

**ARTE HISTORIOFÓNICO: METAMORFOSIS Y DIALÉCTICA DE UNA  
HISTORIOFONÍA DEL FOLCLORE ARGENTINO**

Andrés Duarte Loza (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

**Palabras clave: historiofonía – sonido – música – folclore**

El término *historiofonía* establece el estudio de la Historia desde el campo del sonido y las artes sonoras, entre las que se incluye la música. Esta perspectiva propone valorar al sonido por sobre su consideración como fuente secundaria o auxiliar de las investigaciones historiográficas y musicológicas, enfocándolo -en cambio- como el objeto-sujeto de estudio. Los estudios *historiofónicos* tienen el potencial de abarcar todos los fenómenos acústicos del entorno que conforman el paisaje sonoro. Es decir, los fenómenos acústicos del medio ambiente *per se* y todos los sonidos producidos por la humanidad y sus productos: la voz, el canto, los testimonios orales, las artes sonoras, y todas las formas de producción artificial y tecnológica del sonido a lo largo de la Historia. Desde una perspectiva *historiofónica*, los estudios sobre el sonido y las artes sonoras también adquieren dimensiones ideológicas, políticas y sociales, debido a que atraviesan la vida y la memoria de toda comunidad.

Desde que la humanidad descubrió la forma de grabar el sonido con medios tecnológicos, también desarrolló formas de reproducirlo, transmitirlo, procesarlo y archivarlo. En consecuencia los registros sonoros y audiovisuales conforman un corpus de archivos documentales sonoros de la Historia y por consiguiente de la *historiofonía*.

La dimensión histórica del sonido juega, además, un papel crucial en su configuración estética. Es por ello que las manifestaciones artísticas sonoras o aquellas en donde la producción de sonido constituye un elemento fundamental, -como ocurre en las artes audiovisuales- pueden ser interpretadas desde su dimensión histórica como manifestaciones de las ideologías imperantes en el transcurso de un período específico de la Historia. De esta manera, también es posible trazar líneas de continuidad y analizar las transformaciones que dichas ideologías y sus formas de representación han experimentado en el campo del arte. Por consiguiente, el *arte historiofónico* se compone tanto de la revisión y la re-audición de las producciones artísticas del pasado -desde una perspectiva *historiofónica*- como también de las producciones contemporáneas que están enfocadas esencialmente en la dimensión histórica del sonido.

Por su naturaleza mutable, el sonido, no tiene una única forma de existencia continua en el espacio y el tiempo porque es transformado por el influjo del medio ambiente, los medios tecnológicos y el medio social que lo contiene y transforma. Esta naturaleza metamórfica del sonido, convierte también a las artes sonoras en un medio predilecto para la proliferación y la divulgación de los aspectos míticos de la Historia. Por el influjo de una diversidad de posturas ideológicas que muchas veces responden a posiciones antagónicas. Por otro lado, desde una perspectiva dialéctica de la Historia, la *historiofonía* permite recoger los productos sonoros que fueron desechados y silenciados en el devenir de los tiempos, pero que poseen el potencial de develar las contradicciones y las confrontaciones intestinas de las sociedades desde el momento en que las mujeres y los hombres son considerados como sujetos históricos.

La construcción de una idea del pasado desde el presente, a través de recursos *historiofónicos*, propone en este escrito, estudiar dos casos en donde se conjugan experiencias sociales e individuales que conectan y dan cuenta de algunas continuidades de relevancia histórica dentro de la música folclórica de nuestro país: las zambas *La Felipe Varela* y *la Zamba de Vargas*.

**Memoria sonora**

En los términos de la experiencia individual y social surge el concepto de *memoria sonora* que también será tomado como objeto de la investigación *historiofónica*. En este sentido, la

*memoria sonora* involucra el acto de recordar acontecimientos sonoros del pasado desde una interpretación situada en el presente y mediada por el espacio social que habita.

En el contexto de una entrevista o la recopilación de testimonios orales –como parte de la oralidad histórica– los actos de la memoria suponen asiduamente una composición entre realidad y ficción. Incluso personas que fueron testigos presenciales de un hecho pueden producir errores a la hora de narrarlos. Muchas veces, involuntarios, influidos por la acción de otros actores sociales en la construcción de las ideas del pasado como son: la literatura, las academias, los medios masivos de comunicación y la opinión pública en general. Así como también, ocurren casos en donde los hechos son distorsionados conscientemente por motivaciones ideológicas o por las características propias de la forma narrativa empleada. Además, todo testimonio desde la perspectiva individual es necesariamente un recorte de una realidad mayor y por ello requiere ser contrastada con la memoria intersubjetiva provista por otros actores y documentos de mayor amplitud y alcance. Los testimonios recolectados de fuentes escritas, grabaciones o audiovisuales, en cambio, ofrecen textos cerrados en cuanto a los datos y a la información que suministran, sin embargo, también quedan expuestos a los equívocos, falsificaciones apócrifas y a las distintas interpretaciones posteriores, en una tensión permanente entre el mito y la disciplina historiográfica.

### ¿Y... no sabe La Felipe Varela federal?

Corría el año 1962 en el Destacamento Aeronáutico Militar Reconquista, Provincia de Santa Fe. Un soldado conscripto de nombre Felipe se encontraba en una rueda de compañeros cantando la famosa zamba conocida como *La Felipe Varela*<sup>108</sup>. Al soldado le gustaba cantarla por la admiración que profesaba por su tocayo, el recordado caudillo federal catamarqueño, al que la zamba hacía referencia: el Coronel Felipe Varela<sup>109</sup>. Al finalizar la zamba el comandante de la tropa de apellido Vera, quien se encontraba presente en la rueda, le preguntó al soldado cantor:

– Soldado... ¿Y... no sabe la Felipe Varela federal? –

El soldado desconcertado, no tenía ninguna certeza acerca de lo que el comandante le preguntaba, pero al ser simpatizante de la causa federal respondió:

– Si la supiera la cantaré con mucho gusto mi comandante –

Era sabido por todos los habitantes del cuartel que el comandante Vera estaba destinado a esa base como castigo por haber permanecido leal al presidente constitucional Juan Domingo Perón –que por ese entonces era un innombrable– en el transcurso del golpe de estado del 16 de septiembre de 1955. ¿De qué hablaba el comandante Vera cuando preguntó por *La Felipe Varela federal*? El soldado quedó intrigado, ya que algunos de los grupos más emblemáticos del folclore nacional de esa época como fueron: *Los Chalchaleros*, *Los Fronterizos* y *Las Voces del Huayra*, todos ellos conjuntos musicales oriundos de Salta, grabaron y difundieron la misma zamba que él conocía, con gran éxito y difusión en todo el país.

Es habitual considerar que una canción, que lleva por título el nombre propio de una persona destacada de la Historia –a la que se le dedica la narrativa de la canción– se trata de una canción reivindicatoria o un homenaje. Por ese motivo, el joven soldado cantor no se había percatado, hasta ese momento, que la letra de la zamba *La Felipe Varela*, por el contrario, denuesta al caudillo. Esta práctica, sin embargo, no era una novedad en el terreno de la música folclórica, ni en la literatura o la historiografía. En efecto, una de las

<sup>108</sup> Escrita por los salteños José Ríos (Letra) y Juan José Jacobo Botelli (Música) en el año 1956.

<sup>109</sup> Fue ascendido en el año 2012 al grado de General de la Nación post-mortem por la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner.

obras literarias consideradas fundacionales de la literatura nacional: *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, que lleva por título el nombre de pila del caudillo riojano Facundo Quiroga, deja en claro un precedente fundamental de esta cuestión.

Dentro de la antinomia sarmientina de civilización y barbarie -considerada la “zoncera madre” por Arturo Jaureche- (Jaureche, 2004:23), la figura de Quiroga fue elegida para encauzar la crítica sobre lo que Sarmiento identificó como “la barbarie”. Una barbarie que impedía el avance de la civilización y el progreso del país según los cánones de la modernidad europea.

Los sucesos narrados, en la letra de la zamba *La Felipe Varela*, relatan un juicio sesgado y arbitrario de los sucesos ocurridos el día 10 de octubre de 1867. Día en que Varela tomó la ciudad de Salta -con una tropa de unos mil hombres- en búsqueda de pertrechos bélicos para reforzar sus recursos militares que en ese momento escaseaban entre sus filas. Este relato alimentó aún más la leyenda negra que recayó sobre su figura -acuñada por sus detractores- en la cual se sostiene que la ocupación de Salta fue una más de las tropelías de un forajido, un salteador sanguinario que cometía todo tipo de excesos, matanzas y saqueos durante sus incursiones. Los autores de la zamba ambos de origen salteño, reproducen la visión de la oligarquía salteña -históricamente aliada a la oligarquía de Buenos Aires-, adscribiéndose de esta manera al relato de la historiografía liberal-mitrista de los acontecimientos acaecidos en aquellas circunstancias.

La Felipe Varela (1956)  
José Ríos-Juan José Botella

Felipe Varela viene  
por los cerros de Tacuil:  
el valle lo espera y tiene  
un corazón y un fusil.

Se acercan **las montoneras**,  
que a Salta quieren tomar.  
no saben que, en los senderos,  
valientes solo han de hallar.

Mañana del 10 de octubre,  
**de sangre por culpa de él.**  
en oyes al cielo sube,  
todo el valor por vencer.

Ya se va **la montonera**,  
rumbo a Jujuy esta vez.  
lo echarán a la frontera,  
**de allá no podrá volver.**

Galopa en el horizonte,  
tras muerte y polvareda.  
porque Felipe Varela,  
**matando viene y se va.**

La letra de la zamba, tiene versos que claramente denuestran la figura del caudillo catamarqueño como: “Mañana del diez de octubre, de sangre por culpa de él”, “Lo echarán a la frontera, de allá no podrá volver” y principalmente en el estribillo: “Porque Felipe Varela, matando llega y se va”, no dejan duda de la connotación que quiere darse a la imagen del caudillo retratada con estos versos.

## DE MÚSICA POPULAR

Es interesante observar la similitud, en el abordaje de la caracterización del caudillo, con algunos rasgos del personaje principal del poema narrativo *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández. Este parentesco es sencillamente observable al comparar una estrofa que contiene dos octetas muy similares a otro par de octetas del Martín Fierro:

La Felipe Varela (4ta. estrofa)

Ya se va la montonera,  
rumbo a Jujuy esta vez.  
**lo echarán a la frontera,  
de allá no podrá volver.**

Martín Fierro (estrofa nº49)

Tuve en mi pago en un tiempo  
Hijos, hacienda y mujer,  
Pero empecé a padecer,  
**Me echaron a la frontera,  
¡Y qué iba a hallar al volver!**  
Tan solo hallé la tapera.

Ambos fueron “echados” a la frontera. La frontera a la que se refiere Martín Fierro es la frontera con el indio, a la que el gobierno, para doblegarlo o exterminarlo, enviaba tropas conformadas, sobre todo, por gauchos mestizos.

En cambio, la frontera que se menciona en *La Felipe Varela* es la frontera entre Argentina y los países limítrofes, que también serían asociados con la barbarie por la oligarquía centralista de Buenos Aires. Es decir, que el concepto de frontera en ambos casos refiere al límite con la barbarie según la concepción unitaria-liberal de la época.

Como respuesta a la letra de esta zamba no tardarían en circular distintas versiones, conocidas como “*versiones federales*” de *La Felipe Varela*. Esas que el soldado Felipe desconocía en 1962. Las versiones federales de la zamba sólo podían ser oídas en algunas peñas, reuniones y en las casas de los simpatizantes de la causa federal, sin ninguna presencia en los medios masivos de comunicación hegemónicos y la industria discográfica. Dentro de estas versiones, la que logró más trascendencia es la que forma parte del texto literario del profesor chiloteño Julián Amate titulada: *Yo Felipe Varela Pronuncio*. Escrito a fines de la década del 50, quien en una alternancia entre glosas críticas, que refieren a la versión de José Ríos, reelabora algunos versos reivindicando las acciones de Felipe Varela, su persona y la causa federal.

La Felipe Varela (Versión federal)  
Julián Amate

**Se acercan los coroneles  
marchando desde San Luis  
La Rioja espera y tiene  
lanza y divisa carmín.**

Mañana del diez de octubre  
**de sangre por culpa ¿de quién?**  
del gobernador que estaba  
y de otros tercicos como él.

Galopa en el horizonte  
**bajo un cielo federal,  
los coroneles de Mitre  
Matando vienen y van,  
porque Felipe Varela,  
nunca mató por matar.**

De alguna manera, *La Felipe Varela* vino a reavivar, profundizar y a darle continuidad -en el ámbito del folclore argentino- a una vieja disputa que ya había sido encarnada musicalmente por la legendaria *Zamba de Vargas*. La melodía original de la *Zamba de Vargas* es considerada como la más antigua de la que se tenga registro. Su origen se remonta a los tiempos en que la zamba no era aún llamada -en nuestro país- de esa forma, sino que existían los géneros de música y danza que la precedieron: la zamacueca, la

cueca o “chilena”. Los musicólogos coinciden mayoritariamente en que la zamba argentina tiene su raíz en la zamacueca peruana originaria de Lima, que posteriormente llegada a Chile se transformó en cueca y una vez en Argentina se la nombró zamba con el fin de nacionalizarla definitivamente.

Es por ello que, para dar cuenta de su origen, a las primeras melodías de las cuecas venidas de Chile se las conocía popularmente con el nombre de “chilenas”, género que tenía especial difusión en las provincias de la región de Cuyo.<sup>110</sup> Este fenómeno es el de muchos géneros folclóricos latinoamericanos que están plagados de orígenes comunes que contradicen las divisiones geopolíticas de los países. Incluso superando las barreras del lenguaje como ocurre con la música de la frontera argentina con Brasil y Paraguay con sus géneros musicales producto de la cultura gaucha y guaraní que son compartidos por el noreste argentino y toda la región mesopotámica por nombrar sólo un ejemplo.

El 10 de abril de 1867, seis meses antes de los sucesos narrados en *La Felipe Varela*, su protagonista libraba la llamada batalla de *Pozo de Vargas*. Batalla que enfrentó, en el contexto del final de la llamada Revolución de los Colorados, a dos ejércitos: el federal de Felipe Varela y el unitario comandado por el general Antonio Taboada, jefe militar de Santiago del Estero, quien respondía al Gobierno Nacional de Bartolomé Mitre. Resultando en la derrota de Felipe Varela. La composición de ambas tropas era heterogénea: la tropa de Varela además de conformarse con riojanos, contó con un fuerte componente chileno, catamarqueño y sanjuanino. Mientras las tropas de Taboada, además de santiagueños, formaba con tucumanos, catamarqueños y riojanos. Es decir, que incluso había comprovincianos enfrentados y que la identificación de las tropas respondía a cuestiones del campo político e ideológico. Los unos federales-americanistas, pronunciados en contra de la guerra contra el Paraguay y los otros unitarios-liberales y centralistas. A pesar de ello, el relato que prevaleció y prevalece aún hoy a través de la *Zamba de Vargas* se enfoca en la identificación de la disputa como ocurrida entre riojanos y santiagueños.

La leyenda popular sostiene que gracias a la ejecución de esta zamba en el campo de batalla, a cargo de la banda del ejército de Taboada, se logró dar vuelta el resultado de la contienda que, en principio, parecía torcerse en favor del bando de Varela. Aunque esta versión no cuenta con documentación concluyente para los historiadores, fue ampliamente sostenida e incluida en textos de varios autores de la historiografía oficial y al mismo tiempo por los folclorólogos e investigadores de la musicología argentina. Esta visión reduccionista, muy propicia para los intereses centralistas de Buenos Aires, fue aprovechada para situar la contienda en un clima de rivalidad interprovincial, enmascarando la cuestión de fondo que involucró el conflicto.

Es una práctica común de la música popular, tomar una melodía conocida y adaptarle una letra. Por ello la melodía que se divulgaría posteriormente con el título de *Zamba de Vargas*, sirvió de sustrato musical para la proliferación de una gran cantidad de coplas y letras que dieron cauce a una de las luchas más intestinas de la historia argentina. Estas letras fueron posteriormente agrupadas simplificadoramente en dos vertientes unas llamadas “*versiones riojanas*” y las otras “*versiones santiagueñas*”. Con esta denominación se evadió una posible clasificación en versiones centralistas (unitarias) y federales, que enfatizaría el trasfondo ideológico y que, en rigor, daría cuenta de una interpretación más ajustada a los hechos y a la verdadera motivación del conflicto.

Con la llegada de los primeros trabajos de recopilación de los cancioneros populares argentinos, la versión que prevaleció en el ámbito de la música folclórica -llamada música

---

<sup>110</sup> El recorrido es todavía más complejo ya que existió un fenómeno de interinfluencia de “ida y vuelta” por el que la zamacueca peruana ya transformada en cueca chilena también se propagó por Perú con el nombre de cueca o chilena. Desde Perú fue a Bolivia y de Bolivia al Noroeste argentino conformando lo que hoy es la cueca norteña.

nativa- a principios del siglo XX, fue una versión santiagueña, cuya melodía fue recopilada por Andrés Chazarreta en 1906. Primero se divulgó en su versión instrumental y luego con una letra del quilmeño Domingo Vicente Lombardi<sup>111</sup>. La letra de esta versión, alimenta la leyenda que se construyó sobre la batalla de Pozo de Vargas.

Zamba de Vargas  
(Chazarreta-Lombardi)

Forman **montoneros**  
en Pozo e' Vargas,  
los manda Varela,  
firmes en batalla.  
**Contra los santiagueños,**  
con gran denuedo, van a pelear.  
Ya de Manuel Taboada  
alta su espada,  
se ve brillar.

Atacó Varela,  
con gran pujanza  
tocando "a degüello"  
a sable y lanza.  
Se oyen los alaridos,  
en el estruendo  
de la carga,  
y ya pierden terreno  
los **santiagueños**  
de Taboada.

¡Bravos **santiagueños!**  
dijo Taboada:  
vencer o la muerte  
¡vuelvan las caras!  
Por la tierra querida  
demos la vida para triunfar.  
Y ahí no más a la banda,  
la vieja zamba  
mandó tocar.

Y en el entrevero  
se oyó esta zamba,  
llevando en sus notas  
bríos al alma.  
Y el triunfo consiguieron  
los **santiagueños**  
y este cantar  
para eterna memoria,  
Zamba de Vargas  
siempre será.

A raíz de esta leyenda, que fue amplificada por la versión de Chazarreta-Lombardi de la *Zamba de Vargas*, la "disputa musical" llegaría hasta el terreno de la historiografía.

La corriente revisionista sostendría posiciones encontradas con esta versión de los hechos y el uso tendencioso de esta zamba con tintes de propaganda triunfalista, contribuyó a otorgarle un tono épico-heroico al accionar del bando centralista-liberal y mitrista. Los argumentos sostenidos sobre lo ocurrido en cuanto a la ejecución de música en *Pozo de Vargas* oscilan entre los que niegan la presencia de bandas de música en ambos ejércitos, hasta otros que no concuerdan en cuáles fueron los géneros musicales de las músicas ejecutadas o en quienes fueron los ejecutantes de la música, ni tampoco quién dio la orden de ejecutarla. Los partes sobre la batalla existentes, escritos por los propios protagonistas de la contienda no hacen ninguna mención sobre cuestiones musicales relacionadas con la contienda. La leyenda de la victoria producida por la ejecución de la zamba sólo se apoya documentalmente por un artículo publicado en abril de 1906, curiosamente aparecido en el mismo año que la recopilación de Chazarreta - atribuido al veterano Ambrosio Salvatierra, ex-capitán del ejército de Taboada, en el diario *El Siglo* de Santiago del Estero, que fue firmado con el seudónimo "Un veterano". A pesar de esta inconsistencia documental, el relato más difundido es el narrado en la letra de la versión de la zamba de Chazarreta-Lombardi, en parte por su masiva presencia en los medios masivos de comunicación y la industria discográfica, así como su eficaz influencia en la opinión pública.

Con la llegada del año del centenario de la batalla surgieron varios trabajos en torno a la figura de Felipe Varela y los sucesos de *Pozo de Vargas*, entre ellos el libro *Folklore Argentino y Revisionismo Histórico* de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde. En este libro –en el que se reivindica al caudillo catamarqueño– según sus autores lo que se habría ejecutado en *Pozo de Vargas* fue, en realidad, una "cueca revolucionaria" a cargo de la banda de Varela y que la banda de Taboada habría respondido con una chacarera. Esta

<sup>111</sup> La letra fue registrada en SADAIC recién en el año 1950.

afirmación se apoya en una segunda carta del mismo veterano Salvatierra – en la que se retracta de su relato anterior-, publicada el 5 de diciembre de 1912 en el diario *El Liberal* de Santiago del Estero. Ortega Peña y Duhalde además sostienen que la cueca era la “marcha revolucionaria de esa época.” (Ortega Peña-Duhalde, 1967: 43).

La versión de la “cueca revolucionaria” propuesta por Ortega Peña-Duhalde -como presente en la batalla- fue extraída del libro de Olga Fernandez Latour: *Cantares históricos argentinos* de 1960,<sup>112</sup> que está compuesta de cantares de temáticas históricas extraídos de los legajos que componen la Encuesta Folklórica del Magisterio de 1921, realizada por maestros y maestras de todo el país. Ésta versión tiene versos y coplas en común con algunas coplas históricas incluidas en las recopilaciones hechas por el investigador catamarqueño Juan Alfonso Carrizo en las décadas de 1920 y 1930. Que fueran publicadas en su libro *Cancionero popular de Salta* de 1933 y el de Jujuy de 1934. El común denominador es su estructura inicial que consiste en la voz de mando:

A la carga, a la carga,  
dijo...

Es importante destacar, que si bien, a Juan Adolfo Carrizo se le atribuye una primera publicación de las coplas que conformaron a posteriori parte de las “*versiones federales*” más conocida de la *Zamba de Vargas*<sup>113</sup>, eso no significa que su labor haya tenido alguna intención reivindicatoria. Por el contrario, Carrizo, quien es sumamente reconocido en el ámbito de los académicos del folclore y las letras por su serie de *Cancioneros Populares*, de las provincias de Salta, Jujuy, La Rioja, Catamarca y Tucumán y su libro *Cantares históricos del norte argentino*, en sendas notas al pie y comentarios de sus cancioneros se refiere a Varela en términos claramente difamatorios como ocurre en el Cancionero popular de Salta en referencia a una glosa de Rodolfo Matorras con el título “Ay año sesenta y siete”<sup>114</sup>:

“Se refiere a la entrada a Salta del montonero Felipe Varela, 9 de Octubre de 1867. Muchas trovas comentaron las calamidades de orden político ocurridas en el país desde el año sesenta al setenta y muchas también se refieren en particular a la persona de este bandido disfrazado de Jefe expedicionario del norte.” (Carrizo, 1933: 50).

Además, en el Cancionero popular de La Rioja, Carrizo da por cierta la ejecución de la zamba en el campo de batalla de Pozo de Vargas.

Posteriormente, Carlos Vega en su libro *Las danzas populares argentinas* de 1952 presenta como documento testimonial sobre la ejecución de la zamba por parte del bando mitrista, los dichos antes mencionados del Capitán Salvatierra de 1906. En subsiguientes publicaciones de los estudiosos del folclore les bastó con aducir el argumento de autoridad que confiere citar tan prestigiosos pioneros de la musicología y de los estudios del folclore de Argentina para reproducir y divulgar este posicionamiento parcial que nunca logró reunir documentación categórica que pudiera abstraerlo de su cualidad mítica.<sup>115</sup> Este es un claro ejemplo de las frecuentes intervenciones tendenciosas de corte historiográfico de los representantes de las academias del folclore, la musicología y las letras al toparse durante sus investigaciones de campo o bibliográficas, con una buena cantidad de cantos populares

<sup>112</sup> Cantar N° 152-i. Título: Chilena de Vargas. Santiago del Estero.

<sup>113</sup> Carrizo no señala en su publicación a dichas coplas como correspondientes a la melodía de la Zamba de Vargas.

<sup>114</sup> Cancionero popular de Salta p.50. n° 63. Año 1933.

<sup>115</sup> Como es el caso de Olga Fernandez Latour en su libro *Cantares Históricos de la Tradición Argentina*.

reivindicatorios de las causas federales y americanistas. Dejando en claro entonces, que las antinomias ideológicas de la política nacional, que fueron reflejadas en la historiografía también formaron parte de las antinomias dentro de los estudios musicológicos y los cantos populares argentinos.

La más conocida de las versiones que recopilan coplas y música que difieren de la versión de Chazarreta-Lombardi es la de los hermanos santiagueños Bailón y Luis Peralta Luna. Bailón Peralta Luna compone la letra con coplas históricas, que bien pueden ser variantes de las recopiladas por Carrizo de Salta y Jujuy o bien de las recopiladas en la Encuesta Folklórica del Magisterio recopiladas en las provincias de Catamarca, Tucumán, Jujuy y Santiago del Estero. Las coplas fueron musicalizadas con una melodía recopilada por su hermano Luis Peralta Luna. Esta versión fue publicada con el subtítulo de *versión atamisqueña* (gentilicio de Villa Atamisqui, Santiago del Estero) y registrada en 1942. La melodía tiene una estructura armónica-melódica similar a la de Chazarreta, aunque por algunos giros armónicos propios, su rítmica marcada, su tempo ágil y su carácter la asemejan más a una cueca norteña.

Queda entonces comprobado que la afrenta no mantiene coherencia y es inconsistente al ser tratada en los términos de la rivalidad interprovincial. Dando cuenta categóricamente de las rivalidades ideológicas y políticas de fondo a nivel nacional y con proyección al resto de Sudamérica por su vinculación directa con la denominada Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay.

Al no existir documentos determinantes que puedan sustentar fehacientemente cualquiera de las posiciones analizadas al respecto dentro de los trabajos historiográficos, el relato de la *Zamba de Vargas* no dejará nunca de formar parte de los mitos y leyendas populares. Aunque esta aseveración es relativa, ya que todavía hoy la leyenda de la “victoria musical” centralista-liberal es comentado como cierto o al menos digna de tenerse en consideración en algunas publicaciones de corte historiográfico, periodístico y musicológico. Resulta muy difícil eludir en la historia de la zamba argentina la vinculación de este hecho militar, político, ideológico y cultural con el origen de uno de los géneros folclóricos más importantes y emblemáticos de nuestro país. Lo que puede afirmarse concluyentemente es que, en cuanto al nivel de difusión y de popularidad, la versión de Chazarreta-Lombardi prevaleció tanto en los escenarios y en las grabaciones, como también en las publicaciones y en su amplia divulgación en los medios masivos de comunicación.

Una de las grabaciones más antiguas y conocidas de la *Zamba de Vargas* de Chazarreta-Lombardi, pertenece al dúo formado por el riojano Antonio Benítez y el catamarqueño Eduardo Pacheco con acompañamiento de piano del santiagueño Luis Peralta Luna<sup>116</sup>. Esta grabación, realizada en la década del 40, posee la particularidad de que la palabra “montoneros”<sup>117</sup> fue reemplazada por “riojanos” en el primer verso de la zamba. De esta forma, se pone un redoblado énfasis en situar el conflicto dentro de la interpretación del relato del enfrentamiento interprovincial (La Rioja vs. Santiago del Estero). La versión de Los Chalchalers, grabada en 1959,<sup>118</sup> mantiene la misma modificación de la letra. Con respeto al carácter y las estrategias de interpretación musical, esta última versión, enfatiza

---

<sup>116</sup> Hermano de Bailón Peralta Luna (responsable de la composición de la letra federal ) y también recopilador de la música de la versión federal citada.

<sup>117</sup> Según la letra utilizada en las grabaciones del mismo Chazarreta y su Orquesta Nativa de 1956,

que también coincide con la partitura publicada, registrada por Chazarreta y Lombardi en SADAIC en 1950.

<sup>118</sup> Álbum: El arriero va. Año 1959.

el tono épico de la zamba. En una posterior versión grabada por el grupo<sup>119</sup>, editada en el 2000, la exacerbación del tono épico es todavía más pronunciada por otorgarle mayor presencia a un nuevo y potente arreglo de bombos, cuyo toque y enérgicos rudimentos rítmicos se asemejan -en algunos pasajes- a tambores militares.

Además de que el nivel de sonoridad de los bombos es mucho mayor -con respecto la versión anterior-, se intensifica aún más, por la acción del efecto de reverberación que se le ha agregado en el proceso de mezcla de la grabación. El efecto de reverberación recrea la imagen sonora de un espacio amplio<sup>120</sup> en el que resuenan los golpes del tambor con una sonoridad en forma de estampida. Este estilo de efecto reverberante es muy utilizado en las músicas y los efectos sonoros de las películas bélicas y épicas del que los productores del disco han hecho uso enfatizando ese carácter. Según Jean-François Augoyard y Henry Torgue: “Los sonidos reverberantes han sido considerados históricamente como un mito del poder, simbolizado por el poder del sonido” (Augoyard –Torgue, 2005:108). La reverberación del sonido puede dar cuenta de un espacio y un tiempo de manera independiente a la fuente que lo produce. Es decir, que el efecto sonoro tiene la capacidad de situar el sonido espacio-temporalmente.

El sonido siempre ha sido considerado una herramienta fundamental para generar un efecto determinado. Lo que ocurre en el contexto de un espectáculo, una película, un disco musical, o un evento colectivo históricamente memorable no desaparece en el entorno sonoro de todos los días. Tan pronto como el sonido es escuchado contextualmente se vuelve inseparable de su efecto. El efecto sonoro provee un contexto y un “sentido común” para las dimensiones físicas y humanas del sonido.

Por todos estos motivos, la versión de *Los Chalchaleros* puede considerarse como epigonal y paradigmática en cuanto el enfoque de esta zamba que enmarca el conflicto como interprovincial y le otorga un tono alegórico, épico y heroico al accionar de la tropas mitristas. Dándole cause y continuidad, en el imaginario popular, al relato de los hechos que toma partido por el bando triunfador centralista-liberal, que por su gran masividad, y desde la utilización del relato mítico, es formadora de la opinión pública sobre los hechos. Como sostiene Enrique Dussel:

El imaginario popular (referencia necesaria de las propuestas políticas, de los grupos, partidos o élites, y hasta líderes políticos) siempre está vigente en la opinión pública y en la formación del juicio práctico de la comunidad política (aun de los Estados más desarrollados técnicamente, como Estado Unidos); por lo que la argumentación simbólica, mítica, sigue teniendo un papel fundamental en política. Un cierto racionalismo abstracto disminuye la capacidad de comprensión de lo que sea la argumentación política. (Dussel, 2009:30).

Afirmar que la versión de la *Zamba de Vargas* de Chazarreta-Lombardi en su versión de *Los Chalchaleros* se trata de una canción política o de arte político, sería para muchos una aseveración delirante y descabellada. ¿Pero acaso esta versión no encierra la afirmación de una posición de claro trasfondo ideológico?. Estas son el tipo de preguntas que muchas

---

<sup>119</sup> Álbum: Los Chalchaleros una leyenda - Vol.1. Año 2000.

veces no son siquiera formuladas, y menos en el ámbito de los estudios musicológicos académicos. Los cantares, las músicas y los sonidos pueden ser portadores de una carga ideológica y simbólica tan potente como cualquier instancia de la política. Si estas zambas son parte de la argumentación e identificación simbólica y mítica de un pueblo entonces su incidencia en términos políticos es insoslayable.

Desde una perspectiva histórica: ¿Es mera casualidad que una zamba como *La Felipe Varela* surgiera poco tiempo después de la deposición del gobierno peronista y se transformara junto a la *Zamba de Vargas* en dos de los más grandes éxitos del boom del folclore argentino de ese momento? O es que se trató de un momento histórico propicio, en el marco de una restauración conservadora antagonista de la mayor fuerza política del país, -desde ese momento proscripta- para la continuación de la disputa desde un imaginario tradicionalista. Más aún, cuando la denominada resistencia peronista trazaba lazos de continuidad histórica entre los caudillos federales y la figura del depuesto presidente Perón. Los aspectos socioculturales expresados por el peronismo, habían producido una profundización de identificación de las clases populares con la cultura nacional, popular y contemporánea, en detrimento de las expresiones más conservadoras y el influjo de las industrias culturales de los países centrales. Fue en ese período cuando desde la industria discográfica se respondió montando, sobre este fenómeno, una vertiente de producción musical tradicionalista -de corte conservador- apoyado en este propicio sustrato de carácter nacional y popular existente en la época. Sobre el nacionalismo de las masas Juan José Hernández Arregui postula:

El nacionalismo de las masas puede convertirse en un componente importante de la conciencia revolucionaria. El tradicionalismo de las oligarquías, al revés, propone aherrojar a las masas dentro del sistema estático de la producción. (Hernández Arregui, 1973: 196).

La versión epigonal de la *Zamba de Vargas* de Chazarreta-Lombardi interpretada por *Los Chalchaleros*, a pesar de ser un conjunto de gran popularidad, se ubica dentro de un tradicionalismo acorde a la ideología de la clase oligárquica argentina y en este caso puntual a la oligarquía salteña, aliada al mitrismo en los tiempos de Varela. Las oligarquías más que tradicionales siempre fueron tradicionalistas, en cuanto a su idea conservadora del afecto por las viejas costumbres, la sacralización y el amor por la vida de campo, en la medida en que esos valores no afectan su perpetuación como propietarios de la tierra. En palabras de Hernández Arregui: “Cuanto más antiguo el cepo más respetable”. (Hernández Arregui, 1973:195).

En el año 1966, Ariel Ramírez, Los Fronterizos y Eduardo Falú grabaron una versión que combinaba letra y música de la versión de los Peralta Luna con interpolaciones de la música de Andrés Chazarreta, en un ambicioso arreglo musical, en el que se entrelazan las dos versiones a modo de collage sonoro. Es evidente que la intención que perseguía este arreglo era el intento de conciliar las dos vertientes de la zamba, en un esfuerzo musical mancomunado, entre referentes de la primera línea del folclore nacional.

Esta iniciativa desde lo musical tiene una íntima relación ideológica con la labor hecha por Félix Luna, ese mismo año, con su libro *Los Caudillos*, en el que dedica un capítulo a Felipe Varela. Libro que propuso resolver el antagonismo entre la visión dominante sobre los caudillos según la historiografía oficial liberal con la corriente revisionista en un pretendido posicionamiento objetivo por fuera de las disputas. Un hecho excepcional fue que conjuntamente con este libro Luna realizara una cantata épica<sup>121</sup> lanzada en formato de

<sup>121</sup> Poema épico nacional en forma de cantata para voz solista, coro y orquesta de 1966.

*long play*, con el mismo nombre, con música del pianista y compositor Ariel Ramírez.<sup>122</sup> Esta cantata incluye una zamba titulada *Cuando viene Varela*. En la que intenta apaciguar el conflicto de *Pozo de Vargas* enfocando la letra en temáticas amorosas.

Con el poema épico la dupla Luna-Ramírez pretendió complementar el libro desde una perspectiva mítica-poética, dándole un tratamiento según palabras de Luna: “libre y sugestivo que sólo puede ofrecer la creación poética y musical” (Luna, 2004:29) a imágenes idealizadas que el ámbito de la historiografía formal no le permitía. De esta manera conformó una original estrategia de doble circuito de divulgación que, con el afán de “no ofender a nadie”, terminó cosechando críticas desde un amplio sector de la esfera política y de la historiográfica como las vertidas por Ortega Peña y Duhalde. Las propuestas reconciliatorias con la intención de “apaciguar las aguas”, han surgido asiduamente, en nuestro país, como estrategia de la oratoria política luego de que los estragos sobre la sociedad y los derechos de la población ya han sido perpetrados o están queriendo ser aún profundizados. Es por ello comprensible que despertara críticas especialmente desde el sector de la sociedad que conformaba una mayoría proscripta y perseguida durante la etapa de la resistencia peronista. Período en el cual, como se comentó anteriormente, el movimiento peronista se identificó ampliamente con los legendarios caudillos federales. Aquellos luchadores perseguidos, que habían sido difamados y excluidos por la fuerza del gobierno y del debate político nacional y latinoamericano, pero que nunca pudieron ser silenciados en la Historia.

#### **Referencias bibliográficas**

- Augodard, Jean François - Torgue, Henry (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Carrizo, Juan Alfonso (1933). *Cancionero popular de Salta*. Universidad de Tucumán. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía. Editores.
- Dussel, Enrique (2009). *Política de la liberación volumen II. La arquitectónica*. Madrid: Ed. Trotta.
- Hernández Arregui, Juan José (1973). *¿Qué es el ser nacional?*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra.
- Jaureche, Arturo (2004). *Manual de zoncetas argentinas, Obras completas, Volumen II*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Luna, Félix. (2004): *Encuentros a lo largo de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ortega Peña R.- Duhalde E.L. (1967). *Folklore argentino y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.

#### **Testimonio incluido**

Testimonio de Felipe Duarte, soldado conscripto de la Base Aeronáutica Reconquista, Provincia de Santa Fe, durante el año 1962. Entrevistado por el autor.

---

<sup>122</sup> Ambos autores estaban identificados políticamente con el desarrollismo.