

Tradicionalismo, Nativismo y Proyección Folklórica en la Música Argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo¹

Por Rubén Pérez Bugallo

Frente a algunas ocurrencias periodísticas actuales como las que celebran "el vigoroso retomo del folklore" y "el renacer del acento en los valores nacionales"; en conocimiento de las series de discos de "folklore" que a través de distintos proyectos políticos se están haciendo circular obligatoriamente en las escuelas sin contar con el más mínimo aval de los especialistas en el tema; observando cómo cada vez son más alentadas desde los medios de comunicación masiva ciertas "fidelidades patrióticas" cuyo bagaje simbólico no va más allá de la caricatura grotesca y cuya intensidad pasional tiene su mejor expresión en las canchas de fútbol... ; en fin, leyendo o escuchando de vez en cuando a ciertos comunicadores elaborando teorías - más bien imaginarias construcciones - que decretan que esta ola de argentinidad festivalera es "un fenómeno social" y si se pide mayor explicación, "una resistencia de nuestros valores culturales frente al proceso de globalización", quedan dos caminos: ignorar todos estos disparates deliberadamente promocionados por la industria cultural y sus obvios intereses económicos, o intentar ofrecer nuestra versión de los hechos, suponiendo que a alguien pudiera interesarle. Optamos por lo segundo.

Para ello nos resulta necesario combinar una síntesis conceptual con un resumen histórico que consigne las diferentes perspectivas aplicadas a lo largo del tiempo en torno a la recreación y divulgación de formas musicales de algún modo relacionadas con las folklóricas, mencionando a los principales protagonistas del proceso y deteniéndonos en las figuras que tuvieron una influencia decisiva en la gestación y desarrollo de las distintas tendencias, básicamente definibles como *tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica*.

NATIVISMO

Dentro del campo de la etnomusicología, el término nativismo fue especialmente acuñado por Bruno C. Jacovella para designar el cultivo de danzas, canciones y poesías creadas por compositores urbanos generalmente provincianos pero residentes en Buenos Aires quienes reinterpretan a su manera formas y contenidos del folklore musical y los difunden por los medios de comunicación de masas a todo el país. Agrega el citado investigador que la mayor parte de la música a la que actualmente se aplica el adjetivo de "folklórico" consiste, en realidad, en este tipo de adaptaciones ciudadanas, afirmando que confundirla con el folklore es un error, pero un error tal vez ya inextirpable, dado que desde los inicios del proceso, los medios difundieron esas expresiones musicales junto con su equívoco rótulo, y ambas cosas adquirieron en pocos años una excepcional popularidad.

Augusto Raúl Cortázar prefirió llamar a estos fenómenos *proyecciones folklóricas*, denominación que a partir de sus cátedras en la Escuela Nacional de Danzas fue logrando en el ámbito docente considerable aceptación pese a su carencia de precisión, ya que con ella se intentó encasillar un movimiento de carácter fundamentalmente creativo que en rigor de verdad sólo conservó un parentesco más que lejano con la música criolla tradicional.

En algunos casos - sobre todo en la época de su gestación -, algunos cultores nativistas se autodenominaron tradicionalistas, lo que contribuyó en no poca medida a la desorientación de quienes sin profundizar el análisis trataron de diferenciar estas etiquetas. Por esa razón, los rótulos

1 Disponible en: http://www.fundacioncultural.org/revista/nota6_12.html © 2005 Fundación Cultural Santiago del Estero. Independencia 56, 1º piso, CP 420054, tel: (0385) 422-0100 int. 29 | Fax: 54 (0385) 421-5569 e-mail: fundacionsgo@latinmail.com

de "arte nativo", "arte vernáculo", "música autóctona", "*folklore*", *proyección folklórica*, *tradicionalismo* y *nativismo* pasan a menudo por sinónimos en el lenguaje común; pero los cuatro últimos son verdaderos tecnicismos cuya búsqueda de definición precisa ha sido objeto de interesantes debates académicos.

TRADICIONALISMO

El movimiento tradicionalista - como prefiere llamarlo Carlos Vega - o la primera *promoción nativista* - según los términos de Jacovella -, tuvo la llanura pampeana como primer escenario de inspiración. Abrevando en la literatura gauchesca de carácter militante cuyo auge funcional floreció durante las guerras de la Independencia, pasó a ser una recreación literaria de tiempos idos que elevó a la categoría de arquetipo nacional un tipo social que desaparecía: el gaucho. Su *leit motiv* fueron las injusticias y persecuciones que este protagonista - poéticamente idealizado - sufría a manos de las autoridades, los poderosos y los oportunistas de la más diversa extracción. Fue, pues, de corte exclusivamente gauchesco y su punto de partida puede fijarse entre las fechas de aparición de las dos partes del *Martín Fierro* (1872 y 1879). Este poema, genial combinación de añoranza costumbrista y alegato social, provocó una verdadera eclosión, no solo por su tremendo éxito editorial y por el movimiento artístico que inauguró, sino porque también suscitó el cultivo de algunas pautas culturales del hombre de la llanura. La novela y el teatro proyectaron con eficacia el mensaje inicial de José Hernández. Y fue el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez la primera novela gauchesca cuya representación teatral circuló intensamente por el ámbito rural.

En el terreno específicamente musical, el *tradicionalismo* estuvo en principio representado por los bailes y cantos que difundió el circo criollo, por las payadas públicas de contrapunto que se popularizaron en las ciudades, por la proliferación de los "círculos criollos" iniciada hacia fines del siglo XIX y hasta por los desfiles de carnaval. *Este tradicionalismo* gauchesco - en realidad, pseudogauchesco - gustó de lucir atuendos con floridos bordados, inventó un vocabulario "campero" y hasta dotó a su principal estereotipo un curioso gaucho de utilería - de un registro vocal y una entonación afectada que fueron entusiastamente adoptados luego por el radioteatro y el cine. Su esplendor se prolongó aproximadamente hasta 1920, si bien aún hoy cuenta con cultores incondicionales.

Tanto los músicos del circo (Juan Más, Alfredo Gobbi, Mario Pardo, Antonio y José Podestá, etc.) como los payadores (Gabino Ezeiza, José Betinoti y otros) y los llamados "cantores nacionales" como Carlos Gardel, cultivaban una tradición musical *sui generis* basados casi siempre en su audaz inspiración y tal vez también en la certeza de que, para el momento en que les tocó actuar, ya el auditorio para el que cantaban desconocía buena parte de las auténticas tradiciones de la llanura pampeana.

CHAZARRETA

La segunda corriente tradicionalista tuvo en cambio mayor base documental. Su principal representante fue Andrés Chazarreta, músico santiagueño intuitivo, con algunos estudios de conservatorio, que aprovechando su puesto de inspector de escuelas en su provincia, recorrió la campaña tomando contacto con los músicos tradicionales y recopilando ese antiguo repertorio que poco a poco iría difundiendo - no sin "arreglos" - por medio de partituras impresas. Con los cantores, instrumentistas y bailarines que fue conociendo en sus viajes, dio forma a su "Compañía de Arte Nativo" que comenzó sus presentaciones en 1911, iniciando una resiembra de danzas y canciones criollas que para la mayoría del público urbano resultaban, por su desuso, poco menos que desconocidas.

Chazarreta fue sin duda el primer músico tradicionalista argentino que, sin ser un erudito, tuvo al menos contacto directo con las fuentes folklóricas. Casi la totalidad de las danzas criollas que a partir de su obra divulgadora y hasta la actualidad se han venido cultivando en salones y academias derivan directa o indirectamente de su recolección realizada en Santiago del Estero. De no haber hecho Chazarreta ese trabajo, poco habría hoy para bailar en las peñas, salvo quizás *lachacarera*, *el gato* y el *escondido*, que aún se hallan popularmente vigentes, o “supervivientes” en el estrato *folk*, como lo planteaba Jacovella. Pero no olvidemos que Don Andrés fue ante todo un artista que a menudo interpretaba a su modo lo que había recogido - muchas veces en forma parcial o estragada - de los viejos músicos campesinos, agregando, quitando o modificando partes según una inspiración no comprometida con la estricta reconstrucción documental. El valor del material que nos legó es sin duda inmenso, pero está lejos de constituir un caudal de información etnomusicológica fidedigna.

La efervescencia causada por la labor pionera de Andrés Chazarreta fue enriquecida por su coterráneo Manuel Gómez Carrillo. Músico de formación europea clásica, ganado inicialmente por el lirismo italiano, sus obras cimentaron luego la corriente nacionalista que descubrió un nuevo rumbo estético en el folklore musical. La Universidad Nacional de Tucumán le encargó en 1917 la recolección de música folklórica en el Norte Argentino, iniciativa que tras el empuje inicial de Chazarreta intentaba sentar las bases de una investigación etnomusicológica que, al ser desarrollada por un músico de mayor preparación técnica, resultara más sistemática que simplemente empírica, sin desdeñar el aspecto divulgativo.

Siguiendo su *Plan General para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña*, elaborado en 1917, Gómez Carrillo comenzó recogiendo materiales en su propia provincia, recorriendo La Banda, Loreto, Atamisqui, Añatuya, Fernández, Frías, Tarapaya, Mal Paso, Deán, Deancito y Río Hondo. Pero pronto extendió su proyecto a provincias vecinas. En Tucumán su trabajo de recopilador lo llevó por Yerba Buena, Tafi Viejo, Tafi del Valle y Simoca; en Salta por Cerrillos y San Lorenzo; en Jujuy por Humahuaca, Coctaca, Tilcara, Purmamarca y Tumbaya; en La Rioja por Chilecito, Plaza Nueva, Famatina y Los Sarmientos; y en Catamarca por Las Chacras, Piedra Blanca, Valle Viejo, La Puerta, Singuil, Andalgalá y Santa María, sin desdeñar las capitales de todas estas provincias. Así logró reunir aproximadamente cuatrocientas melodías de la tradición popular, la mayor parte de las cuales aún permanecen inéditas.

En sus conferencias y cursos de los años setenta, don Bruno Jacovella fue quien destacó la labor de Manuel Gómez Carrillo como la primera en conjugar la recopilación, la recreación y la divulgación de la música popular argentina. Ni su tradicionalismo le impidió ser creativo como compositor ni su nivel académico le hizo perder de vista la necesidad de difundir popularmente el fruto de sus indagaciones. No son pocos los cantores populares que conservan en la memoria algún *araví* o alguna *vidala* vieja gracias a la reinyección de este músico de escuela que advirtió la posible complementariedad entre el quehacer científico, la divulgación de los documentos de terreno - a veces tras una imprescindible reconstrucción - y la proyección a nivel artístico.

Gómez Carrillo publicó en 1920 sus dos álbumes titulados *Danzas y Cantos Regionales del Norte Argentino*. En ellos dio a conocer treinta y siete temas letra y música, a modo de muestra de una colección que entendía como el punto de partida insoslayable para la tarea creativa. Cuando nuevas orientaciones de las autoridades universitarias hicieron caer el proyecto en el olvido, ya don Manuel había reunido los elementos suficientes para componer, por ejemplo, su célebre *Rapsodia santiagueña* que hizo conocer en Europa.

Así como la primera promoción fue casi exclusivamente pampeana, esta segunda estuvo principalmente dedicada a la música norteña y especialmente a las danzas, con cuyos restos obtenidos en las recolecciones de campo, sumados a algunas bienintencionadas imaginaciones, comenzaron a reconstruirse y sistematizarse sus antiguas coreografías. En ese momento, sin embargo, también la música cuyana cobró un rol destacado que es necesario reseñar.

El sanjuanino Saúl Salinas llegó a Buenos Aires en el año 1920, cuando aún

el *tradicionalismo gauchesco* no había mermado en su explosivo auge. Este cuyano guitarrista y cantor -, influenciado por el modo como algunos dúos mexicanos (Rosales - Robinson; Abrego - Picazo) rescataban las particularidades esenciales del canto criollo - fundamentalmente las terceras paralelas con la voz inferior cayendo en tónica en el final de los períodos - formó en 1914 su primer dúo con Juan Sarcione. Al año siguiente lo hizo con Carlos Marambio Catán, adoptando el nombre artístico de Salinas - Núñez.

Su repertorio se basó en el cancionero popular de las provincias de Mendoza y San Juan básicamente *tonadas y estilos*-, el que pronto fue adoptado por numerosos dúos de similares características que actuaron hasta finalizar la década del cuarenta (Ruiz - Acuña; Ruiz - Torres; Acuña - Jugo; Ruiz - Gallo; Jaimes - Molina; Jaimes - Barraza; Molina - Bruzzos; Tapia - Orellana; Pelaia - Italo; Pelaia - Carranza; Jugo - Corvalán; Ruiz Alarcón; Italo - Fugazot; Benítez Pacheco; Martínez - Ledesma; Ocampo - Florez; Páez S Vergara; etc.). Hasta el mismo Gardel - que se había iniciado con repertorio pampeano -, formó en 1917 con el asesoramiento y acompañamiento de Saúl Salinas, el dúo Gardel - Razzano, dedicado principalmente al repertorio cuyano, si bien llegó también a grabar composiciones de Chazarreta.

LOS PARAGUAYOS

Hacia 1927, una nueva corriente regional comienza a sumarse casi a hurtadillas, a esta segunda promoción. Es la música paraguaya que trae Herminio Giménez a Corrientes, ciudad que ha elegido para su forzoso exilio. Allí toma sus primeras lecciones de bandoneón y poco después forma un trío tanguero junto al guitarrista García y al flautista Trinidad, también paraguayos y compañeros de infortunio político. Al año siguiente, ya en Buenos Aires, graba a dúo de canto y guitarras con Justo Pucheta los primeros títulos para el sello Brunswick: Yasi morotí, Tupasy Caacupé; Floripamí; Cazaapá y otros temas paraguayos, además de El carau, primer compuesto correntino que fue llevado a disco. También llega a Buenos Aires desde Empedrado (Corrientes) el músico Policarpo Benítez, a quien sin duda cabe el honor de ser el primer representante de la música popular correntina en la metrópoli.

La presencia en Buenos Aires de músicos paraguayos muchos, como Giménez, ex integrantes de bandas militares en su país - ya es habitual en 1930 y se reforzará cinco años después, al finalizar la Guerra del Chaco. Los conjuntos que formaron incluían también correntinos y otros provincianos argentinos. Félix Pérez Cardozo, Alejandro Villamayor, Juan de la Cruz Escobar, Emilio Biggi y Abdón Garcete llegaron con sus arpas; José Asunción Flores, Julio Escobeiro, Julián Alarcón y Ricardo González Martínez con sus violines; Gumersindo Ayala, Abelardo Ibarrola y Ampelio Villalba con sus guitarras. Mauricio Cardozo Ocampo - flautista y poeta -, Antonio Ortiz Mayans - poeta y estudioso del idioma guaraní - y Samuel Aguayo - cantor de notable éxito - formaron parte de aquel aluvión paraguayo al que se sumaba, entre otros aportes regionales, la flauta del correntino Antonio Giannantonio y el violín santiagueño de Pedro Infante. He aquí los inicios profesionales de la mal llamada "música guaraní" cuyos continuadores pronto sufrirían el peso de la marginación programada.

Los aspectos más relevantes de toda esta segunda etapa pueden sintetizarse destacando que fue esencialmente nortea con predilección masiva por la música para baile; si bien se plegó a ella una fuerte corriente cuyana más bien dedicada a las canciones, y otra liderada por los paraguayos - que comenzó a arribar a la Capital Federal casi subrepticamente para constituirse en una expresión tan exitosa como marginal.

Desde fines de la tercera década de este siglo que está a punto de finalizar, comenzó a ser notoria una necesidad de expresión artística que, sin dejar de hacer alusión al contexto rural, resultaba más fácilmente asimilable al creciente cosmopolitismo de la población urbana y, en términos generales, también a la totalidad de un público al que el impacto de la inmigración había transformado profundamente en lo socio cultural. La tendencia generalizada fue fundamentalmente

creativa, sin preocupaciones por la imitación de antiguos modelos. Para creadores y consumidores, simplemente bastó que esa nueva música diera cierta impresión de identidad nacional. El equívoco título de "folklórico" con que desde entonces se la conoce parecía quedar justificado por las referencias de carácter evocativo o paisajístico que abundaban en su novedosa poesía.

No habían faltado antes compositores e intérpretes encolados en la búsqueda creativa más que en la repetición de esquemas - tal el caso del pampeano Argentino Valle, singular pianista "nativo" -, pero quien inaugura esta perspectiva como una actitud sistemática es Héctor Roberto Chavero, ex guitarrista de uno de los dúos criollos de la anterior promoción (Jaimes Molina), quien en 1935 adoptó un seudónimo de reminiscencias incaicas: Atahualpa Yupanqui, con el que comenzó su carrera de solista de canto y guitarra.

En sus posteriores giras por el interior del país, Yupanqui llegó a recoger, sobre todo en Santiago del Estero y Tucumán, algunos temas anónimos que registró como autor. Pero el grueso de su producción tuvo como base conceptual la prescindencia de la fidelidad a las pautas tradicionales. Con él nacen, por ejemplo, las "canciones indias" que no tienen ningún punto de contacto con la auténtica etnomúsica (*Camino del indio; Viento, viento; Pero a mí nunca jamás; Indiecito dormido*); las *zambas* exageradamente lentas que se popularizaron como canciones por no ajustarse a los patrones dancísticos (*Piedra y camino; Nostalgias tucumanas; La viajera; Zamba del grillo; Criollita santiagueña; Viene clareando; Tierra querida*), todo con versos absolutamente apartados, temática, estilística y estructuralmente, de la vieja poesía criolla tradicional.

Yupanqui fue, sin lugar a dudas, el primer y principal impulsor del *nativismo* propiamente dicho; tercera etapa de este proceso cuyos matices diferenciales la apartan notoriamente de la tradición folklórico - en la que no se basa -, como el *tradicionalismo*, al que desde el punto de vista estético superó rápida y ampliamente.

En 1938 comienza su carrera el conjunto de los Hermanos Ábalos, cuyo repertorio abarcó expresiones tradicionalistas continuando la línea de Chazarreta y nativistas, estas últimas representadas por sus propios arreglos y creaciones. Ellos introdujeron el piano en la orquesta neo-folklórica - instrumento que terminó siendo infaltable en cuanto conjunto "peñero" se formó a partir de ese momento -, y difundieron la utilización del charango, la quena y el pinkullo en los temas del altiplano, confusa denominación genérica dada desde entonces a los *bailecitos* y *carnavalitos* llegados al Norte Argentino desde Bolivia y que pronto fueron profundamente modificados por los compositores nativistas. Los Ábalos también le pusieron quenenas a las *Filas de Santiago del Estero*, transgresión claramente indicadora de que la preocupación del conjunto no era la de ser fiel a las particularidades regionales.

El 26 de septiembre de 1942 - ya en tiempos en que el *tradicionalismo* inicia su proceso de extinción mientras *el nativismo se afianza* - se presenta en la Sociedad "La Peña", de Buenos Aires, una propuesta inédita: son los hijos de Manuel Gómez Carrillo - Manuel (h), Julio Alberto, Jorge Ruben y Carmen Rosa - que se han reunido en un cuarteto vocal ajustado a las técnicas de la música de cámara, logrando en su afiatado estilo polifónico *a capella* reproducir con sus voces una muy variada gama de efectos sonoros del acompañamiento instrumental, rítmico y armónico. Su labor merece sin duda una atención especial dentro de la secuencia que venimos exponiendo.

Un ordenamiento cronológico del repertorio del Cuarteto Vocal Gómez Carrillo comienza con sus villancicos de los siglos XIV y XV y prosigue con las obras renacentistas de Dowland, Morley, Mauduit, Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria, Palestrina y Jannequin, con lo que cubrían la época de oro de la polifonía hispánica, italiana, flamenca y francesa. Frecuentaron el barroquismo gótico de las fugas, corales, motetes, cantatas, cánticos y preludios de Bach - especialmente varios preludios y fugas de *El Clave bien temperado* que transcribieron para cuatro voces -, tanto como el barroco clásico de Pergolesi, Mozart, Glück y Manuel Barón de Astorga. Con idéntica solvencia trabajaron a cuatro voces las obras románticas de Chopin, Mendelssohn y Schumann, como las modernas de Debussy, Ravel, Granados y Joaquín Nin. También las de sus contemporáneos americanos como Villalobos, Guastavino y López Buchardo.

Por cierto, la música popular de diversas partes del mundo no fue ajena al amplio repertorio de los Gómez Carrillo. Interpretaron cantos tradicionales alemanes armonizados por Brahms, canciones francesas y valonas de los siglos XVII y XVIII reelaboradas por Gevaert y Pedrell, Villancicos de los Siglos XIV y XV procedentes de Alemania, Bélgica, España, Austria, Francia, Inglaterra, Italia y Portugal.

Especialmente guiados por Manuel (h) - pianista y compositor aficionado al *jazz* - estos hermanos cantores cultivaron melodías de Gershwin, Handy, Irving Berlin y Carnichael, entre otros. La vertiente colonial americana la cubrían con temas de filiación afrobrasileña armonizados por Valdemar Enrique, Radamés Gnattali y Hemani Braga, a lo que se sumaban composiciones mexicanas, centroamericanas y estadounidenses, entre ellas los *negro spirituals* y cantos de protesta de los algodones.

Carmen Rosa, pianista y profesora de letras, tenía registro de soprano. Manuel era el arreglador y el tenor del cuarteto, mientras Julio cantaba de barítono y Jorge de bajo. Esta disposición no se mantenía siempre, pues cuando las partituras o los arreglos vocales lo exigían, hacían intercambios frecuentes de voces, cantando así Manuel de contra - tenor o de barítono - merced a su amplísimo registro y volumen sonoro -, Carmen asumiendo registros de contralto, Julio de tenor y Jorge de barítono. Otra singularidad residía en que muchos arreglos eran "armados" en forma conjunta por los cuatro, sobre la marcha del desarrollo temático en estudio cuando se trataba de arreglos vocales, en la mayor parte de los casos trabajando "de memoria", sin escribir ni anotar las armonías o las líneas melódicas de las voces.

Su tratamiento de las onomatopeyas instrumentales se anticipó nada menos que en veinticinco años al estilo que luego haría mundialmente famosos a *The Swingle Singers*. Pero lo que más nos interesa destacar en este trabajo es que los hijos de don Manuel difundieron y grabaron muchas de las recopilaciones de su padre (*Manchay puito; Mucho te quiero; Canto indígena; La shalaca, Labilingüe; La quichuista; etc.*), constituyéndose en los primeros artistas argentinos a cuyo quehacer cabe, en términos estrictos, el rótulo de *proyección folklórica*.

Al igual que otros aislados intentos posteriores, el trabajo del Cuarteto Vocal Gómez Carrillo fue un caso lamentablemente excepcional y efímero. Avasallada por un despreocupado *nativismo*, nunca la auténtica *proyección folklórica* logró convertirse en un movimiento que amalgamando las fuentes etnomusicológicas con el talento creativo lograra perdurabilidad. En cuanto a su estilo, los Gómez Carrillo sí fueron precursores de una modalidad que andando los años cultivarían muchos grupos vocales de corte nativista.

Volvamos a los años treinta y cuarenta, época en que Buenos Aires ha venido siendo testigo del arribo de la música popular correntina, que ya lleva casi un siglo de acordeonización. Mauricio Valenzuela ha llegado desde Goya; Marcos Ramírez de Empedrado; Isaco Abitbol de Alvear; Ernesto Montiel de El Ombucito; Emilio Chamorro de 9 de Julio; Tránsito Cocomarola de El Albardón; Tarragó Ros y Ramón Estigarribia de Curuzú Cuatiá... Todos ellos y muchos más chamameceros irán haciendo pie en la periferia capitalina. Y su llegada no pasará desapercibida.

En 1937 llega a Buenos Aires *La Tropilla de Huachi Pampa*, desde Mendoza. La dirige Eusebio Jesús Dojorti ("Buenaventura Luna") y la integran Remberto Narváez, Samuel Báez, Diego Manuel Benítez - quien adoptaría el apellido artístico de Canale - y Antonio Tormo, a quienes pronto se sumaría José Lastorina ("El Zarco Alejo") con su guitarra. En 1942 Tormo se retira del conjunto e inicia su carrera de solista, logrando inicialmente repercusión en Colombia por la difusión de sus grabaciones y en el Uruguay mediante actuaciones personales. Después - ya convertido en "El Cantor de las Cosas Nuestras" Tormo protagonizará un a vertiginosa sucesión de éxitos convirtiéndose en el primer gran suceso nacional del canto nativista.

LA CULTURA OFICIAL

Mientras tanto, en las esferas oficiales se ha comenzado a prestar cierta atención a las

cuestiones de identidad cultural. Desde la óptica tradicionalista, el 18 de agosto de 1939 la Honorable Legislatura de la Provincia de Buenos Aires vota la ley por la que se instituye el día 10 de noviembre - fecha del nacimiento de José Hernández - como "Día de la Tradición", disponiendo que durante esa celebración las escuelas públicas tengan clases de "arte, ciencia y música nativa" y que la emisora oficial de radio propale "exclusivamente música autóctona". Ese mismo año se crea, en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, la primera cátedra de Folklore, dictada inicialmente por Rafael Jijena Sánchez, y los cursos de danzas folklóricas argentinas cuyo fundador y primer director fue Juan Antonio Barceló. He aquí el germen de lo que más adelante constituiría la Escuela Nacional de Danzas, hoy desaparecida como entidad, diluída en otras instituciones.

En lo que hace al campo científico, el Poder Ejecutivo de la Nación crea, por decreto del 20 de diciembre de 1943, el Instituto Nacional de la Tradición - que hoy se llama Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - nombrando a Juan Alfonso Carrizo como director y a Manuel Gómez Carrillo como vicedirector. El Instituto de Musicología Nativa, por otra parte, surgió el 10 de agosto de 1944 sobre la base de una sección de Musicología Indígena que ya funcionaba en el Museo Argentino de Ciencias Naturales bajo la responsabilidad de Carlos Vega. Ciertamente, Vega - de quien hoy el Instituto Nacional de Musicología lleva su nombre - puede ser considerado a partir de ese momento como el impulsor de la musicología en nuestro país. Pero no puedo dejar de destacar la contradicción de que no se haya advertido entonces - ni reconocido hasta ahora - lo importante que hubiera sido tener a Gómez Carrillo en ese organismo y no en el que fue nombrado. No sólo sus antecedentes como recopilador eran indiscutibles, sino que sus obras (*La leyenda de la Salamanca, en 1923- La vidala y el carnaval, en 1925; La cosecha de la algarroba, en 1929; Danza del cuervo, en 1932; Fiesta criolla, en 1934; etc.*) lo mostraban dueño de un poco común talento compositivo. Pero así fueron las cosas. Y la música académica argentina perdió entonces una excelente oportunidad de desarrollarse sobre bases firmes. En 1945 se crea oficialmente la Comisión de Folklore y Nativismo con el objetivo de llevar el folklore a las escuelas primarias. Su primer director fue Athos Palma. Un año después el folklore es incluido también en los programas de música de los colegios secundarios nacionales y normales. Juan Alfonso Carrizo y Manuel Gómez Carrillo son convocados para colaborar en la elaboración de planes de estudio primarios, secundarios y universitarios destinados a la enseñanza y cultivo de las tradiciones. En la provincia de La Pampa, el Gobernador Juan L. Páez se hace eco de la misma iniciativa creando, con fecha 12 de abril de 1947, la Comisión Oficial de Historia y Folklore.

Otra Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía se hace realidad de 1948 con el fin de producir discos, películas y programas radiales de corte nativista. Casi sobre el fin de la década - más precisamente el 31 de diciembre de 1949 -, el decreto N°33.711 instaura la obligatoriedad de difundir tanto en radios como en espectáculos públicos "música nacional" por lo menos en proporción igualitario con la música extranjera.

Una buena muestra de esa música nacional la está produciendo en esos años Manuel Gómez Carrillo, componiendo para la interpretación del Coro Polifónico de la Facultad de Derecho - que dirigió desde 1947 hasta 1956 - obras para varias voces mixtas, generalmente cuatro, como *Nostalgia indígena, La telesita, Vidala del regreso, Canción triste, Dos palomitas y Vida mía*, alas que se suman sus zambas *La negrita, La estrellita y El amor de los pañuelos, su Canción criolla, El angelito* - creado sobre la base de un canto tradicional de velorio - y otras composiciones menores. Pero este material no logra difusión fuera de un reducido, ámbito universitario.

He aquí una etapa en la que lo nativo, lo autóctono, lo nacional, lo tradicional y lo folklórico - rótulos no siempre bien definidos convivieron en una serie de proyectos de preservación y divulgación de los que finalmente solo prosperaron aquellos conducidos, llevados a cabo y auspiciados por la tenaz continuidad de unos pocos investigadores. Pero también es cierto que el producto de esas investigaciones - en algunos casos de descomunal envergadura, como el archivo etnomusicológico reunido por Vega o los cancioneros de Carrizo -, corrió casi siempre por cuerda separada de las expresiones artísticas - que siguieron un camino propio y ajeno a la fidelidad

documental - tal vez en razón de que los representantes del quehacer científico por lo general no supieron o no desearon - facilitar el acceso a sus gabinetes a los músicos y bailarines populares, y también porque éstos no creyeron necesario recibir consejos académicos para la composición e interpretación de sus temas.

UNA NUEVA ETAPA

Pese a las contradicciones, los años cuarenta fueron, como ya hemos señalado, el umbral de una nueva etapa. Llegado a este punto, resulta conveniente reafirmar - aún a costa de alguna reiteración -, el marco conceptual que permite diferenciar los matices de este amplio y rico proceso. Puede definirse al músico tradicionalista como aquel que revive en el ámbito urbano ciertas expresiones que considera de antigua raigambre regional. Con un paternalismo mal disimulado copia, repite, imita - o al menos cree hacerlo -, algunas especies de la música tradicional. Hay hoy en esta postura mucho de conservadurismo ingenuo por parte de sus cultores y bastante intencionalidad retardataria en sus mentores ideológicos. Pero lo cierto es que unos y otros carecen tanto de herramientas metodológicas como de elementos técnicos de diagnóstico para determinar qué es realmente tradicional y qué no lo es. Podrían armarse extensos listados de rasgos que hoy los tradicionalistas toman por tradicionales cuando en realidad son productos de la creatividad reciente de artistas perfectamente determinables. Este tema de la invención deliberada de "tradiciones" y el modo como lo falso puede llegar a pasar por auténtico fue claramente vislumbrado por Vega y Jacovella; y lo venimos desarrollando personalmente desde hace años, pese a lo cual la folclorística inglesa parece haberlo "descubierto" recientemente en Mombassa.

La música nativista también ignora casi en todos sus aspectos - salvo, quizás, en el rítmico - a la música folklórica. No se basa en ella no sólo porque no la conoce sino también porque no está en sus planes conocerla, sino reemplazarla mediante cambiantes reformulaciones estilísticas - muchas de ellas antojadizas - cuyo principal objetivo es mantener contemporaneidad y eficacia comercial. El **nativismo** es fundamentalmente creador y ese es, al fin y al cabo, uno de sus principales méritos, especialmente en los casos en que va acompañado de talento. Muchos de sus protagonistas, paradójicamente, reniegan sin embargo de esa creatividad alegando nutrirse, también ellos, de las más profundas raíces de la tradición y representar a ésta fielmente.

El **tradicionalismo** surgió de la reacción en cadena contra el avasallante empuje inmigratorio del siglo pasado y sus consecuencias de transformación cultural. Como tendencia con mucho de romántico, puso su énfasis en la idealización del pasado, cuya música cultivó superficial y equívocamente. El *nativismo*, por su parte, nació cuando músicos, cantantes y en menor medida bailarines comenzaron a alejarse de los moldes "tradicionales" - en realidad tradicionalistas - para dedicarse de lleno a la actividad autoral y a la búsqueda de estilos personales de interpretación.

PROYECCION FOLCKLORICA

En cuanto a la expresión *proyección* folklórico - y para dar al Cesar lo que es del Cesar es necesario comenzar diciendo que el primero en proponerla como un tecnicismo científico fue Carlos Vega en 1944. El musicólogo llamó *proyecciones* del folklore "a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de hechos folklóricos" (Vega, 1960: 191) y habló en sus obras de la proyección política, ética y estética que puede desarrollarse a partir de los materiales folklóricos. Augusto Raúl Cortázar adoptó el concepto para definir "ciertas expresiones, en particular de carácter artístico (...) cultivadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular" (Cortázar, 1959: 8). Y Olga Fernández Latour integró ambas posturas llamando *proyecciones* a "Ese fenómeno en virtud del cual un hecho folklórico es aprovechado por personas de cultura urbana para inspirarse en él y