

Innovación y tradición en el folclore argentino. El primer disco de Raúl Carnota

Ponencia grabada disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=HVM-Fg0dnsQ>



Diego Roberto Madoery. Argentina (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano – IPEAL-) Profesor titular en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en ISM de la Universidad Nacional de Litoral de Argentina. Egresó con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Es Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes.

✉ diegomadoery@gmail.com

Resumen

A fines de la década de 1970, Raúl Carnota junto al percusionista Rodolfo Sánchez y el pianista Eduardo Spinassi comenzaron a forjar su identidad renovadora en la escena del folclore musical argentino. A partir de 1981 se sumó quien fuera la mujer de Carnota por aquellos años, la cantante Suna Rocha. El particular estilo en la interpretación de la agrupación y de las composiciones de Carnota incorporó al folclore a una buena cantidad de jóvenes algo desencantados del tradicionalismo de la escena principal (agrupaciones salteñas o santiagueñas) que llevaban años de trayectoria luego del boom de la década de 1960 sin demasiadas renovaciones. En 1983 lanzaron su primer disco: Suna Rocha/Raúl Carnota. En esta ponencia analizo el disco Suna Rocha/Raúl Carnota, particularmente algunas de las composiciones y arreglos del músico, cantante y guitarrista, haciendo énfasis en su figura como innovador en el folclore argentino.

Palabras clave: Carnota, Folclore Argentino-Innovación

Resumo

Inovação e tradição no folclore argentino. O primeiro disco de Raúl Carnota

Em fins da década de 1970 Raúl Carnota junto ao percusionista Rodolfo Sánchez e o pianista Eduardo Spinassi começaram a forjar sua identidade renovadora na cena do folclore musical argentino. A partir de 1981 se uniu a quem foi sua mulher naqueles anos, a cantora Suna Rocha. O estilo particular da interpretação do grupo e das composições de Carnota incorporou ao folclore uma boa quantidade de jovens desencantados com o tradicionalismo da cena principal (grupos salteños ou santiagueños) os quais há anos, desde o boom na década de 1960, seguiam sem muitas renovações. Em 1983 lançaram seu primeiro disco: Suna Rocha/Raúl Carnota. Nesta apresentação analiso o disco Suna Rocha/Raúl Carnota, particularmente algumas das composições e arranjos do músico, cantor e violonista, enfatizando sua figura inovadora dentro do folclore argentino.

Palavras chave: Carnota, Folclore Argentino - Inovação

La tradición es uno de los valores fundamentales en el conjunto de géneros que constituyen los folclores (nacionales / regionales) por lo que los músicos que han desarrollado modificaciones en sus rasgos muestran un fuerte posicionamiento frente a los marcos constreñidos e inalterables que parece establecer este valor 'esencial'. La historia del folclore musical argentino apenas comienza a ser estudiada (Madoery, 2016) y como en otras historias, la tensión entre tradición e innovación es uno de sus ejes.

En la década de 1960 algunos artistas comenzaron a desarrollar un conjunto de renovaciones que abrieron el camino para una escena diversificada (Guerrero, 2014, 2016, 2017). Dos décadas más tarde una nueva generación de músicos retomó esta línea marcada por la música de Eduardo Lagos y el Chango Farías Gómez, entre muchos otros, con otras características en sus innovaciones.

A comienzos de los 80, Raúl Carnota (1947-2014), guitarrista y cantante, se presentaba en pequeños locales en formato de trío junto al percusionista Rodolfo Sánchez y el pianista Eduardo Spinassi. A partir de 1981 se sumó quien fuera la mujer de Carnota por aquellos años, la cantante Suna Rocha. El particular estilo en la interpretación de la agrupación y de las composiciones de Carnota incorporó al folclore a una buena cantidad de jóvenes algo desencantados del tradicionalismo de la escena principal (agrupaciones salteñas o santigueñas) que llevaban años de trayectoria luego del boom de la década de 1960 sin demasiadas renovaciones. En 1983 lanzaron su primer disco, *Suna Rocha/Raúl Carnota*, el mismo año en el que Mercedes Sosa editó *Como un pájaro libre* con dos piezas de Carnota: "Grito santiagueño" y "Salamanqueando pa' mí" (también registradas en el disco del dúo).

En esta ponencia analizo el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota*, particularmente algunas de las composiciones y arreglos del cantante y guitarrista, haciendo énfasis en su figura como innovador en el folclore argentino. De este modo, intento mostrar dos tipos de innovaciones: las que proponen modificaciones al interior del lenguaje musical del género ("Cuando muere el angelito", "Gatito e' las penas") y las que surgen de la inclusión de rasgos musicales de otros géneros ("Grito santiagueño").

Antecedentes

Raúl Carnota pasó gran parte de su infancia y adolescencia en la ciudad de Mar del Plata (Argentina) y regresó a Buenos Aires (lugar donde había nacido) para estudiar una carrera universitaria. Según él cuenta, un accidente le hizo dejar su proyecto de ser veterinario y por esta razón cambió su rumbo y se dedicó plena y profesionalmente a la música. En Mar del Plata tuvo su primer bombo legüero y luego una guitarra. Así fue que comenzó su trayectoria profesional como bombisto de Adolfo Ábalos quien en esos años (década de 1970) desarrollaba su carrera solista por fuera del histórico grupo con sus hermanos. Los Hermanos Ábalos fue una de las agrupaciones que hegemonizaron el folclore de conjunto en Argentina y contribuyó decididamente a la consolidación de los rasgos musicales de los géneros en este repertorio, por lo que Carnota inició su carrera como profesional en el folclore junto a uno de sus forjadores. "Yo tuve la suerte de trabajar... de músico de Adolfo Ábalos y con ese hombre aprendí un montón" (Ricardo Debeljuh, 2009, 2'04"). En ese momento Adolfo Ábalos se encontraba realizando un espectáculo con Enrique "Mono" Villegas y Horacio Salgán, lo que muestra la apertura del folclorista a otros mundos de género. Este dato resulta importante porque manifiesta que el joven Carnota se formó desde sus comienzos en un ambiente de músicos que convivían armónicamente entre distintos géneros. Además, él también gustaba del rock de aquellos años.

Eduardo Spinassi es un pianista autodidacta, rosarino, que se formó con su padre y su tío "Tucho" Spinassi (director artístico de Emi-Odeón durante el "boom" del folclore). Este entorno familiar produjo que desde joven conociera a grandes referentes como Atahualpa Yupanqui, Adolfo Ábalos, Jaime Torres, entre otros, que pasaban por su casa en Rosario. Estudió un año en el Instituto de Música de esa ciudad y siempre tuvo un piano en su casa. Cuando se mudó a Buenos Aires para tocar con Carnota, el primer ensayo fue en la casa del Mono Villegas.

Rodolfo Sánchez fue un notable percusionista cordobés que según cuenta Carnota antes de integrar el trío con él y Spinassi había tocado rock. Suna Rocha, también cordobesa, había comenzado su carrera solista poco antes

de conocer a Carnota e integrar la formación para este disco por decisión de la compañía grabadora.

Lo que vinculó a estos músicos fue una mezcla de conocimiento de primera mano del folklore profesional (Madoery, 2011, 2016) de la corriente principal, la participación y escucha de otras músicas por fuera del folklore y un deseo de renovar las manifestaciones más tradicionales de este repertorio.

Esta combinación de músicos porteños con provincianos, algunos de ellos con formación académica y en general con ambientes familiares de músicos o artistas, también caracterizó a la generación anterior de la música que se denominó de “proyección folklórica” (Guerrero, 2014, 2016). Me refiero a Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, Domingo Cura, Kelo Palacios, Dino Saluzzi, Chango y Marián Farías Gómez, Manolo Juárez (estos últimos de una generación intermedia), entre otros. Todos ellos, responsables de la renovación en el folclore profesional en Argentina, se mantuvieron al margen de la corriente principal, sin embargo todos (incluidos Carnota y Spinassi) tuvieron algún contacto directo con los músicos de esa corriente.¹

Así es que dentro de este conjunto de músicas pueden observarse tanto piezas que mantienen los rasgos formales y rítmicos de los géneros estandarizados como piezas con innovaciones en las formas (muchas de ellas deudoras del jazz) que se vinculan con el folclore en los ritmos o en las melodías. Esta diferenciación es importante por la significación que tienen los rasgos jerarquizados como las formas y los esquemas rítmicos melódicos y de acompañamiento en ciertos géneros, más allá de las figuraciones fijas de las danzas.

También es posible distinguir quiénes buscaron innovaciones tímbricas mediante la incorporación de instrumentos no tradicionales para el folclore (instrumentos eléctricos, batería) y la incorporación de efectos en

los instrumentos y en las voces, de aquellos que decidieron mantener las instrumentaciones tradicionales.²

El disco

En dos artículos anteriores a este trabajo Tomás Mariani (2018, 2019) analiza algunos aspectos del LP *Suna Rocha-Raúl Carnota* y de la zamba “Grito Santiagueño” que desarrollo también aquí.

Publicado en el año 1983, el disco incluye una diversidad de géneros que mantienen los rasgos estandarizados en relación con las formas³ y con el ritmo y ciertos rasgos melódicos-armónicos.⁴ Sin embargo, es en estos últimos (el ritmo y la configuración melódico-armónica) en los que se encuentran las innovaciones que voy a mostrar en este trabajo.⁵

La sonoridad general es diáfana. Los instrumentos se escuchan sin ningún procesamiento salvo en la reverberación de la voz (sobre todo de Rocha) en los cantos a dúos, como una forma de espacialidad. El piano, la guitarra y el bombo están grabados con un timbre propio del registro de la época. La ubicación espacial de la textura se organiza con la guitarra hacia el lado izquierdo, el piano algo hacia la derecha y las voces y el bombo al centro.

En las chacareras que canta Rocha, la organización de la textura remite a la instalada por Los Hermanos Ábalos: la guitarra mantiene el tempo y el esquema rítmico característico, el bombo se mueve con mayor libertad

2 Al respecto hemos realizado un aporte junto a Sergio Mola sobre la incorporación de la batería en este repertorio. Ver: Madoery, D. y Mola S. (2014-2015) Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera, *Revista Argentina de Musicología* 15 -16, 355-374.

3 En aquellos con danzas de figuración fija.

4 Doce tracks/piezas: cuatro chacareras (dos dobles y una trunca), tres vidalas (una de ellas chacarera), dos zambas, un aire de huayno, una baguala y un gato, tal como consta en la cartilla del disco. “Carnaval, carnavalcito” podría ser considerado baguala en lugar de vidala.

5 El disco contiene una buena cantidad de piezas que no habían sido grabadas con anterioridad o bien grabadas en los últimos años. De las cinco piezas que pertenecen a Carnota, tres tienen su primer registro en este disco: “Gatito e’ las penas”, “Solo luz” y “Coplas sin luna”.

1 Mercedes Sosa, una de las voces más reconocidas del folclore argentino, articula a todos ellos por diferentes motivos.

y el piano desarrolla diferentes variantes: bajos, acordes con variaciones de los motivos rítmicos del esquema de acompañamiento, arpeggios y contramelodías. Sin embargo, Spinassi omite duplicar las melodías de la voz como si realiza en muchas ocasiones Adolfo Ábalos y su propuesta presenta una gran cantidad de variaciones en los segmentos que se reiteran en cada pieza.⁶ Tanto en las chacareras cantadas por Carnota ("Cuando muere el angelito" y "Salamanqueando pa' mi") como en las piezas con tempo lento se escuchan otras densidades texturales y otros intercambios entre la guitarra y el piano.

Innovaciones

Las innovaciones se centran en los rasgos rítmicos y melódico-armónicos tal como el mismo Carnota se refiere en una entrevista: "Utilizábamos otra armonía, explotábamos mucho más la rítmica. La música esta tiene una rítmica maravillosa" (168 Horas TV, 2012, 4'02").

Uno de estos casos es el comienzo del arreglo "Cuando muere el angelito", chacarera de Eugenio Carlos Inchausti y Marcelo Ferreyra. Este arreglo muestra una fuerte modificación frente a las versiones anteriores.⁷ Si bien todas incorporan introducciones extensas que proponen un cierto clima relacionado el tema de la chacarera, la versión de Carnota propone otro procedimiento rítmico-métrico.

La pieza comienza con el bombo con un ritmo de vidala en el compás aumentado de 3/2. Sobre esta línea, la voz de Carnota recita una poesía que no aparece en las versiones anteriores. Finalizado el recitado, ingresa la guitarra con un motivo rítmico-melódico reiterativo articulando tresillos del compás de 3/4. Recordemos que la chacarera es un género que resulta de la combinatoria de los compases 3/4 y 6/8 como otros similares desarrollados en diversas culturas. El compás de 3/2 de la línea del bombo resulta de la equivalencia del valor de la negra y por lo mismo comprende

dos compases de los mencionados anteriormente. Ahora bien, el motivo de la guitarra se articula en tresillos del compás de 3/4 por lo que esa corchea no es igual a la corchea que comparten los compases 3/4 y 6/8 en su división regular.

Instalado el motivo, Carnota comienza con la introducción cantada y la primera estrofa sobre esta base (bombo 3/2, guitarra 3/4 en tresillos) mediante el uso de dosillos del valor de negra con puntillo, figura-pulso del compás de 6/8, en un fraseo algo libre.

Hasta el primer interludio (que en esta versión continúa de forma instrumental y deja de lado el motivo de la versión del autor) la chacarera transcurre sin articular su esquema de acompañamiento estructural, con la línea del bombo en un compás aumentado y la guitarra y la voz desviando las divisiones regulares de los compases binarios y ternarios respectivamente. Lo que más sorprende es que esta complejidad (analítica) rítmica fluye con gran naturalidad.

Hasta donde he podido indagar este tipo de procedimiento solo no había sido utilizado con anterioridad⁸ y es un ejemplo de lo que propongo como innovación "endógena" del género. Esto sucede cuando las innovaciones surgen de los materiales propios del mismo género, en este caso la combinatoria de divisiones binarias y ternarias en la simultaneidad. Asimismo, la posibilidad de aumentar este compás y producir una doble pulsación es otra innovación de este arreglo.

El recurso de la aumentación y el uso de dosillos también aparecen en el "Gatito e' las penas" en las introducciones e interludios.⁹ Es decir, un recurso rítmico similar al de "Cuando muere el angelito" pero en este

⁶ Esto puede observarse en "Grito Santiagueño" y "Gatito e' las penas".

⁷ Los Arroyeños, *El Folklore de los Arroyeños*, 1977; Los Carabajal, *Domingos santiagueños*, 1978; Mercedes Sosa, *Serenata para la tierra de uno*, 1979.

⁸ Gracias a la observación de Octavio Sánchez es bueno aclarar que la aumentación (emiola) 3/2 sobre 6/8 y 3/4 aparece previo al disco *Suna Rocha-Raúl Carnota* en la segunda introducción de la chacarera "La flor azul", en las versiones de Mercedes Sosa, tanto en la grabación en estudio (*A quien doy*, 1981) como en vivo (*Mercedes Sosa en Argentina*, 1982). Este procedimiento se observa en el bajo del piano y del bajo eléctrico respectivamente.

⁹ Los dosillos en la melodía se escuchan en el primer grupo de los interludios cantados. Sobre esta articulación el bombo (en el primer interludio) y luego el piano y el bombo (en el segundo) desarrollan la aumentación del compás de 3/2.

caso el piano y el bombo en homorritmia articulan alternadamente el bajo y el acorde (grave y agudo del bombo) en las negras del compás de 3/4 produciendo el compás de 3/2.

Ahora bien, volviendo a "Cuando muera el angelito", además de estas innovaciones endógenas es posible observar un tipo de innovación de préstamo que llamaré "exógena" dado que proviene de otros mundos de géneros. El motivo rítmico-melódico de la guitarra es lo que en el rock se denomina *riff*. Parece evidente que este recurso proviene de este tipo de procedimiento que refuerza el estatismo armónico en estos dos segmentos (introducción y estrofa) y no respeta la armonía de la composición del autor.

Esto indica que en una misma pieza pueden coexistir innovaciones endógenas y exógenas.

El procedimiento del *riff* también es utilizado en la introducción de "Salamanqueando pa' mi" como un bajo "caminante", articulando las negras con punto del compás de 6/8. Aquí la innovación, además que el motivo incluye la sonoridad blues/rockera por el uso de la nota blue (4ta aumentada) en forma cromática, es que los bajos, en un conjunto de géneros de base ternaria en el folclore argentino se mueven sobre el compás de 3/4.¹⁰

Otro ejemplo de innovación exógena sucede en la zamba "Grito santiagueño" en la que tanto el uso de la dominante menor del segundo compás de las estrofas, como el acorde de VI con séptima y novena con el que comienza los segundos y terceros módulos de las estrofas y estribillo pueden interpretarse como préstamos del mundo del rock (la dominante menor) y del blues/rock el VI79. Este último acorde aporta la 4ta. aumentada (si bemol) en la línea melódica apoyando el préstamo mencionado.¹¹

¹⁰ Carnota comienza la estrofa con el acorde final del piano de la introducción acompañado solo por el bombo. Se destaca el diálogo entre el canto y el bombo en un contexto de una gran libertad rítmica sobre la pulsación.

¹¹ Asimismo, el uso del modo dórico, si bien común en las melodías de chacareras y bailecitos, y también en el rock, se vincula con las zambas del Cuchi Leguizamón, quien utiliza este recurso en buena

Estas innovaciones resultan coincidentes con la tendencia que comienza a tener una fuerza específica en el regreso de Mercedes Sosa y su actitud frente a los músicos de rock como Charly García y León Gieco.

Conclusiones

El disco *Suna Rocha-Raúl Carnota* propone innovaciones endógenas y exógenas a los géneros del folclore profesional. Entre las primeras, el rasgo más notable es la aumentación: el uso de un compás de 3/2 articulando dos compases de 6/8. Al momento de esta investigación no he encontrado este recurso en discos anteriores. Eduardo Spinassi lo reconoce y afirma: "Nosotros pensábamos en tres tiempos pero pensando siempre blancas" (E. Spinassi, comunicación personal, 27/8/2020).

Este recurso es utilizado actualmente en diversos grupos folclóricos y ha producido un nuevo modo de articular el acompañamiento rítmico del bombo en la chacarera.

A su vez tanto él como Carnota afirman que ellos habían encontrado un gusto especial por el ritmo que les proporcionaban estos géneros. Al respecto Carnota dice: "Explotábamos mucho más la rítmica" (168 Horas TV, 2012, 4'02").

El rasgo exógeno manifiesto en el *riff* y en el uso de nota *blue* junto a una armonía de acordes con 7ma menor y novena, propios de la tradición blues/rock, coincide con el acercamiento de músicos más jóvenes al folclore que buscaban romper los mundos de géneros estancos. Esta nueva generación era oyente del rock y del folclore sin conflictos. En este caso, la inconsistencia de las estrategias con los valores ideológico-estéticos (Meyer, 2000) de la tradición del folclore puede considerarse el motor del cambio en estas innovaciones. Es decir, la aceptación tanto de músicos

parte de su repertorio. De este modo, Carnota incorpora rasgos exógenos y mantiene un vínculo con la tradición del género.

como cultores de que los rasgos musicales no tienen por qué permanecer estáticos es una de las razones que favorecieron estos cambios. Asimismo, el vínculo con el rock, más que con el jazz de la generación anterior, permitió unir tradición con modernidad para los músicos que se incorporaban en aquellos años.¹²

Como afirma Guerrero (2016) la música de proyección folklórica se destacó por lo instrumental, sin embargo tanto Farías Gómez como Carnota exploraron desde dos fuentes propias de la tradición: la agrupación vocal – instrumental y las formas y esquemas rítmicos de acompañamiento estandarizados. De esta forma buscaron fundar sus innovaciones en una tradición a la que apelaban ideológicamente. Como mencionan en la contratapa del disco:

La tarea de equilibrar el contexto temático y rítmico fue lo que más nos costó, teniendo en cuenta que debía conjugarse con una intención compartida de recuperar, en algunos casos y contribuir, en otros, al patrimonio de la "memoria popular" de los argentinos (Rocha-Carnota, 1983).

Este párrafo junto a la idea que "la música rural (sic) argentina no está agotada" (Rocha-Carnota, 1983) sugiere dos cuestiones: por un lado, el valor de la identificación del folclore con lo "argentino" y por el otro, la necesidad de desarrollar renovaciones que muestren que esta música no está agotada.

Bibliografía

168 Horas TV. (31 de julio de 2012). *Raúl Carnota en 168 Horas Radio - Parte dos* - https://www.youtube.com/watch?v=F7Ak5Bp--00&ab_channel=168HorasTV

¹² El "Chango" Farías Gómez, unos años antes, había grabado versiones incorporando innovaciones exógenas provenientes del rock y el jazz en piezas tradicionales del folclore como su versión de la zamba "Maturana" de "Cuchi" Leguizamón. Su particularidad, como hemos desarrollado en trabajos anteriores y como sucede con Carnota, es la producción de una sonoridad novedosa para ambos mundos de géneros.

Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Guerrero, J. (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina. *Runa Vol. 35*, N° 2. 51-66. <http://revistascientificas.filu.uba.ar/index.php/runa/article/view/1167/1145>

Guerrero, J. (2016). La "música de proyección folclórica" en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11/2. 187-202.

Guerrero, J. (2017). Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos. *Revista Argentina de Musicología* 18. 125-142. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/219>

Madoery, D. (2011). El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades, en Carolina Santamaría-Delgado y otros (eds.), *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010*. Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011. <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLX406q2OW9yXzhVZEh2WWs/view>

Madoery, D. (2016). Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología* 17. 15-38.

Madoery, D. (27 de agosto de 2020). Entrevista personal a Eduardo Spinassi. Inédita.

Madoery, D. y Mola, S. (2014-2015). Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera. *Revista Argentina de Musicología* 15 -16. 355-374.

Mariani, T. (2018). De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl

Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino. *Revista Argentina de Musicología* 19. 175-193.

Mariani, T. (2019). Folklore y transición (1982-1984): estrategias en torno a la canción "Grito santiagueño" de Raúl Carnota. *Recial Vol. 10* Núm. 16. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/27020>

Meyer, L. (2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.

Ricardo Debeljuh. (12 de noviembre de 2009). *Raúl Carnota en Super-Arte.com.ar* -1 de 2-[https://www.youtube.com/watch?v=b4MaBZ7Np1Y&ab_channel=Ricardo Debeljuh](https://www.youtube.com/watch?v=b4MaBZ7Np1Y&ab_channel=Ricardo+Debeljuh)