

producir en su ambiente ciudadano obras o actos que reflejan la influencia de su inmediata fuente original" (Fernández Latour, 1969:21).

Ciertamente Manuel Dannemann ha obscurecido un poco las cosas al dar como equivalentes los términos proyección y difusión, aunque precisando que "Quienes se dedican a las proyecciones folklóricas, individual o colectivamente, actúan como intérpretes de hechos folklóricos, lo cual implica una gran responsabilidad que debe responder a un buen conocimiento directo de la cultura que se pretende divulgar" (Dannemann, 1975: 25), idea que Ariel Gravano trató de afinar viendo a la proyección como un hecho de reinterpretación y retransmisión conscientemente fraguado y dirigido con objetivos estéticos, y advirtiendo sobre la posibilidad de que algunos de sus productos alcancen un proceso de auténtica folklorización (Gravano, 1985).

Me adelanto en el orden cronológico de esta historia para ejemplificar: cuando los *Huayna Sumaj* grabaron la *Tonada del arbolito*; o cuando Eduardo Falú arregló la zamba *La cuartelera*, estaban haciendo *proyección folklórico*. Lo mismo cuando *Los Fronterizos* incluyeron en su repertorio *Resentido estoy* y cuando Mercedes Sosa cantaba *Pobre mi negra, ambas vidalas* recopiladas por Gómez Carrillo. *Proyección* hizo también el *Cuarteto Zupay* cuando abrevó en las fuentes del Instituto Nacional de Musicología para dar forma a su álbum *Canciones que cantaelviento*. Poco, muy poco más que esto - y siempre como excepción - puede ser definido rigurosamente *como proyección folklórica* en la Argentina. Desde Yupanqui en adelante, casi todo el resto de lo que se ha venido cantando y bailando hasta la actualidad bajo el rótulo de "folklore" - o de "proyección", como prefieren caracterizarlo unos pocos en infructuosa búsqueda de precisión - no ha reflejado ni el carácter, ni el estilo, ni las formas de las fuentes folklóricas cuyo contenido los artistas no poseen ni sienten la responsabilidad de adquirir (salvo raros casos que pueden contarse con pocos dedos de una sola mano). Lo que ellos hacen es *nativismo*. *Estemovimiento* artístico - el más importante de toda la historia musical de América por la cantidad de adherentes que aglutinó y por la gran calidad que lograron muchos de sus exponentes - se prolonga ya por más de sesenta años, período a lo largo del cual fue generando, en una permanente dinámica, las más diversas variedades estilísticas ninguna folklórico, recordemos - que reflejaron a su modo la realidad socio política de nuestro país.

TIEMPO DE CHALCHALEROS

Después de la aparición de Antonio Tormo, la primera novedad notoria en materia de música criolla cultivada profesionalmente fue el surgimiento, en 1948, del cuarteto salteño *Los Chalchalers*, lo que significó el revolucionario inicio de nuevos rumbos estilísticos cuyas influencias se han hecho sentir durante toda la segunda mitad del siglo XX. Su propuesta consistió en superponer dos dúos de tipo clásico - dos "primeras" y dos "segundas"- y en acompañarse con tres guitarras y un bombo, asociación vocal e instrumental inédita - salvo el experimento gardeliano que alguna vez ya he reseñado - que pronto se convirtió en modelo identificante del género nativista.

Pero *Los Chalchalers* no solo llevaron a Buenos Aires una nueva forma de cantar y acompañarse sino también un nuevo lenguaje poético, de considerable profundidad metafórico, que en poco tiempo cautivó a la clase media urbana (clase que, por cierto, en nuestro país es esencialmente imitadora de modelos "exitosos"). Fue con *Los Chalchalers* que comenzaron a llegar a la Capital las obras de notables músicos y poetas Eduardo Falú y Jaime Dávalos; Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla en principio - de cuya inspiración surgieron. temas que hoy se consideran antológicos.

Hoy resulta curioso comprobar cómo en el ambiente de los "certámenes folklóricos", aquellas primeras transgresiones melódicas, armónicas, poéticas, estructurales y temáticas - cuyo talento creativo no pongo en tela de juicio - pasan por ser tradicionales. Un conjunto o solista que participa en uno de estos concursos cantando, por ejemplo, *La nochera* vestido con poncho y

utilizando guitarra y bombo será ubicado inmediatamente por los entusiastas organizadores en la categoría "tradicional", sin importar - o sin saber - que en realidad el participante no representa de esa manera las antiguas modalidades regionales de ninguna parte.

Junto con el brote *chalchalero* se produjo en la Argentina el más grande fenómeno de inmigración interna de toda nuestra historia. Los provincianos arribaron multitudinariamente a la Capital y al Gran Buenos Aires en búsqueda de mejores condiciones laborales que las que podían ofrecerles sus pueblos natales. Apenas instalado, ese sector social adoptó espontáneamente como música identificante el *chamamé*, especie litoraleña que desde su primera grabación discográfica en 1930 - "*Corrientes poti*" de Francisco Pracánico y Diego Novillo Quiroga, cantado por Samuel Aguayo - se había ido afincando en las preferencias de los más desposeídos tanto como había generado el desprecio de la élite dirigente.

Pese a haber sido en su origen una danza de pareja suelta emparentada con el *fandango afro-hispano-peruano* y sus múltiples derivados - *el chamamé* contaba ahora a su favor, tras recibir las sucesivas influencias del vals, la polca y el tango, el ser una danza de pareja tomada - es más, estrechamente abrazada -, lo que lo ponía en ventaja con respecto a los bailes de pareja suelta reinyectados por el *tradicionalismo* y a las zambas nativistas poco aptas para el baile. El *chamamé*, por otra parte, no arrastraba compromisos ideológicos con los movimientos artísticos precedentes. No era una expresión tradicionalista ni nativista... es más, ni siquiera era "folklore" para los animadores radiales. Era simplemente *chamamé*. Era la música del pueblo provinciano.

A partir de 1955 fue el *nativismo* el que gozó del beneplácito y el apoyo oficiales, mientras que la música del Litoral acusada de grotesca, cursi, ordinaria o "mersa" - fue relegada, desalentada y también concretamente perseguida. Fueron los músicos chamameceros quienes inauguraron en el ambiente artístico las primeras "listas negras", mucho más negras que las de los llamados "cabecitas" que se aglutinaban en torno a los acordeones.

DECADA DEL '60

Los años sesenta se convirtieron en la época de oro del *movimiento nativista* luego de la aparición en 1958 del conjunto *Los Fronterizos*, otro conjunto salteño que llegó con cuatro voces armonizadas en forma no convencional. A ellos - y a la ostensible promoción oficial - se debió que la juventud se volcara masivamente a cantar "folklore", dando lugar a una intensa moda que se prolongó durante toda la década del sesenta con proliferación de festivales multitudinarios, "peñas", recitales, programas radiales y televisivos, producciones cinematográficas y cantidad asombrosa de grabaciones.

Siguiendo a *Los Fronterizos* bajó desde Salta a Buenos Aires un verdadero aluvión de cuartetos nativistas de características similares, si bien en cada uno se podría percibir algún matiz diferencial, sobre todo en la coloratura de las voces (*Los Cantores del Alba, Las Voces del Huayra, Los de Salta, Los Puesteros de Yatasto, Los Nombradores, Los Gauchos de Güemes*, etc.). Todos ellos y los de otras provincias que siguieron su ejemplo (*Los Cantores de Salavina, Los Tucu Tucu, Los Andariegos, Los Cantores de Quilla Huasi, Los de Córdoba*, etc.) tuvieron resonante éxito en Buenos Aires, proyectándose inmediatamente hacia el resto del país.

Entre 1962 y 1968 aparecen agrupaciones que toman a los anteriores conjuntos como punto de referencia pero que aportan nuevas concepciones *arreglísticas*, dando preeminencia a la armonización vocal con base académica y/o al acompañamiento rítmico con utilización de onomatopeyas, sin alcanzar, en términos generales, el tratamiento camarístico que antes habían proporcionado los Gómez Carrillo, pero haciendo evidente una decidida vocación por el perfeccionamiento técnico. A los *Huanca Huá*, en primer término, a *Los Trovadores del Norte* y al *Cuarteto Zupay*, se debió el mérito de encaminar al público - que en pocos años había adquirido una notable capacidad crítica y comenzaba a premiar el producto de cuidadosos ensayos - por sendas más exigentes. Otro verdadero ejército de conjuntos profesionales y aficionados se adhirió

rápida al esquema del "grupo vocal", pero casi la mayoría cayó en la lisa y llana imitación de los primeros consagrados. Unos pocos, en cambio, iniciaron un camino de enrarecimiento que dio prioridad a la complicación de los arreglos más que a las identidades regionales o al contenido del canto. Por ambas vías - imitación o rebuscamiento - se llegó en pocos años a una misma consecuencia: el distanciamiento por saturación de un público urbano que en términos generales ya podía ser definido como entendido. Casi simbólicamente, en este momento de academicismo mal encaminado, muere, el 17 de marzo de 1968, Don Manuel Gómez Carrillo, sin que el "ambiente folklórico" parezca darse por enterado.

Fue entonces que hacia el final de los años sesenta - cuando ya era evidente que los resortes comerciales de la música nativista constituían un monopolio bien organizado- una embajada artística de méritos más que discutibles, generada y promocionada desde el programa radial y televisivo *Argentinísima*, hizo poner en tela de juicio el verdadero carácter de todo el movimiento, dando lugar a sospechas colectivas por las maniobras de unas pocas empresas promotores para las que la moda nativista solo consistía en un buen negocio. Negocio que ahora se basaba en el sostenimiento de una especie híbrida a la que se dio en llamar "canción románticas", a la que se intentaba justificar emparentándola artificialmente con las viejas serenatas salteñas derivadas de la habanera. El elenco representativo de la cursilería sensiblero (*Los del Suquia*, Jovita Díaz, Ginamaría Hidalgo, *Cristina y Hugo*, *Los Altamirano*, Aldo Monges, Carlos Torres Vila...) no prosperó, tal vez porque paralelamente la experiencia auditiva popular todavía podía hacer comparaciones con la labor de los ya mencionados conjuntos - a los que se sumó *Las Voces Blancas* en 1966 - y de solistas de la talla de Eduardo Falú, Carlos Di Fulvio, Raúl Barboza, Hugo Díaz, Ariel Ramírez, Alberto Merlo y Suma Paz, entre otros. Pero lo cierto es que los ostensibles malabarismos comerciales no produjeron otra cosa - salvo sus ganancias eventuales, por supuesto - que el comienzo de la paulatina pérdida de la adhesión masiva.

AUGE DE LO SOCIAL

En febrero de 1962 un grupo de inquietos artistas mendocinos liderados por el poeta Armando Tejada Gómez, había fundado el Movimiento Nuevo Cancionero. Sus objetivos - basados en nuevas propuestas fonéticas, estilísticas y temáticas - eran apuntar al logro de "una toma de conciencia del hombre argentino, una apropiación profunda de su pasado histórico y su palpitante realidad, un rescate de su propio acervo para desarrollar su personalidad ante América y el Mundo", como exponían en su declaración de principios. También cuestionaban "los híbridos foráneos que imponen desde sus gabinetes las empresas extranjeras que manejan el negocio del disco en nuestro país".

Buscando superar la escasa repercusión inicial del intento, dos de las figuras fundadoras del movimiento, el músico Oscar Matus y su esposa *Gladys Osorio* - nombre artístico -, cantante ésta de excepcionales condiciones, llegan en 1964 a Buenos Aires y comienzan a desarrollar su actividad en los círculos intelectuales y estudiantiles.

El canto comprometido con la denuncia social que trae *Gladys Osorio* - ya conocida artísticamente como Mercedes Sosa, su verdadero nombre -, fue ganando paulatinamente repercusión popular mientras se acentuaba la crisis de las otras tendencias, y tuvo su época de mayor auge entre los años 1973 y 1976, coincidiendo con el gobierno peronista reinaugurado por Juan José Cámpora.

El verdadero estallido de la "canción de protesta" generó, en los inicios del llamado Proceso de Reorganización Nacional, expresas prohibiciones que alcanzaron tanto a compositores e intérpretes como a las mismas canciones. Víctor Heredia, César Isella, Moncho Miérez, Chito Zeballos y muchos otros pasaron a integrar nuevas "listas negras" que circularon por todos los medios de comunicación masiva. Resulta de algún modo paradójico que el *Movimiento Nativista*, cuya corriente reformuladora nació oficialmente prohijada para reemplazar

compulsivamente a la auténtica música del pueblo se haya transformado, en su proceso evolutivo, en una herramienta contestataria y testimonial que atacó precisamente a los sistemas de gobierno antipopulares. Con todo, una falla esencial determinó a corto plazo su ingreso en una vía muerta: su incapacidad para llevar su mensaje a otros sectores que no pertenecieran a la franja social de la intelectualidad y el estudiantado, para quienes esta propuesta - como hoy se puede percibir claramente - no llegó más que a satisfacer un *snobismo* pasajero.

DECADA DE '80

La década del ochenta plena decadencia del *nativismo* musical - trajo desde Francia una oleada "indoamericana" y "andina" que en realidad había nacido quince años antes en la peña parisina de los Parra con el *trío Los Calchakis*, curiosa combinación del estilo de *Los Fronterizos* y el canto lírico, que integraban Ana María, Chango y Miranda, su director. *Los Calchakis* lograron éxito en Europa al convertirse en un conjunto fundamentalmente instrumental que combinaba novedosamente los más variados especímenes de la organología criolla y europea, idea que asociada a la obligada alusión incaica y a una confusa mística indigenista - lugar común para los discursos de escenario- fue adoptada en la Argentina por muchas agrupaciones armadas a imagen y semejanza del grupo inicial. Muchos de estos conjuntos y solistas desprendidos de ellos, como "Uña" Ramos y Rodolfo Dalera, llegaron a un indiscutible nivel de virtuosismo; pero el marco francamente surrealista en el que se desenvolvían los hizo permanecer al margen de las preferencias populares y les produjo la quiebra a corto plazo, cuando la clase media urbana intelectualizada apuntó sus preferencias hacia otros carriles. Salvo *Markama*, de Mendoza, ningún conjunto "andino" de los años ochenta llegó con bríos hasta nuestros días.

Tras la corriente "andina", fue a los músicos chamameceros a quienes les llegó en esos años el merecido reconocimiento. Aunque no sin conflicto con los cultores de las viejas formas - quienes tildaron públicamente a los innovadores de incurrir en lisa y llana transgresión -, una camada de jóvenes compositores e intérpretes litoraleños (Chacho Müller, Antonio Tarragó Ros, Pocho Roch, Teresa Parodi, *Los de Imaguaré*) logró romper el cerco levantado contra su música, acceder a los medios de comunicación y ganar al menos un sector de la juventud. A una poesía más elaborada que la del viejo *chamamé* y un compromiso verosímil con la problemática social, sumaron nuevos arreglos, amplificación electrónica y espectaculares puestas en escena. Es interesante observar que, tras el éxito alcanzado por las nuevas figuras del *nativismo* litoraleño, comenzaron a acceder a los aparatos promocionales quienes habían sido sus maestros (Isaco Abitbol, Tránsito Cocomarola, Damasio Esquivel, Mario Millán Medina, Ernesto Montiel, etc.). Reconocimiento quizás tardío pero igualmente necesario para aquellos que desde medio siglo atrás venían protagonizando una verdadera resistencia contra la negación sistemática.

En 1982, la Guerra de las Malvinas mostró una nueva faceta del oportunismo empresarial: la promoción de canciones - viejas y nuevas - de neto corte chauvinista que en lugar de exaltar los sentimientos nacionales lograron un rechazo popular virtualmente unánime. Si no fue éste el golpe de muerte para el *nativismo* acomodaticio, resultó sin duda el punto en el que alcanzó la menor credibilidad en toda la historia del movimiento.

LOS ULTIMOS AÑOS

Desde 1990 fueron los jóvenes músicos santiagueños los que volvieron a luchar - como en los inicios del proceso lo hubo de hacer Andrés Chazarreta - por conquistar su espacio en el panorama de la música popular argentina. Se destacaron en el esfuerzo los numerosos e inquietos miembros de la familia Carabajal (Cuti, Cali, Roberto, Peteco, Mario, Carlos, etc.). Si bien utilizan recursos similares a los de la joven generación chamamecera, no se percibe que sus creaciones

produzcan comparaciones conflictivas con las modalidades que los precedieron en su provincia.

Exactamente en el punto medio de la década del noventa comenzó a cobrar cuerpo cierta ebullición gestada desde una emisora suburbana - Radio Folklorísimo desde la que se pregonó entusiastamente el advenimiento de un nuevo "folklorazo". La campaña apuntó a los sectores sociales de menores recursos, con un ostensible sesgo de subestimación por el auditorio y sin preocuparse demasiado por recuperar para el "folklore" la perdida adhesión de la inefable clase media. Sus audiciones se basaron desde entonces y hasta hoy en el *chamamé* sin artificios, en el viejo *tradicionalismo cuyano* pampeano y en los esquemas más simples de los cuartetos del sesenta.

En la programación oficial de Radio Folklorísimo no abundan, ciertamente, las figuras talentosas. Pero al menos muchos integrantes del elenco - que creció considerablemente durante los espectáculos en vivo, transmitidos en cadena con Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires - cultivan un repertorio y un estilo que resultan ser, tal vez más que nunca, un reflejo creíble de las auténticas modalidades regionales.

Fue también hacia 1995 que las influencias del "rock nacional" se hicieron sentir en el *nativismo* supérstite. La onda rockera comenzó a ser notoria no solo por la proliferación de atuendos informales, guitarras eléctricas y baterías, sino también porque quienes subían a los escenarios así vestidos y munidos, dejaban ver tanto en lo compositivo como en lo, interpretativo que su formación tenía mucho de rockera, poco de "proyección" y, por supuesto, nada de folklórico. Desde entonces, no es raro que alguna introducción de vidala, alguna vuelta de zamba o interludio de gato tenga más aire a *The Rolling Stones*, Eric Clapton, *Soda Stereo* o Fito Páez que a Chazarreta, el "Payo" Solá o Atahualpa Yupanqui.

Me apresuro a decir que este notorio fenómeno no es extraño ni censurable desde el punto de vista artístico. El artista, para desarrollarse como tal, necesita fundamentalmente ser un creador en libertad. Si además de esa libertad creativa posee talento, el resultado no podrá ser sino una auténtica obra de arte. Repasando el fenómeno que Carlos Vega denominó "promociones" o "generaciones" constatamos que el patrimonio musical de países como el nuestro se va nutriendo de sucesivas influencias extranjeras, muchas de las cuales, cada una a su turno, dejan su impronta para luego retirarse ante el empuje de la siguiente tendencia. "Cada generación o cada promoción lucha con la anterior por la conquista del suelo, se impone, y decae expulsada por la que viene más tarde" decía Vega (1956: 63). Lejos estoy de conferir a este planteo el valor de una ley de inexorable dinámica evolucionista; pero lo cierto es que hoy estamos asistiendo a la juvenil pleamar de una enérgica oleada rockera, que abre brechas en el decadente *nativismo* y se adueña día a día de los espacios que ese movimiento ha ido perdiendo a causa de sus propias contradicciones.

En este orden de cosas, también nos toca presenciar, el pobre papel de ciertos "folkloristas de vanguardia" (?) que para parecer actualizados no trepidan en la descarada imitación y en el forzado trasplante de creaciones rockeras. El caso de Horacio Banegas echando mano al tema titulado *¿Qué ves? de Divididos* para "arreglar" la introducción de *El cardenal* chacarera de Jacinto Piedra - o el de Liliana Herrero copiando sin tapujos *El gran baile en el cielo de Pink Floyd* para modificar gratuitamente una vidala, son elocuentes ejemplos de actitudes facilistas bastante alejadas del talento creativo.

No debe de extrañarnos, entonces, que los *rockeros* por su parte se hayan puesto a hacer a su modo temas nativistas. Composiciones como *Ortega y Gasés* y *Huelga de amores de Divididos*, - *Moraleja de Hermética* en los tres casos chacareras-, *Cuando pasa el temblor de Soda Stereo*, alguna zamba precoz de Spinetta o algún *chamamé de los Auténticos Decadentes*, entre otras muchas, contribuyen a una especie de globalización estilística cuyas consecuencias tal vez se animen a pronosticarlos futurólogos.

HIJOS DE FAMOSOS

Otro fenómeno del *nativismo* finisecular es el de los hijos de artistas célebres que

comienzan a buscar su propio espacio. Fernando Isella - hijo de César - combina la dirección artística de su padre con la actividad de El *Túnel*, su propio grupo. Camilo Parodi sigue los pasos de Teresa, su madre, a quien acompaña en actuaciones y grabaciones. Facundo Toro mantiene vivo con su canto a su inimitable padre Daniel. María Eugenia y Juan Martín Castro son los hijos de "Coco" Díaz, presentándose con el nombre de los "Los Díaz pasan volando". Guadalupe Farías Gómez hija de Mariano, sobrina del "Chango" - busca su perfil sin olvidar el aporte de los *Huanca Huá*. Juan José Falú - hijo del gran Eduardo- es un guitarrista clásico que no desdeña incluir obras de Fleury entre las de Villalobos, Barrios o Ponce. Y entre los vástagos más renombrados están sin duda Yamila Cafrune - hoy promocionada en los festivales a condición de no despegarse demasiado del recuerdo de su padre , y Facundo Saravia, hijo del chalchaleño Juan Carlos que también integra el famoso conjunto pero alberga aspiraciones de compositor e intérprete solista.

De todos modos, y pese a esta efervescencia de fin de siglo, es evidente que la música nativista ya no reditúa los buenos dividendos de la década del sesenta... al menos para la mayoría de los músicos. *Elnativismo* ya no es moda. Pocos artistas talentosos sobreviven dificultosamente y otros, sin talento - pocos, también - se eternizan en trenzas monolíticas que acaparan las actuaciones mejor rentadas. Paralelamente, un plantel de jóvenes encandilados con el espejismo del éxito han ingresado en lo que uno de mis alumnos llama acertadamente "la picadora de carne": el vértigo desgastante de la maratón festivalera, la grabación sin derecho alguno, las presentaciones por *cachets* inciertos y las promesas para el futuro de siempre. *Los Alonsitos*, las hermanas Pastorutti, *Los Nocheros*, Víviana Careaga y *Los Tekis* representan hoy - mientras aguanten - un proyecto comercial en el que ni siquiera la afinación es un recurso indispensable para resultar "consagrado".

FINAL

Retorno nuevamente a las cuestiones conceptuales. Es necesario dejar claro que ni el *tradicionalismo* ni el *nativismo* son, por definición, fenómenos folklóricos. Nada impide, sin embargo, que determinadas pautas difundidas por esos movimientos puedan llegar a arraigar profundamente en una región, pasando entonces a integrar el patrimonio cultural que los pobladores vivan consciente e intencionalmente como propio. Si esto ocurre - y la investigación antropológica de terreno muestra que no se trata de una posibilidad descabellada - estaríamos ante un caso de folklorización; proceso que bien puede ocurrir, ciertamente, con rasgos culturales procedentes de cualquier otro sector de la realidad. Negar la condición folklórica de un elemento sólo porque se reconoce un origen no folklórico equivaldría a confundir las consecuencias con las causas. Y esa actitud resultaría tan subjetivamente anticientífica como aquella que pretende - con total despreocupación epistemológica identificar a las actuales manifestaciones nativistas con el folklore musical.

En cuanto a la *proyección folklórico*, recordemos que proyectar significa lanzar algo hacia adelante, a cierta distancia, donde el objeto proyectado queda de algún modo modificado. La proyección de diapositivas es un buen ejemplo. Si tomo un *slide* en el que se halla fotografiada, digamos, una liebre, y la proyecto con el aparato *ad hoc* sobre una pantalla, veré allí, a no dudarlo, una liebre. La imagen me mostrará tal vez un animal de tamaño mayor que el natural, quizás con el tono del pelaje algo virado por la calidad de la película o por la intensidad de la fuente lumínica. Y hasta tal vez una parte del cuerpo de la liebre pudiera aparecer ligeramente deformado como consecuencia del ángulo de proyección o por el tipo o textura de la superficie donde estoy proyectando. Pero tanto el dueño de la foto como el público asistente tiene que reconocer en esa imagen a una liebre. Si en la pantalla apareciera, por ejemplo, un gato, eso significaría que alguien nos ha cambiado, sin previo aviso, la diapositiva. Estaríamos pasando gato por liebre... que es lo que ha hecho en muchos casos el *movimiento nativista* desde su gestación.

Quedarían por analizar y profundizar muchos temas: los vaivenes de la política que

transforman como por arte de magia a los cantores "revolucionarios" de ayer en los desvergonzados burócratas de hoy, los rebotes periódicos del "folklore cómico", los resortes que mueven a los medios de comunicación, las preferencias y discriminaciones oficializadas por los sucesivos gobiernos y otros aspectos no menos vinculados. No tenemos ahora espacio para tanto, pero queremos expresar finalmente el convencimiento de que el proceso que hemos reseñado - en el que los mejores talentos e intenciones se han ido desperdiciando o tergiversando para desembocar en una globalización carnavalesca cuya credibilidad comienza ya a dar signos de agotamiento -, podría tal vez revitalizarse recurriendo de verdad a las muchas formas etnomusicales que, pese a estar vigentes, son hoy, lamentablemente, del conocimiento casi exclusivo de unos pocos investigadores. Tal vez sea hora de que entre científicos, compositores e intérpretes se reflote el ideario de Manuel Gómez Carrillo, quien en 1926 nos escribía frases ayuda-memoria como ésta:

"La suprema aspiración de un pueblo como consecuencia de su consolidación institucional debe ser su independencia artística. Sólo se puede lograr con las expresiones del arte nativo."

BIBLIOGRAFIA

- Benarós, León: *Los precursores*. En: *Folklore*, N°100, Buenos Aires, Agosto, 1965.
- Carrizo, Juan Alfonso: *Historia del Folklore Argentino*. Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1953.
- Cortázar, Augusto Raúl: *Esquema del folklore*. Buenos Aires, Columba, 1959.
- Dannemann, Manuel: *Teoría Folklórica . Planteamientos Críticos y Proposiciones Básicas*. En: *Teorías del Folklore en América Latina*, Conac, Caracas, 1978.
- Fernández Latour de Botas, Argentina. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.
- Gravano, Ariel: *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Hobsbawn, Eric y Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. Cwnbridge, 1983.
- Jacovella, Bruno C.: *Advertencia preliminar En: Las canciones folklóricas de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1969.
- Id., *Estudio preliminar En: Veniard, Juan María, La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1966.
- Pérez Bugallo, Rubén: *Caracterización de nuestro nativismo musical*. En *Revista de LR4 Radio Nacional* Secretaría de Estado de Comunicaciones, Buenos Aires, marzo-abril 1980.
- Id.: *El folklore. Una teoría de la práctica*. En: *Revista Sapiens*, N°5. Museo Arqueológico Municipal, Chivilcoy, Buenos Aires, 1985.
- Id.: *Corrientes musicales de Corrientes (Argentina)*. En: *Latin American Music Review*, Vol. 13, N°1, University of Texas, Spring/Summer 1992.
- Id.: *Manuel Gómez Carrillo: la memoria de los cantores*. En: *Entre todos, folklore*, Año 1, N° 6, junio - julio 1993.
- Id.: *Los estudios folklóricos en la Argentina*. En: *Folklore Americano*, N°57 Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, enero-junio 1994.
- Id. *Chalchaleros y zorzales en la historia del canto criollo*. En: *Caldenia*, Santa Rosa, La Pampa, 14/5/1995.
- Id.: *Los Carabajal en la Historia de la Música Santiagueña*. En: *Entre todos, folklore*, Año 2, N°15, agosto 1995; y Año 2, N°16, octubre 1995.
- Id. *Diccionario actualizado de Payadores Argentinos*. Colectivo Cultural "Giner de los Ríos", Ronda, 1996.
- Id.: *El chamamé. Raíces coloniales y desorden popular*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1996. Id.: *La propiedad cultural consciente*. En: *Diario La Opinión*, Rafaela, Santa Fe, 14/10/96.
- Id.: *De la idealización al dirigismo de la identidad. Funcionalismos de ayer y de hoy-* En *Mitológicas*, Vol. 11, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1996.
- Id. *Uno de los primeros renovadores: el Chalchalero Saravia*. En: *Entre todos, folklore*, Año 4, N° 24, noviembre de 1996.

Id.: El folklore de Cosquín. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 9/3/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Los inicios del tradicionalismo. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 30/3/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Norte, Cuyo y Litoral en Buenos Aires. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 6/4/97.

Id. Historia de la Música Nativista. Los umbrales de una nueva etapa. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 13/4/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Los Años Cuarenta. Precisiones conceptuales. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 20/4/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Los primeros cuartetos. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 15/5/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. Del nuevo cancionero al segundo santiagueño. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 6/7/97.

Id.: Historia de la Música Nativista. El folklorazo... del rock. En: Caldenia, Santa Rosa, La Pampa, 6/7/97.

Talavera, José Fernando: Herminio Giménez, un músico latinoamericano. Su vida y su obra. Corrientes, Nueva Etapa, 1993.

Varela, Amancio: Historia del folklore y de la proyección folklórico. Buenos Aires, Microfón, 1979.

Vega, Carlos: El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956 (2ª edición).

Id.: La ciencia del Folklore, Buenos Aires, Nova, 1960

Id.: Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1981.