticipos (en dinero, ropas, bebidas y costos del viaje), el engaño y la violencia física eran los más importantes instrumentos de retención de la mano de obra implementados por conchabadores, capateces y patrones. Bajo un sistema de producción con un altísimo grado de precariedad y explotación, los mensú perdían los derechos sobre su persona y eran obligados a viajar y permanecer río arriba, soportando inhumanas condiciones de vivienda, alimentación, salud, seguridad e higiene, agravadas por las inclemencias del entorno selvático de trabajo (Alvira, 2009).

El modo de vida de los mensú fue retratado en varias oportunidades. En un trabajo anterior indagué estos antecedentes de representación en el cine y la literatura de la primera mitad del siglo XX, con el objeto de dilucidar el grado de visibilidad de dicha problemática al momento de aparición de la canción en 1956, y el carácter de esas representaciones, comparándolas con la pieza de Ayala (Adorni, 2017a). Sintéticamente podemos enumerar como antecedentes inmediatos:

- los cuentos tempranos de Horacio Quiroga (1878-1937);
- el filme *Prisioneros de la Tierra*, de Mario Soffici (1939), basado en esos relatos;
- la publicación de la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela (1943);
- con guión de Eduardo Borrás basado en esta novela, en 1952, el estreno de la película *Las aguas bajan turbias*, dirigida y protagonizada por Hugo del Carril;
- la publicación *El trueno entre las hojas* (cuento y libro homónimo), con relatos ambientados en Paraguay, en 1953, del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos;
- con título homónimo y basado en el relato de Roa Bastos, el estreno en 1956 del filme protagonizado y dirigido por Armando Bo;
- otras obras literarias de menor proyección que tematizaron la vida en el Alto Paraná con distintos grados de denuncia: en 1946, de Juan Lacava, *Ysipo: los naufragos* (colección de cuentos y relatos); en 1947 *Mensú. Vida y costumbres en el legendario Alto Paraná* (de carácter descriptivo), escrita por el político y gobernador de Misiones entre 1975-1976 Miguel Ángel Alterach; y en 1951 *El mensú que triunfó en la selva (Novela de aventuras y amor en el Alto Paraná)* del escritor entrerriano Valentín José Barrios.

Las obras describen la vida de los mensú con la intención de mostrar, mediante una estética fuertemente realista, sus problemáticas. A partir de la década del 40, algunas sugerirán también las transformaciones sociales -y las mejoras para el sector trabajador en particular- que surgirán de la implementación de las políticas peronistas.

Salvando lógicas diferencias argumentativas, existen elementos de representación comunes entre la canción y los antecedentes literarios y cinematográficos mencionados. Entre ellos: la exhibición de las condiciones de explotación; la tematización del dolor físico del mensú; la tierra y el modo de producción agrario planteados como prisión del hombre. Se manifiesta también la progresiva autoconciencia de la condición de explotado y el deseo de liberación de los protagonistas; así como la resolución (o confianza en la potencial resolución) positiva del conflicto a partir de algún tipo de acción. En algunos casos el levantamiento armado y el uso de la violencia se presenta como única forma de liberación. Se destaca la representación del Sur (aguas abajo) como espacio de desarrollo económico

¹⁸ Paralelogramo que comprende el área del norte de Misiones, este de Paraguay y sur de Brasil.

y social donde la liberación que pretende alcanzarse es posible, donde existen hombres más buenos y organizados (en sindicatos) y lugares de trabajo (las plantaciones yerbateras) donde las condiciones son mejores.

LA CANCIÓN EN CONTEXTO

La composición de *El Mensú* ocurre en 1956: un año después de la llamada “Revolución libertadora” que derrocó al gobierno del Gral. Perón en septiembre de 1955. La Argentina había vivido en las décadas anteriores distintas transformaciones políticas, económicas y sociales, entre ellas, una fuerte ola de migraciones internas y, como producto de las políticas peronistas, “la brusca incorporación de los sectores populares a ámbitos visibles, anteriormente vedados”. “Los sectores populares se incorporaron al consumo, a la ciudad, a la política” y “ejercieron plenamente una ciudadanía social” (Romero, 2001: 118). Luis Alberto Romero sostiene que

El reconocimiento de la existencia del pueblo trabajador y el ejercicio de nuevos derechos estuvo asociado con la acción del Estado, y la justicia social fue una idea clave y constitutiva tanto del discurso del Estado -que derivó de ella la doctrina llamada “justicialista”- como de la nueva identidad social que se había ido conformando en las dos décadas anteriores [...]. Todo ello había decantado en una percepción, racional y emotiva a la vez, de las injusticias de la sociedad [...] unida a una acción racional para solucionar sus aspectos más visibles, para alcanzar mejoras, quizás modestas pero posibles e inmediatas [...] A diferencia de las décadas anteriores, todo lo referente al mundo del trabajo, y a la misma dignidad inherente a él, tuvo un significado central, reforzado por el papel de la institución obrera por excelencia – el sindicato- (Romero, 2001:118-119)

La intención de retratar el mundo del trabajo se manifiesta claramente en *El mensú*. Dice Ayala que la canción “[...] nace a partir de una toma de consciencia, es decir, cómo cantar al hombre de una región, y con qué criterio cantarle”.¹⁹ Así describe en su autobiografía la creación de *El mensú* junto a su hermano, en el momento en que ambos, ya radicados en Buenos Aires

[...] regresábamos del Dock Sud hacia la isla Maciel [...] meditaba mi hermano Vicente, dejando volar su pensamiento hacia nuestra pequeña patria de selva y tierra roja. De pronto le dije [...] ‘debemos crear una canción que abarque el ser de la tierra misionera, hablar de sus distintos oficios, de sus alegrías, de sus angustias’. Sería el hachero, el cachapepero, el jangadero..., cuando una forma con un gran ‘raído’ sobre los hombros, bajo un túnel de hojas en la selva, sufriente, me venía por las venas... ¡No cabía duda de que lo que hiciéramos debería denominarse ‘mensú’! Comenzó la melodía con olor a yerba mate acomodándose en el pentagrama imaginario. Pero faltaba, entonces, el eje. El hombre y su drama brotado en el poema [...] Para cantar al hombre era necesario convivir con él [...] (a)rdor con su corazón por los obrajes, las fábricas, las angustias, los sueños, la injusticia, los derechos del trabajador, transitando la historia. (Ayala, 2015: 27).

Pueden plantearse dos ejes de importancia en la canción de Ayala, que marcaron un quiebre con el llamado “paradigma clásico del folklore” (Díaz, 2009). Por un lado, se destaca la intención de poner al hombre como centro en la representación del paisaje (y no la representación de paisajes bucólicos, atemporales, vacíos de conflicto que predominaba en el repertorio de la época). Por el otro, la puesta en práctica de un lenguaje moderno en lo musical y en lo poético. El uso del ritmo de galopa es significativo en este sentido. Sin forma fija, le ofrece libertad para estructurar la canción al servicio de la voluntad expresiva, con la alternancia de frases de 6 y de 8 compases, la presencia de secciones de introducción, puente y coda, y largos períodos sin resolución armónica.

¹⁹ Ayala, Ramón. En *Retratos sonoros*. Entrevista por Blanca Rébori. S/f.

El mensú(recitado)

*Verde gris, verde brillante
rojo toro, sangre adelante
camino y selva.*

*En la picada profunda
pasos, calor, humedad
lleno de harapos el hombre
y en los helechos, el monte,
pleno de sabía y bondad.*

*Las hachas están calladas
crece el silencio con él
ya el obraje quedó lejos
y el corazón va despierto
rumbo al amanecer.*

*Verde gris, verde brillante
rojo toro! sangre adelante
camino y selva.*

(canto)

Selva, noche, luna, pena en el yerbal
el silencio vibra en la soledad
y el latir del monte quiebra la quietud
con el canto triste del pobre mensú.

Yerba, verde yerba en tu inmensidad
quisiera perderme para descansar
y en tus hojas frescas encontrar la miel
que mitigue el surco del látigo cruel.

(estribillo)

“Neike! Neike!”
el grito del capanga va resonando
“Neike! Neike!”
fantasma de la noche que no acabó.
Noche mala que camina
hacia el alba de la esperanza,
día bueno que forjarán
los hombres de corazón.

(estrofa)

Río, viejo río que bajando vas
quiero ir contigo en busca de hermandad.
Paz para mi tierra cada día más roja
con la sangre del pobre mensú.

ÁMBITO DE CREACIÓN, CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA CANCIÓN.

El momento de creación y difusión de la canción se enmarca en una época de gran ebullición cultural. Por un lado, con el traslado de la población migrante de los ámbitos rurales a los urbanos se trasladaron también sus prácticas culturales, entre ellas las sonoras, y Buenos Aires gozaba en esa época -entre mediados de la década de 1940 y la de 1950- de una rica escena de locales de música y baile donde se desarrollaba la música folklórica, en especial la del chamamé y los ritmos del litoral (Adorni, 2017b). Dentro de esa escena artística, la comunidad paraguaya tenía especial presencia y particular relevancia en la cotidianidad de Ayala. Muchos de ellos -músicos, poetas, intelectuales- eran exiliados políticos, refugiados de la fracasada Revolución de 1947. En *El mensú* se ve reflejada esta impronta que conjuga el quehacer artístico con una toma de posición ante el hecho social. Así relata Ayala estos vínculos, en donde a partir de la relación musical adquiere también una mirada política:

Solíamos transitar las calles nocturnas de Buenos Aires con el genial músico José Asunción Flores. Íbamos despaciosamente, casi en ritmo de guarania, charlando. [...] Frente a la gran usina del Dock Sud, habitaba un mecánico dental de nombre Emilio Araújo, el que con ansias de su Paraguay lejano convocaba a los artistas en largas tertulias de asados y vino generoso. Allí conocí al escritor Augusto Roa Bastos, al poeta Elvio Romero, al músico Herminio Giménez. Eran tiempos del exilio. Tiempos de querer la patria lejana prisionera del tirano y la corrupción. Emergían canciones dolorosas y revolucionarias del corazón de los hombres. Mauricio Cardozo Ocampo, con su inevitable cigarro de hoja, escribía en el humo de su alma su Galopera [...] Demetrio Ortiz [...] Recuerdos de Ypacaraí [...]. De estos artistas aprendí la paciencia, la dulzura, la firmeza y el arrojo. (Ayala, 2015: 25).

Por otro lado, la difusión de la canción coincide con años de fuerte ebullición política e ideológica no sólo a nivel nacional -como consecuencia directa del cambio político de 1955- sino también a nivel latinoamericano y mundial, que se intensificarían en la década del 1960. La llamada “guerra fría” -y su consecuente trazado de un mapa polarizado- marcará

el clima de tensión política de esas décadas. A partir del triunfo de su revolución en 1959, Cuba ocupará un lugar central como modelo de revolución e instará a los intelectuales a tomar una posición al respecto.²⁰

La polarización se dará también al interior del país. Luis Alberto Romero señala que, luego de 1955, se genera en la Argentina una amplia polémica que dominaría las dos décadas siguientes, entre sectores que apoyaban la apertura al capital extranjero como herramienta de modernización del país, y quienes, desde la tradición nacionalista que había alimentado el peronismo, o desde la de la izquierda antiimperialista, desconfiaban de él (Romero, 2001:135).

Según Claudia Gilman la de los años sesenta y principios de los setenta constituyó una época atravesada por dos características fundamentales: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. La inminencia de las transformaciones revolucionarias quedaba no sólo demostrada con el triunfo cubano sino también en hechos como la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil, que generaban una “percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria” (Gilman, 2001: 37-38). Según esta autora, también en el período se configura “una idea (o la necesidad de una idea) de América Latina” -en cuya conformación colaboraron coyunturas de diverso orden- y “[l]a fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica [que] se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos” (Gilman, 2003:27).

La primera circulación de la canción ocurre en este contexto histórico-social. Además de Horacio Guarany para *Allegro* en 1957, la graba el Trío Sánchez Monges Ayala -que integraba el compositor misionero desde 1950- para *Odeón*. Lo hace luego el propio Ayala de manera solista para *Music Hall* e inmediatamente otros artistas. Para mediados de la década era una de las canciones más populares del repertorio de la canción de raíz folclórica en la Argentina.²¹

Ayala, que estaba en actividad en la escena artística porteña desde mediados de los 40, relata los motivos por los cuales se aleja del trío en 1960 para iniciar su carrera solista en 1960, que podrían resumirse en un giro en la concepción de su rol como artista en la sociedad:

[...] teníamos [con Sánchez y Monges] distintas ambiciones, otros objetivos. Yo tenía otra esperanza, otro horizonte: saber de la vida, saber de los destinos del hombre, saber cómo el hombre parado en este planeta tierra debe al menos interesarse y lograr cosas importantes para su tierra. Eso hacen los tipos que tienen algo más que caracú. Pero son pocos los que logran escapar a esa mecánica estúpida [...] A mí me interesaba tratar de rasgar esa corteza,

²⁰ Orquera (2002) refiere a un “auge de un folklore identificado con la Revolución Cubana”, especialmente a cargo de artistas vinculados al Partido Comunista. Ayala manifestó haber estado afiliado, sin poder especificar fechas al respecto (comunicación personal, 6-12-2017).

²¹ Así lo demuestra la columna “Historiando cantos” a cargo de Alma García para la Revista *Folklore*, sección que apareció entre los números 89 y 150 de la publicación, destinada a tematizar a lo largo de 52 artículos, en cada uno el motivo o circunstancia de la creación de un “éxito” de la canción folclórica a partir de la entrevista con su autor. En la revista *Folklore* número 97 del año 1965 (novena columna publicada) hace lo propio con *El mensú* a través de una entrevista con Ramón Ayala. En esta fuente se citan además las grabaciones de Raúl Shaw Moreno (Víctor), Hugo Díaz (Odeón), Julio Molina Cabral (Philips), Alberto Castelar (Odeón), Los Marrupeños (R.C.A. Víctor), Dorothy and Peter (Odeón) y Ramona Galarza (Odeón). Posteriormente a 1965 la interpretarán Daniel Toro, Juan Carlos Baglietto, Mercedes Sosa, Alberto Cortez, entre muchos otros. Disponible en <http://revistafolklore.com.ar/historiando-cantos/> [última consulta: 24-9-2018].

y tratar de encontrar donde está la luz del hombre, el por qué existir [...] Yo sentía que estaba destinado a hacer otro tipo de arte. Lo solía mirar mucho a Atahualpa Yupanqui.²²

A partir de comienzos de 1960 Ramón Ayala entabla amistad con Armando Tejada Gómez y a partir de él con Mercedes Sosa y con Oscar Matus, quienes en febrero de 1963 firman en Mendoza junto a Tito Francia y otros artistas el manifiesto del *Nuevo Cancionero*.²³ El Manifiesto proponía, a través del cuestionamiento de los elementos estancos de la tradición, su transformación a través de expresiones artísticas más realistas y comprometidas, que acompañasen el cambio social a partir de la renovación formal y poética en música.

Ayala no fue firmante del documento fundacional del *Nuevo Cancionero*, pero sí adhiere al ideario y colabora en los proyectos que el movimiento lleva a cabo por esos años. En *Canciones con fundamento* de Mercedes Sosa (disco de 1964, considerado fundacional del movimiento) Ayala participa como guitarrista acompañando tres composiciones de su autoría: *El cachapecero*, *El jangadero*, y *El cosechero*, en una especie de trilogía del hombre del litoral. Inmediatamente en 1964 graba el disco *El hombre que canta al hombre*, su primer LP como solista con el sello *El grillo*, la productora de Oscar Matus.²⁴ El disco tiene en la contratapa un texto explicativo – a manera de manifiesto de ideas- al igual que otros reversos de las producciones de Matus y contiene casi en su totalidad composiciones de Ayala. El disco se encuentra en total consonancia con las ideas del *Nuevo Cancionero* ya que, en términos generales: enuncia un ideario americanista; tematiza al hombre y al trabajo sobre la representación del paisaje; intenta mostrar la realidad sin deformaciones; reivindica la canción popular como instrumento generador de consciencia; reafirma su confianza en el espíritu y el accionar del hombre; y expresa la esperanza respecto de un mejor porvenir. Poco tiempo después, Ramón Ayala también graba junto a Armando Tejada Gómez un disco doble titulado *Canciones y poemas en Dirección del Viento* (Adomi, 2017c). Allí musicaliza la poesía del cubano Nicolás Guillén -*José Ramón Cantaliso*- y registra *Coplas sureñas*, canción de su autoría, junto a recitados del poeta mendocino.

En esos años, Ayala también mantendrá un vínculo estrecho con Cuba. El músico viaja a la isla por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) para formar parte de los festejos del 26 de julio junto a otras personalidades del arte, la ciencia y la política. El motivo de la invitación se debe, tal lo atestigua en su libro, al "contenido social de [sus] obras" (Ayala, 2015: 43). Allí conoce a Salvador Allende, al historiador José María Rosa y, aunque brevemente, a Ernesto Guevara. Participan también dirigentes del Partido Comunista y otros líderes políticos de diferentes países, como el del ala izquierda del peronismo, John William Cooke. Visitan ciudades de la isla y Ayala se anota de que *El Mensú* es popularmente conocida en ese país, y hasta cantada por los simpatizantes de la revolución en los fogones de Sierra Maestra (Ayala, 2015: 44-48).

En 1967 Ayala vuelve a viajar a La Habana para participar, también en el marco de los festejos de la revolución, del *Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta*. Entre los

²² Ramón Ayala, en comunicación personal (11 de agosto de 2018).

²³ En términos generales el *Nuevo Cancionero* proponía: incorporar al cancionero diversidad de expresiones regionales que abarcaran las sensibilidades de todo el país con el propósito de pintar al hombre del interior para compensar la preeminencia cultural, política, social y económica de Buenos Aires sobre el resto del país; terminar con un folklorismo de tarjeta postal, en una renovación de la música en forma y contenido; apoyar y estimular el espíritu crítico en peñas y organizaciones culturales para que el culto por lo nuestro deje de ser una mera distracción y se canalice en una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente; testimoniar y expresar por el arte nuestra realidad, sin concesiones ni deformaciones; acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas. Ver: AAVV *Manifiesto del Nuevo Cancionero* (1963).

²⁴ Los discos EP y LP llevan los números 003 y 004 respectivamente, mientras que *Canciones con fundamento* corresponden, con la misma lógica, a *El grillo 001 y 002*.

artistas argentinos que participaron del festival figuran Oscar Matus y Celia Birenbaum, quienes conformaron la comitiva argentina junto a Rodolfo Mederos, Ayala y su esposa.²⁵ Como resultado del encuentro, se edita un disco colectivo con *El mensú* a la par de otras canciones de contenido político-ideológico.²⁶ Después de eso, Ramón Ayala emprende un viaje por varios países de África, Asia y Europa, y regresa a la Argentina sólo a mediados de la década de 1970.²⁷

2) PARA FINALIZAR: ¿UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA?

La meta principal de este trabajo ha consistido en contribuir a la construcción de una historia socio-cultural de la música popular argentina de raíz folclórica, tomando en este caso como eje la canción *El mensú*, atendiendo a un análisis de la *canción-objeto* (e decir, en sus elementos estrictamente musicales a partir de la partitura o de la grabación) y también a un análisis como *canción-proceso* (es decir, en sus múltiples versiones y circulaciones), lo que nos permitió un abordaje más completo, permitiendo desentrañar parte del universo de significados construidos en torno a esta canción.

Sin duda, *El Mensú* fue una canción testimonial que, como los filmes y las obras literarias aludidas, visibilizó los problemas de la clase subalterna en la zona del Alto Paraná. Este tipo de denuncia, al momento de su creación en 1956, contaba con pocos antecedentes dentro de la música de raíz folclórica.²⁸ Allí radica su importancia y quizás por ello fue entendida por artistas e intelectuales de la época, dentro y fuera de nuestro país, como una canción de militancia.

Aunque no aluda de manera explícita a acciones revolucionarias o invoque a ellas, la idea de cambio está sugerida a lo largo de la canción. El binomio “tensión/renovación” atraviesa varios aspectos de la canción, que aluden a la idea de “transformación” deseada y buscada por la militancia de la época. La tensión está dada por la misma estructura armónica, que prolonga la resolución de dominantes o subdominantes a lo largo de varios compases secciones, y por el uso de extensiones o tensiones armónicas (quintas aumentadas) poco usuales en el repertorio de la canción folclórica de la época.

En la poesía del estribillo la idea de transformación se presenta en el binomio de opuestos “noche mala/día bueno”, que puede interpretarse en relación con el binomio “explotación/Libertad”. La canción plantea la existencia de un “presente desdichado” y un “futuro venturoso” que llegará con el alba, cuando los hombres de corazón “forjen” el mañana. Cobra significación en los aspectos simbólicos el uso del modo menor para las estrofas

²⁵ Según María Inés García, fue la actividad de la productora de Matus uno de los puntos que motivó la invitación del gobierno cubano. Asegura que “la invitación de Casa de las Américas estuvo en un principio destinada a Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Oscar Matus. Sin embargo, las miradas sobre la Revolución Cubana generaban controversias y diferencias con otras ramas del Partido Comunista a nivel internacional. Según asegura Birenbaum, Tejada Gómez y Sosa desestimaron la invitación, mientras que Matus propuso su nombre y el de Mederos para completar la comitiva” (García, 2014: 96).

²⁶ Algunas: *Me gustan los estudiantes* (Ángel Parra); *Canción para mi América* (Viglietti); *Hasta siempre* (Carlos Puebla); *El pobre y el rico* (Los Olimareños); *Coplas al compadre Juan Miguel* (Zitarrosa). Entre los artistas que representaron a la Argentina figuran Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ayala y su entonces esposa, la cantante paraguaya Amanda Caballero (conocida como “Resedá”).

²⁷ Más tarde, Arturo Lozza en conversación con Ayala para la revista *Nuestra propuesta* le manifestará que también ellos, la juventud militante de Argentina, cantaban *El Mensú* hace medio siglo y que esa canción los acompañó en distintos momentos de lucha (Lozza, 2009: 11).

²⁸ Un antecedente de importancia es la canción *El arriero* de Atahualpa Yupanqui, considerada, junto a otras de este autor, como piezas pioneras e impulsoras de la canción militante (Molinero, 2011). En innumerables ocasiones se le ha comparado a Ayala con Yupanqui.

(donde se describe la situación del explotado) y el modo mayor para el estribillo (cuando se plantea la posibilidad de transformación) aunque en éste el verso “noche mala” se armoniza con acordes de intercambio modal, provenientes de la tonalidad menor. La palabra “¡Neike!” dicha por el patrón puede cobrar el sentido opuesto en boca del trabajador, al que el deseo de transformación le dicta: “¡Neike! ¡Vamos! ¡Rápido! ¡Adelante!”. El uso del ritmo de galopa también es significativo aquí. La galopa presenta en sus rasgos genéricos un carácter vivo, animado e incitante con un movimiento sostenido que no decae en el transcurso de la pieza. En el imaginario de la militancia de la época, el movimiento vivo de la galopa puede ser equiparable a la adrenalina de un movimiento -el de la lucha política- incesante hacia el cambio. Por su parte, el final abierto y la ausencia de cláusula de cierre intrínseco al género, en el resonar de las palabras “yerba, verde yerba” dejan abierta la inevitable pregunta: ¿qué futuro nos deparará esta fuerza?

Es probable que la palabra “revolución” todavía quedara grande para Ayala al momento de la creación de *El mensú*, pero la canción deja planteada la idea de que la justicia social, la igualdad y la hermandad debían llegar, y los responsables de eso serían los mismos hombres. Se expresa no solo la esperanza, sino la certeza en la llegada de un nuevo orden, expresada en la metáfora del nuevo día.

Hoy, a los 91 años, lejos de apagarse Ramón Ayala se levanta cada día, en su casa de San Cristóbal, lleno de energía de creadora, con el impulso del motor interior intacto y los bríos de una edad para él incierta. Ante la pregunta sobre cuál ha sido la satisfacción más importante que le ha dado *El mensú*, contesta:

La permanencia. Sabemos que una obra hecha con criterio comercial puede tener un éxito momentáneo, pero luego desaparece. Lo que está hecho con el corazón, lo que refleja al hombre, que es eterno, tiene dimensión de estrella: no se apaga nunca [...] Lo logramos, porque todo hombre tiene algo de mensú. Todo el que ha sufrido alguna vez se ve en este retrato”.²⁹

Hoy, 62 años después, tiene vigencia.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. 2017. Dossier: A 50 años del Encuentro Canción Protesta. En: *Boletín Música*, N°45. La Habana: Casa de las Américas.

AAVV. 1963. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. S/editar. Disponible en: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

ADORNI, ANGÉLICA. 2017a. “*El mensú* en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala”. En: *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL-UBA.

----- . 2017b. “La canción popular litoraleña argentina en los años ’60. Una investigación en curso”. En: Giusto, Víctor (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XVII*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Área Transdepartamental de Folklore.

----- . 2017c. “*El hombre que canta al hombre*. Ramón Ayala y el mundo del arte hacia mediados de los 60”. En: *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología* realizadas en La Plata, del 23 al 26 de agosto de 2018. La Plata: s/d.

AYALA, RAMÓN. 1986. *Desde la selva y el río. Canciones con partituras, poemas, dibujos y reportajes*. Buenos Aires: Roberto Vera editor.

----- . 2015. *Confesiones a partir de una casa asombrada*. Rosario: Serapis; Posadas: EDUNAM.

²⁹ En: Revista *Folklore* n° 97, 1965, p. 26-27 (columna *Historiando cantos* a cargo de Alma García).

- BECKER, HOWARD. 2008. [1982] *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. (Traducción de Joaquín Ibarburu). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Original: *Arts Worlds*. Berkley: University of California Press]
- BURKE, PETER. 2005 [2001]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ INOSTROZA. 2016. *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el cono sur: Brasil, Uruguay, Chile y Argentina (1964-1989)*. Santiago de Chile: Memoriarte.
- DÍAZ, CLAUDIO. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recoveco.
- GARCÍA M. I; GRECO M. E. 2014. "Matuseando. Un análisis crítico de la producción discográfica como discurso social". En: Heloísa de A. Duarte de Valente et al. (eds.): *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL* (Sao Paulo: Letra e Voz, 2015), pp 490-407.
- . 2016. "Producciones Matus': las prácticas y discursos de Oscar Matus a través de su productora discográfica independiente" En: Weber, J.I. (ed.) *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Santa Fe, agosto 2016). Buenos Aires: AAM y INM "Carlos Vega".
- GARCÍA, M. I; GRECO, M.E.; BRAVO, N. 2014. "Testimonial del nuevo cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta". En: *Resonancias* vol. 18, nº 34. Santiago: Pontificia Universidad Católica. pp 89-110.
- GILMAN, CLAUDIA. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2013. "De la canción objeto a la canción proceso". En: *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 97-111.
- GUARANY, HORACIO. (2002). *Memorias del cantor, casi una biografía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- LOZZA, ARTURO. 2009. "Por los cauces de América Latina, la jangada va" (entrevista a Ramón Ayala). En: *Revista Nuestra propuesta* (19 de febrero de 2009), p. 10-11.
- MCCLARY, SUSAN. 1992. *Feminine endings*. Minnesota: University Press.
- MOLINERO, CARLOS. 2011. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- ORQUERA, FABIOLA. 2016. "Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala". En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (E.I.A.L), vol. 27, N°1. Tel Aviv: University.
- PORTORRICO, EMILIO. 2004. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. 2da edición. Buenos Aires: El autor.
- ROMERO, LUIS ALBERTO. 2001. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica de Argentina.
- VILA, PABLO. 1982. "Música popular y auge del folklore en la década del '60". En *Crear en la Cultura Nacional*, II: 10. Buenos Aires, sept-oct, pp. 24-27.