

Finalmente, la perspectiva del musicólogo bonaerense queda expuesta en su totalidad cuando estudia los “elementos europeos” en el tercer párrafo del citado capítulo “Valoración de factores”: teniendo en cuenta que ya desestimó las músicas de las otras culturas, la consecuencia es que música europea y americana son idénticas, salvo por alguna influencia dada por la música artística/oficial de los Incas.

“Estamos ante el complejo europeo. Más que una influencia, Europa descarga bloques, sobre los cuales obrarán las influencias.” (Vega, 1936 : 67)

En el capítulo conclusivo del *Panorama de la música popular argentina*, Vega inicialmente propone desterrar la palabra “origen” del estudio de la música, pero fundamentando su propuesta en que las distintas manifestaciones musicales tienen un único punto de partida, y sólo ese es “el origen”; de esta manera llevó las ideas difusionistas a un extremo, sumándose desde su musicología a la batalla que se había estado librando desde mediados del siglo XIX desde la biología y la antropología contra las teorías de la generación espontánea.

“El origen de los cancioneros indígenas y folklóricos de América entronca, saltando continentes y atravesando milenios, con el origen de la música misma. Por lo pronto, es necesario eliminar sin consideración la idea romántica de las generaciones espontáneas.” (Vega, 1944 : 315)

Por otro lado, no tomó para sí esta propuesta de desterrar la palabra y el concepto: en 1956 publica *El origen de las danzas folklóricas*, texto en el que explica los conceptos difusionistas inclusive con pequeños mapas y con gráficos de algunas figuras coreográficas “que contribuyen a documentar el trayecto y a esclarecer la procedencia de nuestras danzas nativas: de los salones de París al ambiente rural argentino.” (Vega, 1956 : 42 y 187). La obra de Carlos Vega fue escrita durante la primera mitad del siglo XX, a partir de un importante trabajo etnográfico y de una intensiva revisión de fuentes históricas, contando con las herramientas teóricas disponibles en esas décadas; es en ese contexto que debemos valorar sus conclusiones. En este sentido, otros trabajos musicológicos ya han resaltado la manera en que el difusionismo —actuando a modo de paradigma, desde el punto de vista epistemológico— preconfiguró algunos de los resultados del investigador bonaerense; tal el caso de sus estudios acerca de músicas medievales y de la relación de éstas con los repertorios folklóricos americanos.

“De todo lo que antecede parecería desprenderse incontestablemente que Vega manipuló la información de manera tendenciosa, seleccionando y

adecuando la evidencia para ajustarla a los objetivos que perseguía desde un comienzo. Pero tal vez se podría ensayar otra interpretación, y considerar que probablemente su marco teórico, tan sólidamente arraigado, haya actuado como filtro de la realidad, permitiéndole ver y aceptar sólo aquello que no entraba en conflicto con el mismo. De hecho en la actualidad se considera que es éste el modo en que actúan los paradigmas sobre los científicos...” (Huseby, 1998 : 96)

Nuestros comentarios críticos a la obra de Vega —que inclusive, continuaremos en las secciones siguientes— han sido realizados tomando en cuenta esas consideraciones. Desde el marco que proponemos siguiendo a Argeliers León, en las antípodas del difusionismo, la pregunta por *el* origen pierde consistencia; es más, creemos que no existe tal cosa en nuestras músicas. En todo caso, sólo podemos preguntar qué principios, estructuras, elementos performativos, prácticas, significaciones, funciones, de las músicas producidas por las distintas culturas —indoamericanas, africanas, europeas— que conformaron nuestra cultura —cuyana, argentina, sudamericana, latinoamericana, es decir, pensando un *nosotros* de distintos alcances—, tienen continuidad en nuestros géneros musicales tradicionales vigentes. Y a partir de ahí, los investigadores que se sientan invitados, solamente podrán ensayar algunas hipótesis.

2.1.2. La refundación contemporánea y el reconocimiento de referentes

Esta conciencia que tienen los cultores cuyanos acerca de la profundidad histórica de sus músicas no sólo se manifiesta con respecto a lo que hemos llamado *momento fundacional*, sino también con relación a la historia de la música cuyana desde su *refundación contemporánea* o *mediatizada* a principios del siglo XX, con el surgimiento de artistas como Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, músicos que supieron aprovechar las posibilidades de la naciente industria cultural, específicamente las concernientes a la mediación tecnológica del sonido, es decir, la industria discográfica y la radiofonía; surgen en consecuencia nuevas modalidades de relaciones, en las que lo tecnológico se presenta como un necesario mediador entre

los distintos protagonistas del hecho musical. Debido a esto, utilizaremos la denominación de *mediatizada*⁷ para designar tanto la etapa histórica como la música cuyana producida, cueca incluida, desde la refundación señalada hasta nuestros días. En este sentido, para algunos artistas lo histórico de la cueca se tematiza desde ese momento.

“Yo estimo que la cueca tuvo una época, del 35 al 55 [1935 a 1955], donde prevalecía en la palestra el folklore cuyano⁸ en Buenos Aires, llevado por don Hilario Cuadros” (Armando Navarro, 3/10/2002)

“Hilario Cuadros fue el mayor embajador de nuestra música —y dicho por Héctor Larrea—, fue el patriarca. Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo —a veces te tenés que ir a Buenos Aires y te enterás de cada cosas...— inician el movimiento folklórico⁸ más importante del país; y nosotros eso no lo teníamos asumido cómo era... ¡y es así!” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Entre los cultores de cuecas y tonadas, se narra con orgullo acerca del rol de pioneros que tuvieron los primeros músicos cuyanos que accedieron a los beneficios de la naciente industria cultural. Y se tiene plena conciencia de que esos precursores fueron creadores responsables de la cristalización de estas músicas, que no fueron meros reproductores de la tradición.

“-Aparte que Hilario Cuadros, fue tradicionalista, pero él hizo su obra... no fue para atrás; innovó en ese tema de la instrumentación y con su estilo.

-Fue un revolucionario en el buen sentido de la palabra...

-¡Claro, cantó su obra! [acentúa el ‘su’]. Había poco para atrás.” (Fabiana Cacace, Eduardo Aliaga y Mariano Cacace, respectivamente, 19/10/2002)

Sin embargo, considerando lo sonoro, las estructuras musicales y la manera de componer e interpretar, algunos cultores perciben una continuidad sin fracturas en la historia de las músicas populares cuyanas.

“El cuyano no tiene etapas dentro del cancionero, sino que ha ido adaptando; ha sido siempre muy pegado a su tradición; ha sido continuo, ha ido adaptando la vieja cueca o la vieja tonada, la ha ido actualizando, la ha hecho más rápida, le ha puesto más viola, le ha puesto guitarrón, la ha ido adaptando, cada uno a su estilo y su tiempo; eso sí se ha logrado, la ha mantenido

⁷ Hemos tomado este término en el sentido que le asigna el musicólogo chileno Juan Pablo González, quien ve en este concepto una de las características que definen la música popular urbana. “Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones.” (González, 2001 : 38)

⁸ Así como para nosotros bajo la categoría *música popular* queda incluida la música tradicional, como comentamos en la nota al pie 2 de esta sección, debe quedar claro que para los músicos cultores los conceptos *folklore* y *popular* están fusionados, hecho que se verifica también para la industria cultural.

vigente... pero no ha hecho nada nuevo... a eso voy yo. ” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

El entrevistado autor del testimonio anterior, es muy crítico con los compositores e intérpretes; y aunque reconoce que la reproducción de repertorio y estilos interpretativos ha colaborado en el mantenimiento de los géneros cuyanos, les reprocha en cierta forma a los artistas el no haber hecho progresar estas músicas. Desde esta perspectiva se percibe una historia sin mayores quiebres; en sintonía con esta percepción, es que la periodización que proponemos para estudiar la cueca cuyana contemporánea no se fundamenta en cambios ni evoluciones de estructuras musicales, sino que está basada en la visibilidad nacional que ha tenido esta música, situación fluctuante y dependiente de su relación con los medios y la industria cultura, tema que será profundizado en la sección siguiente. De todas formas, algunas excepciones a esta continuidad han sido frecuentemente señaladas.

“Pero salvo Tejón y Viñas, no hay hechos muy significativos... aparecen cosas esporádicas, canciones que en determinado momento marcaron una lucecita por aquí y otra por allá, pero sin perseverancia ni continuidad” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Por otro lado, sin negar una mayor profundidad histórica, cada artista, y cada individuo, puede reconocerse en una tradición y decidir cuál es su antecedente; puede señalar desde qué nudo se siente conectado, no siempre desde los pioneros de la refundación.

“Te cuento todo esto porque ahora caigo en el tema de la cueca: mi papá nos inculcaba bailar la cueca... la de Hilario Cuadros. Y yo considero que, para mí, la cueca, a mi gusto, viene desde Palorma, como dice Jorge Marziali ‘...desde Palorma vamos andando...’. Entonces, antes, la cueca de Hilario Cuadros traía mucho de Chile, ¿entendés?... se bailaba a los saltitos, como la cueca chilena; pero Palorma,—aún así, las primeras cuecas de Palorma también tenían un poquito de contagio de los Cuadros, porque hay unas cuecas de Palorma que son rápidas, él las grababa rápidas— después le empezó a dar un compás que ahora... ¡tiene una identidad la cueca de Palorma que es increíble!” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Hemos ubicado a Palorma en un momento posterior al configurado por la obra de Buenaventura Luna, Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros, periodo el de estos músicos al que hemos llamado *de la cristalización*; aunque esto es así en lo temporal, la intervención de Palorma en la historia de esta música, y sus consecuencias sonoras, es tan fuertemente reconocida por los cultores de la actualidad que podemos

verlo como puente entre esta primer etapa mediatizada y la siguiente, la que hemos denominado *de la consolidación*. La obra de Palorma es una bisagra en la historia de la cueca, pero no una ruptura: es un continuador que colabora en la consolidación del género y a la vez ha dejado su huella siendo protagonista de la cristalización, desde la interpretación y la composición.

“Mirá, hablando sobre la cueca cuyana, nosotros tenemos una visión muy nuestra de lo que es eso. Dicen: ‘la cueca cuyana antes y después de Palorma’ y ahí marcan una diferencia. ¿Por qué? Porque antes las cuecas, en lo que es el ritmo, por ejemplo lo que hacía Montbrún Ocampo, Hilario Cuadros, todas las cuecas cuyanas... ¡eras rápidas! Ellos hacían la cueca muy rápida a comparación de la cueca de Palorma; después de Palorma sale la cueca más cadenciosa.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Además del tempo, otros elementos interpretativos marcan una diferencia entre aquellas cuecas del momento de la cristalización y las de Palorma, como la inclusión de “bordoneos sobre la dominante desde un semitono atrás” —técnicamente bordaduras cromáticas incompletas ascendentes en el bajo—, como nos contaba ejemplificando con su guitarra Armando Navarro (1/3/2003), creando mayor tensión armónica rítmica en el acompañamiento.

“Y así cae don Félix Dardo Palorma a mi casa, cuando yo tenía 12 ó 13 años... y cuando lo escuché a Palorma dije... ‘*acá está la cosa*’; ahí empiezo yo, me voy para el folklore, a los 14, 15 años, detrás de Palorma... digo ‘*acá está... acá*’. La armonía que tiene don Palorma en la guitarra, lo que tocaba, lo que él era cantando, y lo que escribía, me parece que ha sido eximio y va a pasar un buen tiempo para que salga otro Palorma. Tiene la picardía del ritmo don Palorma, que no es ‘*chiqui chiquí chic chicqui...*’ [acompaña las onomatopeyas moviendo las manos como tocando una guitarra, con la punta de los dedos], sino que es más pausadito y tapadito con la palma de la mano; y más con guitarrón; y bueno, así empezó.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Repasando los testimonios que hemos presentado veremos que en lo narrado por los cultores sobre la dimensión histórica de la cueca cuyana hay una importante brecha temporal que va desde ese indeterminado periodo fundacional del género hasta la refundación de la música de Cuyo mediatizada, alrededor de 1930, que acabamos de comentar. Esta ruptura, al parecer centenaria, es cubierta en parte por la intención de los recopiladores como Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez, autores de sendos cancioneros de música cuyana, que pretenden dar cuenta de un pasado reciente y sin desconectarse del presente desde el que se escribieron estas obras. Aunque editados ambos en 1938, contienen melodías recolectadas desde las

primeras décadas del siglo XX, vigentes en ese entonces, pero ya antiguas y arraigadas en la población cuyana, según las fuentes con que contaron los citados investigadores: músicos populares intérpretes de cuecas, gatos y tonadas. La ilusión de estos intelectuales —forjada a partir de criterios tradicionalistas y primitivistas⁹, conceptos desde los que frecuentemente se oculta y hasta niega el papel de mediador del recopilador, a la vez que, sin proponérselo, suele minimizarse el potencial creativo popular— nos lleva a estar en presencia de músicas cultivadas a mediados del siglo XIX, pero nos pone imaginariamente frente a éstas, puesto que lo fijado en el pentagrama fue escuchado por el transcriptor cerca de ochenta años después de la época señalada y luego de la mediación de varios intérpretes. Lo que sí podemos asegurar, basándonos en estos autores y en su valioso trabajo de recopilación, es la vigencia de la cueca en Cuyo durante el siglo XIX, pero estamos lejos de saber cómo sonaban esas piezas en esa época.

“Si porque te quiero quieres, cueca. Me fue dictada por don Nicolás Bustos, mendocino, de 53 años de edad, domiciliado actualmente [es decir 1938] en el departamento de Maipú. Dice la aprendió en 1904 a Ángel Vidadel Olivera (el Pescado) quien a su vez la había aprendido de don Domingo Zenteno. Don Ulderico Ibáñez también me aseguró haberla oído en el año 1875, manifestándome que era una de las cuecas mendocinas más antiguas.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 119)

En el caso de Alberto Rodríguez, él mismo es el responsable de las transcripciones, bajo la supervisión de su maestro Carlos Vega (Rodríguez, 1989 [1938] : 23). El trabajo de Draghi Lucero implica un peligroso grado más de mediación, ya que este investigador le cantaba a un músico formado en los códigos de lectoescritura musical las melodías que había memorizado durante más de treinta años.

“La notación de los cantos infantiles ha sido ejecutada por el profesor Higinio Otero (...). Esta música tal como consta aquí, me ha sido entonada por quienes fueron colegas por 1884, especialmente por mi madre.

La notación referente a tonadas y bailables ha sido hecha por D. Ezequiel Ortiz, a quién he transmitido con la mayor fidelidad posible, dichos caudales recogidos por mí, mediante la entonación. Ezequiel Ortiz ha recogido a su vez, un apreciable caudal musical popular, el que ejecuta con fidelidad, motivo por el cual le fue encargado el trabajo de referencia.” (Draghi Lucero, 1997 [1938] : 76)

⁹ Primitivismo en el sentido que le asigna Peter Burke, es decir, el concepto desde el que se interpreta que las tradiciones han sido transmitidas sin ningún cambio a lo largo de miles de años desde un indefinido período primitivo o *Vorzeit* (Burke, 1996 [1978] : 58-59).

La brecha mencionada acentúa el carácter mítico de la *fundación* de los géneros cuyanos, y vuelve más vital y necesaria una *segunda fundación*, más cercana, ésta que hemos denominado la *refundación mediatizada*. El tiempo transcurrido entre ambos momentos, que podríamos denominar para nuestro objeto de estudio el *periodo de la primera vigencia* de la cueca, es tratado por la musicología a través del estudio de narraciones de viajeros, relatos, cartas, entre otros documentos, y de las primeras partituras que comienzan a aparecer desde mediados del siglo XIX. Justamente, ese es el tema del siguiente párrafo, objeto que intentaremos abordar también desde una perspectiva que tome en cuenta posibles construcciones y sus condicionamientos.

2.1.3. Primera vigencia: algunos prejuicios y condicionamientos

“...no debe sorprender la migración de la Zamacueca de Lima a Santiago a los pocos meses de su aparición. Ambas capitales estaban en permanente comunicación por la directa vía marítima y las danzas triunfantes se difundían con rara prontitud. La Zamacueca, en conclusión, después de un periodo de coordinación en penumbra, se presenta al mundo limeño en el año 1824 e invade el continente a partir de esa fecha.” (Vega, 1953 : 128)

Volviendo al género que hemos elegido como objeto de nuestro estudio, existe un amplio consenso entre los investigadores en señalar la década de 1820 como el momento de surgimiento de la zamacueca, nombre con el que se dio a conocer la cueca en sus primeros años de vigencia. Las divergencias aparecen cuando se hipotetiza acerca de sus antecedentes culturales y sobre las clases sociales en que era frecuentemente practicada en esos años.

“El caso de la Zamacueca, dentro del Continente, es ejemplar: pasa de Lima a Santiago de Chile en 1824, y hacia 1860 regresa a la ciudad de origen, donde la llaman Cueca, para alternar allí con su progenitora.” (Vega, 1956 : 169)

“La cueca se acrisola en las proximidades de la gesta de la Independencia, proceso sincrónico americano que acaso explique su expansión. (...) La coreografía actual (...) no tiene afinidad estricta con danzas

peninsulares¹⁰, aborígenes o africanas acriolladas. (...) No hay antecedentes coreográficos exactos de su antecesora, *la zamacueca*, como tampoco existen de sus mensuras estrófico-poéticas ni melódicas.” (Garrido, 1979 : 13-14)

A pesar de que existe una enorme cantidad de documentos en los que se menciona esta danza, en ninguno aparece una descripción detallada de la coreografía y menos una transcripción de su música, como se pone en evidencia en la anterior cita del investigador chileno Pablo Garrido. En general, hay acuerdo entre Garrido y Vega en que la zamacueca llegó a Chile entre 1824 y 1825 —dato que nos interesa debido a la estrecha vinculación existente entre las provincias de Cuyo y Chile—, ambos basados en las narraciones del músico José Zapiola de su libro *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, editado en 1872, entre otros documentos. Sin embargo Garrido ofrece en su libro *Historial de la cueca* algunos datos y citas no siempre convergentes con la perspectiva de Vega; por ejemplo, las del historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna.

“Semiennoblecida la *zamacueca* en Lima, pasó a Chile el año 1824, o un poco antes, como cosa de negros y como tal fueron los negros del famoso batallón número cuatro los que la trajeron en su banda enseñada en Lima por Alcedo...” [Vicuña Mackenna, 1882] en (Garrido, 1979 : 26)

“En el verano de 1824-1825, pues, se siente de pronto en Santiago de Chile la presencia de una poderosa danza. Es la *Zamacueca* y viene de Lima. Está triunfando en los salones aristocráticos de la capital peruana y el prestigio de la procedencia le abre las puertas de los altos salones santiaguinos. (...) En pocos meses, la Zamacueca peruana se instala en los salones y en las tertulias de Santiago. Asegurado el éxito se inicia el proceso de expansión; pasa de ciudad a ciudad —de salones a salones— y de las clases superiores a las clases medias y populares. Después invade la campaña. (...) Ningún baile se difunde en los ambientes populares si no se acepta antes en los superiores.” (Vega, 1953 : 70-71)

Como fue comentado por Gerardo Huseby en la cita que incluimos en la sección 2.1.1., el difusionismo en Vega actúa como un poderoso filtro, que lo lleva en este caso, a partir de datos reales o al menos consensuados —como la llegada de esta danza en una fecha más o menos constatable—, a completar una narrativa con suposiciones que encajen en su marco teórico. Con respecto a la vinculación de la

¹⁰ Con respecto a las danzas tradicionales cuyanas, entre las que está incluida la cueca, Juan Draghi Lucero se ha expresado en términos similares: “Estoy convencido que existe un divorcio secular entre las formas coreográficas criollas y españolas” (Draghi Lucero, 1992 [1938] : 44-45 T.1)

cueca o zamacueca con músicas o músicos africanos o descendientes de esclavos, aunque sea parcial o superficial, Carlos Vega —además de haber sido taxativo en los párrafos citados sobre la eliminación del factor africano en la conformación de las danzas y canciones argentinas en general— rechaza cualquier insinuación al respecto. En su libro de 1953, *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera)* —en el que realiza un profundo rastreo de documentaciones presentando cerca de un centenar de fuentes en las que se menciona la zamacueca—, a pesar de que aparece repetidas veces en los documentos por él mismo citados, desestima cualquier mención a música africana, o minimiza, y hasta omite comentarios, cada vez que se sugiere la participación de músicos de raza negra —o mestizos, mulatos, zambos— en la ejecución de la cueca. Por ejemplo, descalifica por no ofrecer documentación, la opinión de Juan María Gutiérrez, reconocido intelectual argentino, exiliado en Chile —entre otros países— durante la dictadura de Rosas, junto con Sarmiento y Alberdi.

“La publicación de indocumentadas afirmaciones y la ulterior repetición sin crítica, engendran generalizadas convicciones que suelen inducir en error incluso a publicistas de renombre. En 1871, Juan María Gutiérrez presentó en la *Revista del Río de la Plata* un ensayo sobre la literatura de Mayo en que cupieron, sin embargo, conceptos sobre la Zamacueca, incluso la suposición de su origen africano. ‘El cielo —escribía— no tiene entre nosotros como la zamba-clueca peruana o el Bambuco neo-granadino origen africano y no participa por consiguiente del delirio sensual ni de la ausencia del pudor que son inherentes a los cantares y danzas de las razas ecuatoriales sujetas a la esclavitud’ . . . etcétera. Va implícita una opinión negativa sobre la Zamacueca. Otras veremos. No obstante, fue admirada y celebrada hasta en los más austeros salones. Gutiérrez relaciona la Zamacueca con la esclavitud; yo, con la libertad. De todo ocurre.” (Vega, 1953 : 20)

En realidad, Gutiérrez no opina negativamente acerca de la zamacueca; es Vega quien ve negatividad en la mínima insinuación o comentario acerca de cualquier roce entre estos géneros y culturas africanas. Tampoco admite siquiera la vinculación de la zamacueca, aunque sea insignificante, con músicas producidas por indoamericanos.

“Un andariego español, Ciro Bayo [que] recorrió varios países de América hacia las décadas finales del siglo pasado [escribió en 1911 que] ‘El *caluyo* es el baile zapateado de los indios, que luego ha trascendido al resto del país. (...) Báilase también frente a frente, y tiene muchas mudanzas y mucho parecido, si no es lo mismo, con la zamba o zamacueca chilena, que aquí llaman cueca, y es el baile nacional por excelencia entre criollos bolivianos y peruanos’.” (Vega, 1953 : 77-78)

Comentando esa cita, en el párrafo siguiente Vega propone “Dejemos de lado la sugestión de un origen indio de la Zamacueca...”. Bayo ni siquiera es claro con lo del origen indoamericano, y sin embargo provoca la reacción del musicólogo argentino. Alusiones de este tipo se multiplican a lo largo de todo el libro, contando con el rechazo o con el silencio del bonaerense. Varios relatos de viajeros desvinculan la zamacueca de lo europeo o del circuito criollo/aristocrático y Vega no lo evidencia; en el Apéndice 6 recopilamos sumariamente algunos de estos documentos, testimonios en los que la producción musical yailable del género en cuestión aparece en voces, manos y cuerpos de afroamericanos negros, zambos y mulatos. Inclusive en varios de estos relatos se menciona el cajón, instrumento de percusión afroamericano sustituto del tambor —vigente todavía en la actualidad en las prácticas musicales afroperuanas y afrocubanas (Vázquez, 1982 : 28) (Ortiz, 1995 [1952] : 21-26)—, de tal importancia en la zamacueca que con frecuencia se denominaba a este género musical como “polka de cajón”.

Con respecto a la otra afirmación de Garrido, “No hay antecedentes coreográficos exactos de su antecesora, *la zamacueca*, como tampoco existen de sus mensuras estrófico-poéticas ni melódicas.” (Garrido, 1979 : 13-14), la única cita calificada acerca de la música de esas primeras zamacuecas pertenece a la misma persona que da noticias de su llegada a Santiago, es decir, José Zapiola, destacado músico chileno de gran protagonismo como intérprete, compositor y director, y que por su ecléctica formación, tuvo fuerte contacto con músicas populares y de bandas militares; además, fue testigo de los hechos narrados.

“Desde entonces, hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas *zamacuecas*, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música.” (Zapiola, 1945 [1872] : 100) citado también en (Vega, 1953 : 70) y (Garrido, 1979 : 23)

No sabemos si alguien transcribió aquellas zamacuecas; toda la música escrita que nos llega del siglo XIX, junto a comentarios muy generales, son producciones reelaboradas, adaptaciones o recreaciones para piano y voz, de músicas con igual denominación que esas otras que según Zapiola “inútilmente tratan de imitarse entre

nosotros”. Comentaremos la que Garrido presenta como la primera edición chilena de una obra musical bajo el genérico nombre *zamacueca*.

“...[corría el año 1851] cuando un pianista nacional entregaba a la circulación la primera *zamacueca* de concierto impresa en Chile por uno de sus súbditos. Se trataba del brillante joven Federico Guzmán (1827-1885), proveniente de una familia de músicos de alta reputación... (...) Sobre su *zamacueca* —que sólo conocemos por una buena edición de 1911 hecha en Alemania— se cuestiona su paternidad” (Garrido, 1979 : 204)

Lo que se conoce en realidad, y sobre lo que Garrido realiza su análisis¹¹, es la versión que el pianista alemán Albert Friedenthal recopiló a fines del siglo XIX estando de gira por nuestro continente y que después editó en 1911.

“Este autor pomeranio recorrió las Américas entre 1880 y 1890 como concertista de piano; recopiló gran cantidad de aires ‘populares’ hispanoamericanos los que, con anotaciones personales, editó posteriormente en seis fascículos de amplia difusión internacional. En el cuaderno correspondiente a Chile incluyó diez trozos, cinco de los cuales son *zamacuecas*.” (Garrido, 1979 : 206, nota al pie 276)

En síntesis, lo que Garrido analiza es la versión que Friedenthal edita en 1911, recopilada por el alemán entre 1880 y 1890, basada en una composición que, tal vez, Guzmán realizó alrededor de 1850. Es una obra demasiado mediada para que a partir de allí nos demos una idea de cómo sonaban aquellas otras *zamacuecas* del siglo XIX, esas que son calificadas por los mismos músicos cultos como “aires populares hispanoamericanos”. Es como si quisiéramos darnos una idea del malambo argentino a través de una transcripción anotada y reelaborada por un concertista centroeuropeo que pasó de gira por Argentina y escuchó una obra de Ginastera. Carlos Vega también habla de esta composición.

“Merece especial mención la hermosa *Zamacueca* que el gran pianista y compositor chileno Federico Guzmán (1837-1885) publicó —según Pereira Salas— en 1851. Es una agraciada página pianística, respetuosa de la melodía popular y colorida hasta en el acompañamiento, que imita los diseños del arpa —y lo dice—. Su factura es superior a casi todo lo que en su género y con tales

¹¹ Dice Garrido, “Escrito en muy fluido estilo pianístico, brillante, ingeniosamente sorteando las síncopas, comprende una insinuante introducción (20 compases) y desarrollo melódico en 52 compases, que resulta coincidente con una de las fórmulas clásicas propugnadas en nuestros análisis estructurales. No se trata de una estilización a la manera de los virtuosos románticos (Chopin et al), ni tampoco de una esquematización híbrida, ya que en ella se sintetizan admirablemente aquellos rasgos ‘musicales’ que, llevados a un plano sinfónico (como tendría que acaecer fatalmente, más tarde), crean un clima regocijante en un lenguaje culto.” (Garrido, 1979 : 206)

alcances se ha hecho después en los países de la Zamacueca.” (Vega, 1953 : 130)

Desconocemos a qué versión se refiere Carlos Vega, si a la de 1851 compuesta por Guzmán o a la de 1911 transcrita y reelaborada por Friedenthal —recordemos que Garrido reconoce que sólo tuvo acceso a esta última—. En otra edición se nombra una *Samacueca por F. Guzmán*; es una colección editada por Eduardo Niemeyer, en Hamburgo, *Bailes Nacionales para el piano*, con ocho obras chilenas, peruanas y españolas, en la que se cuentan seis zamacuecas, entre ellas la citada pieza de F. Guzmán¹² (Garrido, 1979 : 208-211), (Vega, 1953 : 133) y (Aretz, 1991 : 155). El investigador chileno la ubica entre 1850 y 1860 reconociendo que es imposible precisar la fecha; por su parte, el argentino se decide por 1860; en el texto de Aretz, aparece sólo la imagen de la portada¹³. Vega señala esta colección como de “verdaderas Zamacuecas” al igual que la del músico italiano Claudio Rebagliati, *Bailes y cantos populares. Correjidos y arreglados para piano*.

“La nota que Rebagliati pone en la página-índice de cada pliego, aclara que se trata de ‘aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América sólo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente’; añade que su intención ha sido ‘sujetarlos a las reglas del Arte’ sin quitarles el colorido peculiar y cuidando ‘que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón’ con que se escucha.” (Vega, 1953 : 134)

Nos preguntamos ¿qué es una “ejecución incorrecta” y de qué forma puede ser “correjada y arreglada”?, ¿qué significa “sujetar a las reglas del Arte”?, ¿qué es “arte” y cuáles sus “reglas” para Rebagliati en 1870? y ¿cómo imitar con el piano la textura de guitarra, arpa y cajón? No pretendemos cuestionar la tarea del artista, es decir, las estrategias compositivas que seguramente el citado músico italiano llevó a cabo para, a partir de esos “aires populares e inéditos”, concluir en una pieza potable para el salón de fines del siglo XIX. Lo que nos inquieta es que esa reelaboración sea

¹² La inicial F. podría corresponder a Fernando, Francisco, Federico o Fernando Segundo, todos músicos miembros de la misma familia Guzmán, emigrada desde Mendoza a Santiago en 1822. (Zapiola, 1945 [1872] : 92) (Rodríguez, 1989 [1938] : 33); para el musicólogo chileno Juan Pablo González se trata de Federico (13/10/2003, comunicación personal).

¹³ Identificada como Ilustración 62, aparece con un error en la referencia En el texto dice: “Humberto Allende recogió melodías populares chilenas, y con ellas compuso sus ‘Doce Tonadas de carácter chileno’, entre 1918 y 1922. La portada que reproducimos (Ilus. 62) muestra una edición impresa en Hamburgo.” Sin embargo, esa referencia corresponde a la portada de *Bailes Nacionales para el piano*, otro título, y otra cantidad de obras (Aretz, 1991 : 155).

tomada como el canon de la zamacueca popular. Vega, a continuación, intenta tranquilizarnos.

“No crea el lector por esto que los arreglos y la sujeción a las reglas son adulteradoras. Se trata de páginas llenas de carácter y, porque el autor logró su propósito, deben acogerse como verdaderos documentos.” (Vega, 1953 : 134)

El eurocentrismo está actuando con toda su potencia. Pero lo más problemático es que éste es el material de contraste que utilizó Vega para reconocer en sus recopilaciones frases de zamacuecas, convirtiéndose las versiones y composiciones de Rebagliati en un poderoso dispositivo de selección.

“Ya podemos anticipar una interesante comprobación: frases enteras de ‘Alza que te han visto’ [una de las zamacuecas de Rebagliati] y de algunas otras han sido reconocidas por mí en varias Zamacuecas que he recogido en lejanos pueblos de Chile y de la Argentina. Algunas de éstas son, de hecho, variantes de la nombrada.” (Vega, 1953 : 134)

Nos resulta muy difícil intentar compatibilizar las apreciaciones de Zapiola —“zamacuecas notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros (...) cuyo carácter nos es desconocido”— con estas producciones, que seguramente tienen un alto valor artístico, pero que difícilmente puedan ser tomadas como referente de música popular, como “verdaderos documentos” de “verdaderas zamacuecas”, utilizando dos expresiones de Vega. Inclusive debemos tener en cuenta que Zapiola escribe acerca de las primeras décadas del siglo, entre 1810 y 1840, pero lo hace en 1872, es decir, con una visión temporalmente profunda, cuando ya estaban circulando las zamacuecas de Guzmán (1851) y Rebagliati (1870).

En consecuencia, es posible que el difusionismo pueda haber servido como un doble filtro a través del cual Vega no sólo haya leído la historia de la cueca sino que también haya escuchado estas músicas, condicionando en cierta forma la construcción de su pasado pero también limitando en algún grado las conclusiones acerca de su sonido presente.

2.1.4. El contexto del nacionalismo y los límites del difusionismo

Teniendo en cuenta la época en que se iniciaron los estudios musicológicos en la Argentina, nos parece importante considerar que la perspectiva teórica de los recopiladores e investigadores posiblemente pudo haberse visto atravesada por las ideas nacionalistas que cruzaron el campo intelectual porteño durante la primer mitad del siglo XX. La vinculación entre esta ideología y las producciones simbólicas asociadas a lo folklórico o popular encuentran en parte una explicación en la reacción de la clase hegemónica argentina frente a la masiva inmigración, básicamente de europeos italianos y españoles, que desde finales del siglo XIX cambió la constitución étnica, cultural y social de la república Argentina, triplicando en sólo tres décadas la población total, y que fue percibida como un peligro por esa clase que detentaba el poder.

“El impacto sobre la sociedad tradicional, en todas sus capas, fue sin duda intenso. Las ciudades adquirieron un espíritu babélico y los sectores sociales pudientes, integrantes del antiguo patriarcado, bien pronto comenzaron a sentirse incómodos. El mito de la inmigración, como solución a los problemas del país, localizados clásicamente por Alberdi en la ‘extensión’, comenzó a perder fuerza. De este modo comenzarían a surgir ideologías reivindicatorias de ese mismo hombre que primero había sido negado, integrante de la antigua población hispano-indígena, como también el despertar de un sentimiento telúrico, actitudes que acabarían generando futuros ‘nacionalismos’.” (Roig, 1993 : 16)

En el contexto del Centenario de los acontecimientos de Mayo de 1810, comienza a gestarse entre la intelectualidad argentina una mentalidad de balance, y como complemento de ella una intención política de revalorizar las producciones simbólicas que desde la Capital se asociaban al imaginario rural/popular, al interior del país, a las “esencias” originadas en un pasado mítico, es decir, la reivindicación de un conjunto de valores en torno de los cuales se pretendería construir una identidad nacional que aglutinara ese nuevo panorama culturalmente heterogéneo.

“Mentalidad de balance de la que no dejaron de desprenderse vigorosos esfuerzos anticipatorios, urgencias por despejar los obstáculos que pudieran, eventualmente, empañar la contundencia de ese balance, como la que prestó intensidad a la campaña de argentinización de la enseñanza emprendida en 1908, y que encontraría en el libro de Ricardo Rojas *La restauración nacionalista* su más entusiasta apologista. Se trataba, en este caso, de homogeneizar culturalmente a la población, de argentinizarla, de una vez por todas, concluyendo con la ignorancia de los propios nativos sobre la historia

del país y con la soberbia de algunas colectividades extranjeras que se resistían abiertamente a la asimilación. Argentinización, entonces, como programa disciplinario, como instrumento de acción política decidida desde el poder político.” (Prieto, 1988 : 183)

Desde este marco comenzó a desarrollar su trabajo Carlos Vega y la naciente musicología argentina. Inclusive gran parte de sus investigaciones las realizó a partir de 1933 desde el Instituto de Literatura Argentina —Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires— que era dirigido por Ricardo Rojas, y a quien Vega dedicó una de sus obras de mayor trascendencia, *Panorama de la Música Popular Argentina* (1944). El investigador Bernardo Illari hace referencia en la siguiente cita a ese diálogo estrecho entre musicología y nacionalismo, en el contexto de una relación de mayores proporciones en la que se buscaba, en última instancia, la construcción de una nación a través de la producción simbólica con la que debía identificarse el “ser nacional”.

“En las primeras décadas del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires sufrió un acelerado e intenso proceso de modernización. En apenas unas cuantas décadas, la ‘gran aldea’ del 80 se transformó en una urbe cosmopolita. Como parte de este proceso se señala generalmente la profesionalización de actividades que antes estaban en manos de amateurs: la historia, la crítica literaria, y, he de añadir, también los estudios científico-musicales. (...) No hay nada intrínsecamente nacionalista, ni en el profesionalismo ni en el discurso técnico. Así y todo, en el Buenos Aires de alrededor de 1930 estaban estrechamente vinculados. El profesionalismo y su lenguaje se desarrollaron como parte de un diálogo en el cual las ideologías nacionalistas fueron interlocutores destacados; y, todavía más, fueron estratégicamente utilizados para la construcción de un aparato simbólico nacional.” (Illari, 2000 : 60)

Años más tarde, prioridades similares fueron planteadas desde el populismo peronista; Vega, ya al frente del Instituto de Musicología continuaría trabajando en sintonía con las prioridades del “espíritu nacional”, como puede leerse en los párrafos iniciales de *Las danzas populares argentinas*, editado en 1952.

“Dentro de la ambiciosa finalidad de ‘estudiar la música como hecho de cultura’ y sin que se resienta la objetiva dirección de sus investigaciones, el Instituto de Musicología, al dedicar las primicias de su esfuerzo a los problemas históricos del espíritu nacional, colabora en el Superior propósito de ‘formar hombres útiles a la Nación’ y cumple las exigencias que fundamentaron su creación. La conciencia de nuestro patrimonio es indispensable para instituir la convicción de un destino en armonía con las tradiciones de la comunidad.” (Vega; 1986 [1952] : 9)

En ese mismo año también se edita *El folklore musical argentino* de la discípula de Carlos Vega, la musicóloga Isabel Aretz, obra prologada por el recopilador Juan Alfonso Carrizo. Todavía en 1952 podía palpase ese temor a la amenaza que significaba la presencia de culturas “extrañas” y que justificaba el estudio de nuestras músicas populares —identificadas con el pasado indio e hispánico—, tarea planteada como una necesidad de defensa nacional.

“Hay que salvar y descubrir en nuestras dos tradiciones, india e hispánica, esta última ya cuatro veces secular, los matices de nuestra propia personalidad, de nuestra alma. Para Europa, el estudio del folklore puede ser hecho por mera curiosidad filológica o por capricho de anticuario, pero para nosotros los americanos, y en especial para los argentinos, es un imperativo, un deber ineludible e impostergable este estudio, porque asistimos a la *débaçle*, al cambio de fisonomía del país, debido a la inmigración venida con afán de lucro desde 1860...” (Carrizo, 1952 : 8)

Es decir, la primer mitad del siglo XX estuvo marcada por las prioridades nacionalistas y el campo intelectual frecuentemente fue funcional a las ideologías de los poderes hegemónicos. En la intersección entre el difusionismo y las opciones del nacionalismo, y en sintonía con concepciones esencialistas y tradicionalistas, se comprenden mejor algunas de las preferencias y omisiones que hemos comentado. Esos mismos poderes son los que han manipulado las construcciones acerca del pasado de esas músicas, y gran parte de las asociaciones y sentimientos que esos géneros musicales despiertan en muchos de sus cultores. La cueca cuyana, expresión perteneciente a un conjunto mayor de producciones musicales identificado con el nombre de *folklore argentino*, ha sufrido la manipulación oficial ejercida con la finalidad de construir la identidad nacional desde comienzos del siglo XX, una identidad pensada como blanca e hispana, con algo de indoamericano —pero de la aristocracia incaica—, atributos que obviamente debían poseer las manifestaciones simbólicas, música incluida, asociadas a esa argentinidad que se estaba construyendo.

Es importante tener en cuenta que en la construcción de identidades nacionales o regionales la manipulación no siempre es estatal; los lineamientos oficiales suelen contar con la colaboración de otras instituciones, como las llamadas Asociaciones Tradicionalistas, aliadas frecuentemente a los intereses del poder político. En este sentido, es notable que la primer entidad mendocina que nació con la finalidad de promover las manifestaciones folklóricas, el Centro Tradicionalista de Mendoza, fue

fundada en 1946 y finalizó sus actividades en el 55, coincidiendo con el periodo peronista. A partir de esos años surge en esta provincia cuyana una cantidad significativa de peñas, asociaciones y centros regionales, con un discurso que se sustenta en una trama de conceptos nacionalistas y esencialistas.

“La Peña Folklórica Mendocina, creada y dirigida por Mario Ibáñez, que fuera cotizado cantor nacional, es lo más representativo del folklore cuyano. (...) Esta peña con su cuerpo de baile estable en continuo adiestramiento, es la que ha hecho triunfar al folklore de Cuyo en el país, venciendo la indiferencia con que éste fuera siempre acogido, especialmente en Buenos Aires, más que todo por incompreensión y por falta de buenas representaciones que lo divulgasen. También lo ha impuesto en la propia provincia de Mendoza, donde desalojó las influencias porteña y chilena que se habían adueñado, para desfigurarla, de nuestra danza principal, la Cueca.” (Segura, 1970 : 178)

Con este tipo de operaciones se provoca una cristalización que se opone a las prácticas populares, empeñándose en el *cómo era*, negando el *cómo es* y manipulando el *cómo será*. Si este centro tradicionalista hubiera accionado doscientos años atrás “desalojando la influencia chilena” de la cultura cuyana de fines del siglo XVIII y principios del XIX, no existiría en la actualidad esa cueca que hoy intenta defender. Un palpable esencialismo nutre el discurso y el accionar tradicionalista: se pretende que lo de hoy debe ser como lo de ayer porque “siempre ha sido así”. Se manipula, en consecuencia, la estandarización de estructuras, sonoras y coreográficas en el caso que estudiamos, y también se opera sobre la asociación de estos bienes culturales con el sentimiento de pertenencia a la cultura específica que la cultiva, articulación que suele producirse por motivos de práctica y circulación social; pensando este complejo procedimiento de construcción desde la semiótica, digamos que mientras se manipula la conformación estructural del significante musical —es decir, sonidos organizados de maneras particulares como cuecas y tonadas—, a la vez se opera sobre la asociación de esta música a un significado extrasonoro, en este caso el de *cuyanidad*. Podríamos referirnos entonces a la cueca cuyana como un signo doblemente construido, perspectiva que retomaremos en el capítulo siguiente al tratar el tema de las identidades sonora y sociocultural.

Pero volviendo a los estudios musicológicos sobre la cueca cuyana, es importante destacar que el mendocino Alberto Rodríguez, a pesar de ser discípulo de Vega, no parte del marco teórico difusionista para explicar la circulación social de estas músicas en las provincias de Cuyo, reconociendo, inclusive, la dirección opuesta a la que postula esa perspectiva teórica, es decir, poniendo en evidencia el

“ascenso” social de esta danza. Sin embargo, se transparentan conceptos del nacionalismo, sello impreso en gran parte de la producción intelectual argentina de las primeras décadas del siglo XX, como comentamos en párrafos anteriores.

“La cueca auténticamente cuyana, adentrándose en el alma del pueblo, recorrió toda su jerarquía, pasando de los bodegones criollos, a las chinganas selectas y de allí a los propios salones de la aristocracia, donde con movimientos más lentos y ritmo más solemne, se enseñoorea en la gracia de la mujer cuyana, que se ufana orgullosa de clausurar las tradicionales fiestas familiares con que los hogares criollos rinden culto a nuestra gloriosa nacionalidad.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115)

Rodríguez, páginas atrás, ha definido estos bodegones criollos, que él señala como el ámbito inicial de la circulación de la cueca en Cuyo, y describe un ambiente muy distante del que, suponemos, podía ser tolerado por la clase dominante mendocina.

“Esos bodegones con tonadas, cuecas, gatos y habaneras, con versos picarescos y ágiles zapateos con densa polvareda de humo y de tierra, con aguardentosos gritos de los animadores; esos bodegones típicamente nuestros que nos presentaban interesantes escenas populares...” (Rodríguez, 1989 [1938] : 55)

Tengamos en cuenta que el *Cancionero Cuyano*, publicado en 1938, es contemporáneo de la producción musicológica de Vega donde abiertamente declara su adhesión a las teorías difusionistas que hemos comentado párrafos atrás; imitación, difusión, ciclos, focos de irradiación, estratos, la oposición triunfante/vencido, entre otros, son los conceptos privilegiados en esta perspectiva teórica, y que Vega pone en funcionamiento para establecer relaciones causales entre músicas y culturas del pasado remoto, pero que son de difícil aplicación en el pasado reciente y en manifestaciones contemporáneas.

“Ahora, desde que la invención triunfó en la ciudad de origen hasta que se impuso en remota campaña, ha transcurrido un tiempo muy largo. Este periodo ha variado mucho en los últimos siglos a consecuencia de la creación y perfeccionamiento de medios de comunicación; y como los problemas que nos interesan son históricos, y algunos prehistóricos, es preciso que hagamos abstracción del mundo actual y nos representemos, con su lento ritmo, un escenario humano más o menos antiguo.” (Vega, 1936 : 29)

Quizás por esta inconveniencia, esta falta de sintonía entre herramienta y objeto, en el “Breve Estudio Preliminar” escrito por Vega a modo de prólogo del libro de Rodríguez, no sólo no hay rastros de difusionismo, sino que en ese texto, el

bonaerense respalda explícitamente a su discípulo, en cuanto a la música recolectada, a las transcripciones realizadas, y en lo que respecta a su contextualización histórica, que como vimos se aleja de la teoría del descenso de bienes culturales.

“El estudioso hallará en estas páginas que siguen fidedigna representación del canto popular cuyano, escrito — bueno es repetirlo— con notable precisión (...). Esto en cuanto a la música. Pero no menos importante que la colección, es la reunión de antecedentes y las referencias de orden histórico que Rodríguez, con la colaboración del distinguido profesor Juan Ramón Gutiérrez, ofrece en este volumen.” (Vega; 1989 [1938] : 21)

Así como existe una brecha en las narraciones de los cultores con respecto a esa primera vigencia de la cueca y que es cubierta por la musicología, en el discurso de esta disciplina también hay una notable ausencia en relación con la etapa mediatizada, es decir, *el periodo de la segunda vigencia*. Tal vez dos factores colaboren a la existencia de este vacío; por un lado, la inconveniencia de las herramientas del difusionismo, ineficaces para tratar con fenómenos recientes, como acabamos de comentar; y por el otro, las prioridades que se desprenden de un esencialismo, funcional a la necesidad de construcción de la identidad nacional; en este sentido pareciera haber una continuidad conceptual con los primeros estudios que sobre la cultura popular se realizaron en la Europa de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

“El descubrimiento de la cultura popular formaba parte de un movimiento de primitivismo cultural en el que lo antiguo, lo distante y lo popular acabaron por identificarse (...) El descubrimiento de la cultura popular se asoció íntimamente al surgimiento del nacionalismo (...), el entusiasmo por las canciones populares se insertó en un movimiento de búsqueda de la propia identidad y liberación nacional.” (Burke, 1996 [1978] : 45-47)

De hecho, el interés por construir naciones y nacionalidades también era una prioridad en el territorio europeo del periodo señalado, y la apelación a las producciones populares, como canciones y poesías, fue muy frecuente como herramienta para lograr ese objetivo (Burke, 1996 [1978] : 46-49). Al respecto, Nestor García Canclini señala al nacionalismo político y al humanismo romántico como las dos ideologías que condicionaron los primeros estudios acerca de las culturas populares a ambos lados del Atlántico.

“...gran parte de los estudios folclóricos nació en América Latina por los mismos impulsos que los originaron en Europa. Por una parte, la necesidad de arraigar la formación de nuevas naciones en la identidad de su pasado; por otra,

la inclinación romántica de rescatar los sentimientos populares frente al iluminismo y el cosmopolitismo liberal.” (García Canclini, 1990 : 197)

Como continuadora de esta perspectiva, esa primer musicología argentina puso sus esfuerzos en encontrar las esencias que fundamentaran el espíritu de la nación, y las buscó en lo distante temporal y espacial, es decir en lo antiguo y lo rural, menospreciando músicas y músicos del interior del país que, desde la década de 1920¹⁴, desarrollaban sus carreras en el mismo Buenos Aires, actuando en las radios, grabando en los estudios y editando discos. En el siguiente párrafo Vega aclara sus prioridades y muestra lo que piensa acerca de la industria fonográfica que en esos años comienza a editar a los cultores de músicas folklóricas.

“Bajo el signo del exterminio, los estratos vencidos viven centenares de años. Sus expresiones inofensivas, como la música, pasan de generación en generación, tiempo adelante. Buscándolas, se encuentra, ya borroso, el sentir que en otras épocas fue el mejor sentir. Gran parte del mundo han recorrido, victoriosas al principio, debilitadas al final. Quizá en tal lugar de la campaña, cuando les falte el sostén de los últimos viejos, acabe su trayectoria de milenios. Sólo con ironía se puede pensar en el triunfo de concluir en los discos fonográficos, sepulcros de la sensibilidad antigua.” (Vega, 1936 : 90-91)

En la siguiente sección estudiaremos este periodo que hemos denominado de la segunda vigencia, prestando especial atención a la relación de los músicos cuyanos con la industria cultural, aproximándonos a sus búsquedas, logros y conflictos; quizás allí comprendamos mejor esta otra omisión de la musicología de esas décadas¹⁵.

Finalmente, nos parece importante aclarar que aquel periodo de la primera vigencia, posfundacional y premediático, no es el único ausente en lo narrado por los entrevistados. Las referencias históricas que hacen los cultores, habitualmente llegan hasta el momento en que la música cuyana pierde visibilidad nacional, situación que

¹⁴ Como veremos en la próxima sección, algunos músicos cuyanos como Saúl Salinas y Alfredo Pelaia, llegaron a Buenos Aires en la segunda década del siglo, insertándose en el mismo circuito musical que el entonces joven Carlos Gardel, como guitarristas acompañantes y compositores, siendo precursores del movimiento que desde los 30 encabezarían Cuadros, Luna y Rodríguez, entre otros.

¹⁵ Sólo a partir de la década del 60 algunos de los músicos populares cuyanos protagonistas de la refundación son reconocidos en textos de circulación académica producidos en Mendoza (Fluixá, 1960 : 67-88) (Otero, 1970 : 143-145). Ernesto Fluixá comenta al respecto “Ismael Moreno, Alberto Rodríguez, Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros. Sobre estas cuatro columnas descansa el soberbio edificio de nuestro folklore regional.” (Fluixá, 1960 : 88). Higinio Otero, además de reproducir los conceptos de Fluixá, también incluye a los entonces nuevos compositores Tito Francia y Nolo Tejón, entre otros (Otero, 1970 : 148-149).

se registra, como estudiaremos en la sección siguiente, aproximadamente desde 1960. Las últimas décadas del siglo XX están presentes en la narración de nuestros entrevistados pero sólo a través de sus historias particulares o mediante la referencia a los que continuaron la obra de los músicos refundadores, tal el caso de las citas al músico cuyano Clemente Canciello, generalmente en relación con Los Trovadores de Cuyo, conjunto en el que participó como primera voz en los últimos años del grupo, hasta la muerte de su fundador Hilario Cuadros.

“Pasa que la gente que vino después de Hilario Cuadros sigue imitándolo ¡e Hilario Cuadros fue único! Yo creo que el único que tenía derecho a seguir con ese nombre [Los Trovadores de Cuyo] era don Clemente Canciello, y sin embargo, formaron Cantares de la Cañadita. El seguir imitando a Hilario Cuadros no tiene sentido.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Más allá de que éste es un comentario crítico que está haciendo referencia al conjunto musical que actualmente lleva por nombre Los Trovadores de Cuyo¹⁶, lo expresado por el entrevistado pone en evidencia el peso que aún tienen los primeros artistas cuyanos que adquirieron repercusión nacional y que tuvieron un protagonismo ampliamente reconocido en el escenario de la música popular argentina, marcando estos géneros desde lo estructural musical y desde las asociaciones a significados de identidad cultural, es decir, desde la construcción de un imaginario en el que dialogan sonidos y representaciones.

¹⁶ El actual conjunto Los Trovadores de Cuyo, constituido a fines de la década de 1980, no tiene ninguna conexión histórica con la agrupación fundada por Hilario Cuadros, disuelta tras su muerte en 1956, aunque sí existe una fuerte continuidad desde el repertorio y desde aspectos performativos, situación que los ha marcado en cierta forma como *imitadores*, tema que comentaremos en el Capítulo 3. De todas formas, cuentan con la autorización de la viuda de Cuadros para emplear el nombre del grupo (Omar Rodríguez, 7/1/2003 y Sergio Santi, 9/3/2004).

2.2. Segunda vigencia: la radio y el disco

Exploraremos en la presente sección, también desde una perspectiva cualitativa crítica, este periodo histórico de la música cuyana, en particular de la cueca, que hemos denominado *etapa mediatizada* o *segunda vigencia*, época que nuestros entrevistados privilegiaron en su narrativa. Antes de dar paso a los testimonios de los cultores y a nuestras reflexiones proponemos una breve discusión acerca de los procesos de producción, circulación y consumo de músicas populares, y su vinculación con la mediación tecnológica y la industria cultural, relaciones que servirán de marco de referencia a nuestro estudio a lo largo de toda la sección.

Posteriormente, estudiaremos cómo a partir de la necesidad de hacer conocer sus músicas a un público masivo, frente a la imposibilidad de hacerlo desde sus lugares de origen, varios músicos cuyanos deciden llegar a Buenos Aires desde la década de 1930, ganando en poco tiempo un gran protagonismo a través de la industria discográfica y la radio; ese momento de cambio, que hemos denominado *la refundación contemporánea* o *mediatizada*, es recordado y valorado por todos los cultores inclusive en la actualidad, y ha marcado la historia de esas músicas hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta las nuevas y complejas relaciones que surgen entre artistas y públicos desde esos primeros años, proponemos una periodización de los hechos referidos a músicos y música cuyana, fundamentada en la visibilidad social lograda a través de la presencia de estos en los medios masivos de comunicación, en la relación con la industria cultural y, como consecuencia de los factores anteriores, en la responsabilidad o protagonismo de los artistas en el proceso de conformación de los géneros, especialmente de la cueca. En este sentido, hemos identificado tres momentos que, aunque no tengan límites precisos y se nos presenten imbricados, funcionarán como contenedores de nuestras reflexiones: cristalización, consolidación y continuación. Finalmente, plantearemos la vigencia, caducidad o resignificación de las antiguas problemáticas entre los actuales cultores, intentado indagar acerca de sus intereses, necesidades y estrategias, en relación con los espacios y procesos de producción, circulación y recepción.

2.2.1. Espacios y procesos

Intentaremos en este párrafo reflexionar brevemente acerca de los procesos de producción, circulación y consumo de músicas populares, poniendo en evidencia algunas relaciones conflictivas que aparecen entre músicas regionales y la industria cultural centralizada, y que marcan la historia de la música popular cuyana. En general, dichos procesos suelen situarse social y territorialmente, es decir que con mucha frecuencia podemos asociar una música con un determinado grupo o clase social que la practica y con un cierto territorio; sin embargo, pensamos que también estos procesos son los que suelen configurar los espacios geosociales, obviamente, con límites muy flexibles; inclusive, muchas músicas han perdido su conexión con el espacio en que cristalizaron, debido a migraciones, diásporas y nomadismos, adquiriendo nuevas formas y significados. Como consecuencia del cruce con otros factores, como el temporal, y aceptando que las culturas no son algo dado, estático, fijo, sino que por el contrario son dinámicas, cambiantes, móviles, surgen espacios que podríamos llamar culturales, es decir, lo geosocial ubicado en un tiempo determinado. En este sentido, cuando hablamos con nuestros entrevistados utilizando el concepto *cultura cuyana*, nos referimos al espacio configurado por la producción, circulación y recepción de las músicas populares y tradicionales de la región de Cuyo —es decir, tonadas, cuecas y gatos, entre otros géneros— acotado temporalmente¹.

Por otro lado, en función de nuestro estudio, no podemos dejar de tomar en cuenta que existen zonas definidas geopolíticamente, es decir, los territorios administrativos delimitados por las fronteras provinciales y nacionales, y gobernados desde las ciudades capitales, que con demasiada frecuencia han regido con un excesivo centralismo el destino de los habitantes de las regiones subordinadas; estos factores se nos muestran de necesaria consideración para el caso de las músicas que proponemos explorar, surgidas en provincias del interior del país, a mil kilómetros de la capital, Buenos Aires; se verifica además un grado más en esta situación de subordinación, al ser la Argentina un país periférico desde la industria cultural, que suele responder a los criterios e intereses de empresas de países del primer mundo;

¹ De este forma, independizamos el concepto *cuyano* del gentilicio homónimo, asociándolo a las producciones tradicionales, o a las composiciones, en el caso de la música, que estén basadas en estructuras y modos interpretativos, de esos géneros tradicionales, más allá de que el protagonista de determinado evento sea nativo de Cuyo o que la producción se realice en estas provincias. En el capítulo 3 profundizaremos estos conceptos, a partir de las manifestaciones de nuestros entrevistados.

en este sentido, dentro de la región de Cuyo también existen desequilibrios, manifestándose frecuentemente, por un lado, una cierta hegemonía de Mendoza frente a San Juan y San Luis, y por otro, el centralismo de cada una de estas capitales en relación con sus ciudades periféricas y distritos.

La coincidencia o el descentramiento de estos espacios brevemente presentados, serán determinantes en la generación de tensiones al interior del campo musical e impulsará a los músicos productores a la elaboración de estrategias que posibiliten la disolución de los conflictos o, al menos, que permitan suavizar los efectos de esas tensiones.

Desde los inicios del siglo XX, con la instauración de la industria cultural y de la mediación tecnológica —para el caso de la música, la industria discográfica, la radiofonía, el cine, y, décadas después, la TV, los medios masivos de comunicación organizados como multimedios, hasta llegar a la Internet—, estos procesos se han vuelto mucho más complejos. La comunicación entre músicos y públicos está múltiplemente mediada²; por ejemplo, pensemos que todas las músicas para ser difundidas por la radio necesitan ser mediatizadas tecnológicamente, ya sea que la transmisión se realice en vivo —práctica cada vez menos frecuente—, o mediante una grabación; en ambas situaciones, necesariamente el sonido deberá pasar por micrófonos, consolas y procesadores, para salir al aire.

Veamos más de cerca, por ejemplo, el proceso de producción y cómo se ha ido complicando, básicamente abriéndose en tres; por un lado, identificamos un espacio que podemos denominar de *producción sonora* —es decir la secuencia de acciones que van desde la concepción de esas músicas hasta su concreción en una obra sonora terminada, incluyendo procesos compositivos individuales o colectivos, relación con los intérpretes especializados, estrategias de ensayo, codificaciones, arreglos, acuerdos verbales, entre otros factores, hasta la puesta en escena—, cuyo objetivo suele ser un producto denominado *concierto* o presentación en vivo; por otro lado, un segundo espacio que podemos llamar de *producción mediatizada* o *mediatización* —o de *potabilización de lo sonoro* o *envasado*, es decir, el proceso que tiene como eje la grabación en estudio de la composición—, que alcanza como resultado otro producto musical generalmente denominado *máster*, es decir, el original de la

² Mediaciones que incrementan algunas distancias, pero que anulan otras. Por ejemplo, la única manera que tiene un mendocino del siglo XXI de escuchar a Hilario Cuadros, Los Beatles o Herbert von Karajan es gracias a las grabaciones fonográficas.

grabación, que funcionará como matriz³ desde donde se harán las reproducciones destinadas a la venta o difusión, es decir un tercer producto en formato *CD* o *cassette*, resultado de un tercer espacio que llamamos de *edición*. Estos dos últimos procesos y espacios de producción son los eslabones absolutamente necesarios entre producción sonora y circulación masiva, aunque frecuentemente se perciben como fuertes obstáculos en la carrera de muchos músicos.

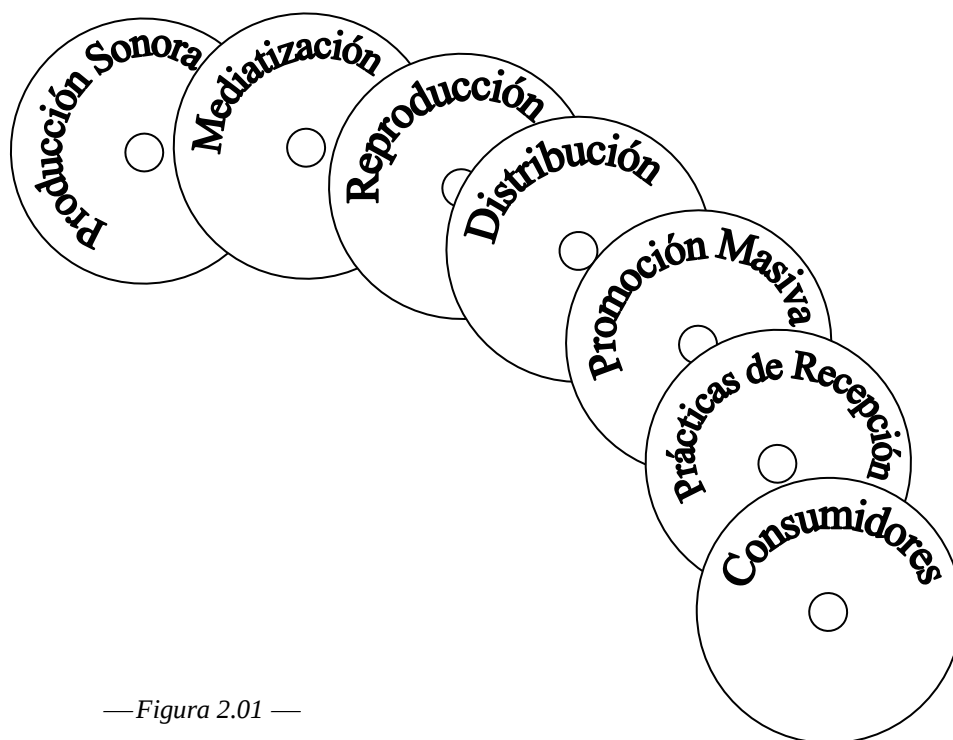
Tomemos un ejemplo sencillo para que se comprenda mejor la problemática que estamos planteando. En la ciudad de Buenos Aires los espacios de producción, circulación y consumo referidos al género musical tango —es decir, los músicos que crean en este lenguaje y las orquestas que lo interpretan (producción), los medios difusores (circulación) y el público tanguero (consumo), concentrados en el área metropolitana que tiene por cabeza la Capital Federal—, corrientemente coinciden con relativa simplicidad. Un compositor porteño de este género musical compone en la misma ciudad donde residen las orquestas especializadas y donde se encuentran estudios de grabación de excelente calidad; afortunadamente, esta convergencia de espacios facilita en gran medida los procesos iniciales de producción. Además, allí mismo se encuentran las empresas discográficas, potenciales editoras del máster logrado en el estudio, las casas distribuidoras de los discos editados y las cadenas de disquerías⁴. También en esta ciudad se encuentran los medios de comunicación masiva como radios y emisoras de televisión de incidencia nacional, que entre otros, tienen en su programación espacios destinados a la circulación de la llamada música ciudadana. Por último, ahí también reside el público tanguero, los oyentes consumidores de esos programas radiales y televisivos, las academias de baile, las tanguerías, en una gran ciudad con una gran concentración de habitantes, generando la retroalimentación necesaria para que se dé un fenómeno masivo. No queremos sugerir que para un músico de tango de Buenos Aires sea sencillo hacer conocer su música y vivir de ella; pero sí nos parece que la coincidencia de esta complejidad de espacios permite que los procesos se desarrollen con relativa fluidez, o al menos, con mejores posibilidades que en una situación de descentramiento⁵.

³ Materializado en distintos soportes, desde la cinta magnética hasta el archivo digital.

⁴ Aunque, como veremos más adelante, muchas de estas empresas editoras y distribuidoras son dependientes de compañías transnacionales que administran la circulación musical local desde criterios internacionales.

⁵ Quizás se dé una situación análoga de convergencia de espacios en Santiago con la cueca chilena.

Analizando críticamente las entrevistas realizadas a músicos cuyanos, e incluyendo nuestra propia experiencia en el campo de la práctica de músicas populares, nos parece distinguir la existencia de, al menos, siete espacios en los que se desarrollan los procesos de producción, circulación y recepción en la actualidad, contruidos en la superposición de, por un lado, espacios reales, espacios físicos —el territorio geopolítico, las ciudades, el lugar donde se compone, la sala de ensayo, la peña, el teatro, el estudio de grabación, las oficinas del sello discográfico, la sala de copiado y empaquetado, la distribuidora, las disquerías, las asociaciones de compositores e intérpretes— y por otro, espacios virtuales —el poder y los intereses hegemónicos, el centralismo administrativo, las tensiones en el campo musical, la decisión ejecutiva empresarial, el mercado, la tensión oferta/demanda, las preferencias de los consumidores, la audiencia de los programas de radio y TV de alcance nacional—.



—Figura 2.01 —

1. Espacio de producción sonora (repertorio, compositores, cantantes, instrumentistas especializados, arregladores, líderes con capacidad de decidir, negociar y producir, circulación de repertorio nuevo entre músicos).
2. Espacio de mediatización o de producción mediatizada (estudio de grabación de calidad competitiva, personal técnico competente, las técnicas de grabación, músicos con experiencia en producción en estudio, procesos de mezcla y masterización, relación arte/tecnología).

3. Espacio de edición o de reproducción (posibilidad técnica y legal de hacer las copias de CD y cassettes). Espacio de decisión ejecutiva, empresarial. Nexos entre producción y circulación.
4. Espacio de distribución (las redes, formales —disquerías, librerías, quioscos—, informales —venta mano a mano, en el hall del teatro, en la peña— o ilegales —piratería, autopiratería—).
5. Espacio de promoción masiva y producciones paralelas (radiofonía, cinematografía, televisión, prensa, edición de partituras, cancioneros, festivales, merchandising).
6. Espacio de prácticas y preferencias de recepción (hogar, disquerías, salas, teatros, peñas, festivales, discotecas). Espacio de mercado. Nexos entre circulación y consumo propiamente dicho.
7. Espacio de residencia del público consumidor (preferentemente un público entendido y con poder adquisitivo). Polarizado en una zona determinada (tangeros viviendo en Buenos Aires, por ejemplo) o atomizado en un territorio más o menos amplio (audiencia de los programas de emisoras de alcance nacional).

Aunque con límites difusos, 1, 2 y 3 están asociados a producción, 4 y 5 a circulación, y finalmente, 6 y 7 a consumo o recepción. Todos estos espacios pueden ser objeto de nuestro estudio o referencias desde donde parta nuestra perspectiva para estudiar otros procesos.

Desde la industria cultural musical, estos espacios marcan el recorrido que deberá tener presente un músico o un grupo que aspire a que su producción circule con ciertas posibilidades de éxito. Cuando estos espacios no coinciden, los procesos descriptos se desarrollan conflictivamente —y frecuentemente se traban—, aunque generando, a modo de respuesta, la necesidad de planear tácticas que posibiliten la convergencia. En las primeras décadas del siglo XX, cuando la industria discográfica y la radiofonía comenzaron a desarrollarse en nuestro país, el descentramiento más pronunciado para las músicas regionales alejadas de la capital, se dio entre el primer espacio, el de producción sonora, y el resto del proceso, especialmente con los espacios de mediatización y reproducción⁶; llegar al disco era imposible desde las provincias. De esta forma, surge la necesidad del desplazamiento de los músicos del interior hacia los grandes centros urbanos, para estar cerca de donde se toman las decisiones y desde donde se realizan y difunden las producciones.

⁶ Estos dos espacios que mostramos separados, mediatización y reproducción, estaban fusionados en el nacimiento de la industria y así permanecen hasta la aparición de las producciones independientes. Lo habitual en esos años, modalidad que tiene cierta continuidad en las grandes empresas discográficas, era que cada sello tuviera su propio estudio de grabación. Aunque desde la especificidad de cada fase podemos verlos como espacios distintos, que existían pero sin posibilidad de descentramiento.

Por supuesto, que hay otras maneras de subsistir y de intentar hacer música fuera del mecanismo descripto, circuitos de menor dimensión que pueden ser elegidos por los artistas, donde la producción y la recepción, es decir músicos y públicos, estén menos distantes, sin tantos espacios que medien en la circulación. Pero, en algún momento esos músicos quizás se planteen la necesidad de grabar su CD y aspiren a que su música se conozca un poco más allá de la peña o del festival local; si esto sucede, se verán obligados a planear cómo van a tratar, cómo van a negociar sus preferencias con esos nuevos espacios que se les presenten.

La percepción de este panorama conflictivo, originado en la necesidad de hacer llegar la música producida a un público más amplio pero chocando con este fuerte descentramiento, alentó tempranamente a un importante grupo de músicos cuyanos a mudarse a Buenos Aires y convertirse en los pioneros responsables de la refundación contemporánea del folklore⁷ de la región de Cuyo y del auge de estos géneros desde los años 30 hasta fines de los 50. Décadas después, algunas de estas divergencias siguen cruelmente presentes en nuestro medio, a tal punto que, esta modalidad de “tener que irse a la capital para intentar”, inaugurada en el caso mendocino por Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, entre otros, ha tenido ecos en músicos de otros géneros y otras generaciones.

2.2.2. Los cristalizadores y la refundación mediatizada

El periodo en el que música y músicos de Cuyo adquieren mayor visibilidad en la Argentina puede señalarse aproximadamente comprendido entre 1930 y 1960; pero fue en cierta forma preparado por la labor de otros artistas cuyanos que durante el primer tercio del siglo XX ya habían realizado un importante trabajo en la capital del país, “algunos meritorios cantores aislados, como Saúl Salinas o Alfredo Peláiz” (Vega, 1989 [1938] : 16) que compartieron con los protagonistas del tango de esas décadas los mismos espacios de producción, circulación y recepción. Entre ellos citamos al sanjuanino Salinas, autor de *Corazones partidos*, famosa “cuecaailable”, “estrenada por el dúo Gardel-Razzano en el Teatro Nacional en el año 1914”, como dice la partitura editada en Buenos Aires por Alfredo Perrotti en 1932. Salinas, a

⁷ *Folklore* en su acepción étnica, es decir, *popular* entroncado en lo *tradicional*, incluyendo estas músicas. El mismo significado se verifica para la industria cultural, utilizado como rótulo comercial.

pesar de su temprana desaparición —muere en San Juan en 1921 a los 38 años— ya había transitado por el naciente mundo mediático, grabando discos para los sellos Columbia y Nacional, este último de Odeon, e integrando ocasionalmente el conjunto de guitarristas que acompañaba a Carlos Gardel en su primera etapa (Ferrer, 1980 : 469, T.II). La citada cueca del músico sanjuanino trascendió las fronteras nacionales haciéndose muy popular en Chile; inclusive fue elegida por el maestro de baile transandino Juan Valero, quien en 1928 intentó una coreografía de pareja enlazada para esta pieza con la finalidad de exportarla a Europa como “cueca chilena moderna”, alentado por el éxito que estaba teniendo el tango en esas décadas, operación que no alcanzó el resultado esperado (González, 2001b : 58).

Coincidiendo con esas iniciales experiencias de producción, muy acotadas pero promotoras de la circulación de cuecas y tonadas en la capital del país, el hecho que desencadena la llegada de conjuntos cuyanos a Buenos Aires es el progresivo interés del público porteño por las músicas provincianas desde pocos años antes de la década del 20, primero a raíz de la difusión de trabajos de recopilación folklórica llevados a cabo en el norte argentino, y posteriormente debido a la visita a esta ciudad de compañías artísticas que representaban cuadros costumbristas con músicas tradicionales del interior, destacándose entre otros el santiagueño Andrés Chazarreta. Estas actividades fueron apoyadas explícitamente por intelectuales como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, que veían en las manifestaciones culturales del interior del país los fundamentos para la construcción de una cultura argentina desde la perspectiva nacionalista instalada en el campo erudito porteño de esas décadas, como estudiamos en la sección anterior.

“El canto nativo consigue interesar hondamente en los círculos intelectuales de Buenos Aires a partir de 1920. En el lustro anterior, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones le dan jerarquía con sus hondos estudios; Joaquín V. González le ha dedicado páginas encendidas. (...) Se inicia en la capital un fervoroso movimiento de interés por la añeja música popular de las provincias argentinas y hay empeño en difundirla por los más eficaces medios. Se multiplican las conferencias, se ofrecen en el teatro espectáculos nativos, se publican colecciones; se graban, en mayor número, discos fonográficos; se forman orquestas criollas. Una verdadera invasión provinciana se lanza a la conquista de Buenos Aires y aquí hay para todos, aplauso, estímulo y, para algunos, hasta satisfacción material.” (Vega, 1989 [1938] : 15)

Sin quererlo, la actitud de estos intelectuales, y del público porteño en general, crea un espacio de mercado para estas músicas, que es rápidamente aprovechado por

la industria discográfica y por los artistas que llegaban desde las provincias. El testimonio de uno de nuestros entrevistados, instala la cueca, integrante del repertorio cuyano tradicional, en el mundo mediatizado desde el momento mismo de su llegada a Buenos Aires, situación que contribuirá, como veremos, a la cristalización del género.

“...esto provocó que la RCA Victor, una de las compañías que ya estaba trabajando en folklore, invitara a folkloristas de distintas regiones; uno de los primeros que va de Mendoza fue don Alberto Rodríguez, que en principio, iba con una orquesta típica; otro fue Ismael Moreno.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Carlos Vega, en el “Breve estudio preliminar” que prologa al *Cancionero Cuyano* de Rodríguez, editado en 1938, habla de Moreno y lo ubica como el director del primer conjunto cuyano que llega a Buenos Aires, entre 1930 y 1933, y como el responsable de hacer “imprimir un primer cuaderno de veinte composiciones” de música de Cuyo en 1936 (Vega, 1989 [1938] : 16), haciendo referencia a *El Cancionero Mendocino*.

Lo que nos interesa destacar del cancionero de Moreno, además de poner en evidencia que fue editado dos años antes que los conocidos cancioneros de Rodríguez y de Draghi Lucero, es que en el momento de su impresión este músico ya estaba totalmente inserto en la industria discográfica, como lo revelan sus reflexiones sobre “El disco portador de la música autóctona y del canto criollo”, parágrafo con el que concluye el libro, y los catálogos de discos ofrecidos en la última página, uno titulado “Obras grabadas en discos VICTOR del compositor y folklorista mendocino Ismael Moreno” con 43 obras, y otro bajo el título “En discos NACIONAL”, con 13 composiciones; es decir, 56 composiciones en total, 13 de las cuales aparecen con la denominación *cueca*. (Moreno, 1936 : 50)

En el discurso de Moreno se funden, una profunda conciencia de la capacidad de la industria discográfica de lo que podríamos considerar una protoglobalización de músicas locales⁸, con la mentalidad nacionalista vigente en esos años.

⁸ La carrera de Carlos Gardel, paradigma del cantante popular local de éxito internacional, posiblemente estimulaba estas reflexiones de Ismael Moreno. Desde 1917 Gardel graba para la Odeon en Buenos Aires; en 1923 inicia sus presentaciones en Europa, como parte de una compañía de artistas; en un 2º viaje a España en el 25 ya aparece como solista en los conciertos, y en 1926 realiza grabaciones para la Odeon de Barcelona; esta experiencia se repite entre el 27 y el 28. El debut de Gardel en París se produce en octubre de 1928, desencadenándose la exitosa carrera internacional del cantante; en ese primer viaje a Francia, graba también para la Odeon de París (Ferrer, 1980 : 472-474, T.II). Carlos Gardel gozó ampliamente del privilegio de pertenecer a una compañía discográfica internacional en plena consolidación de la industria.

“El disco realiza una noble y generosa obra de difusión del tradicionalismo artístico nacional. (...) Gracias a esas grabaciones, en las tardes grises de Londres, en las blancas de París y bajo el fuego abrasador de los trópicos, el acento gaucho ha puesto bajo todos los cielos la tonalidad pampeana de sus versos y de su música. Nuestras sencillas producciones cuyanas, que alguna vez provocaron íntima emoción en los hijos de esta tierra al escucharlas en suelo extranjero, han volado por el mundo en alas del disco, y yo como hijo de Mendoza a la que he dedicado todas mis inquietudes artísticas, no vacilo en rendirles un homenaje que considero justo: es el que los argentinos debemos a los que difunden por el orbe el sentimiento tradicional nacido del corazón de la patria. El Autor.” (Moreno, 1936 : 50)

En general, podemos decir que durante los años 20 comienza en Cuyo una etapa de profesionalización de un grupo de músicos populares⁹ que pocos años más tarde, en la articulación con la década siguiente, deciden aventurarse en Buenos Aires e introducirse en un medio hostil pero promisorio. El conjunto de mayor trascendencia de esos años, en los que se da inicio al periodo que hemos denominado de *la cristalización*, es, sin dudas, Los Trovadores de Cuyo, liderado por el mendocino Hilario Cuadros. Notablemente, ni Vega ni Rodríguez dan cuenta de la obra de Cuadros, ni siquiera en el “Breve estudio preliminar” que comentamos párrafos atrás, donde el investigador bonaerense hace un recuento de la participación de provincianos en el ambiente porteño; claro que Cuadros no entra en la categoría de recopilador folklórico, actividad empleada por aquellos musicólogos como eje de sus discursos, pero tampoco pueden considerarse de esa forma Salinas, Pelaia y Moreno —tomados en cuenta por Vega en su síntesis— ni Zenteno, Bustos o Tascheret —algunos de los cantores populares nombrados por Rodríguez—. De todas formas, y a pesar de esas omisiones¹⁰, la obra de Hilario Cuadros aún está viva en la memoria de los músicos que compartieron con él algunas de sus experiencias musicales.

“Sí... él llegó [a Buenos Aires] en el año 30... 28, 30. Y lo que grababa... siempre cuyano, todo cuyano. Hilario no se salió de esa rítmica. Lo único que tiene Hilario [fuera de lo cuyano], es que se grabaron pasillos, pero nunca para Argentina... para Colombia.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

⁹ La llegada a las provincias de la radiofonía, para el caso de Mendoza en 1923, y los espacios laborales que permitió, colaboró a la profesionalización de los músicos populares que “...hasta entonces habían tenido un dilatado campo de acción, aunque centrado en reuniones familiares, fiestas populares y chinganas, [los modernos espacios laborales] dieron paso a un nuevo tipo de músico que se adaptó a las pautas impuestas por la radio y se organizó en dúos y conjuntos.” (Sacchi de Ceriotto, 2000 : 439, V.7). Este proceso se verifica en otras regiones argentinas inclusive en el vecino Chile.

¹⁰ Como comentamos en la nota al pie 15 de la sección 2.1., tanto Ernesto Fluixá como Higinio Otero dan cuenta de la trayectoria de Cuadros, entre otros, en sendos libros de 1960 y 1970.

Significativamente, la primer relación que hace Santiago Bértiz¹¹ al hablar de Cuadros y de la llegada de Los Trovadores de Cuyo a Buenos Aires es con los estudios de grabación. El disco y la radio fueron dos pilares que colaboraron de forma determinante en la carrera de estos músicos y en la difusión de los géneros cuyanos; en algunos casos, fueron la propia carrera; y esto obligó a estos artistas a mudarse a la capital.

“Hilario se iba con los tres que venían y cada uno allá se iba para su lado. Allá no trabajaba nunca Hilario. Lo único que hacía Hilario en Buenos Aires era grabar, grababa en Odeon todos los temas de él y venía el disco acá... se acuerda?... en 78. La gira la hacíamos con Hilario acá sí.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Ismael Moreno resaltaba la internacionalización de la música local hacia los países centrales; en el relato de Bértiz leemos otro de los efectos del mismo proceso, esto es, la consagración local de músicas regionales gracias a la mediatización producida en el centro hegemónico. Paradójicamente, estar ausentes de sus provincias, provocó para estos músicos la consolidación definitiva de sus carreras hasta en los mismos lugares de origen: la música cuyana alcanzaba gran éxito y prestigio en Cuyo al editarse en sellos internacionales y al escucharse por radio pero en programas emitidos desde la capital del país. El músico Nolo Tejón nos cuenta de su infancia en plena ciudad de Mendoza “...en la calle Chile, a una cuadra y media de la Plaza Independencia, que es donde he pasado mi niñez y mi juventud” y recuerda los programas radiales de esa época; sucede que aunque se emitían desde Buenos Aires eran retransmitidos localmente en todo el interior del país; Tejón es nacido en 1925, lo que ubica su narración en plena década del 30.

“...en mi infancia he escuchado Los Trovadores de Cuyo, por supuesto. Lo que conocí también fue La Tropilla de Huachi Pampa, con Buenaventura Luna, que me acuerdo que cantaba Tormo ahí; me impresionaba la voz de Tormo en esa época, porque era una voz mucho mejor que la voz que se ha conocido después. Eso lo escuchábamos por radio; Buenaventura Luna hacía relatos... Buenaventura Luna hizo un aporte importante, poético, con Montbrun Ocampo.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

¹¹ A pesar de haber sido uno de los guitarristas de Los Trovadores de Cuyo en su última etapa, desde el 45 hasta su disolución en el 56, Santiago Bértiz conoce en profundidad la historia de Hilario Cuadros y su conjunto. La fecha de llegada de Cuadros a Buenos Aires aparece incierta en los testimonios de la mayoría de los entrevistados; sin embargo en las carátulas de reediciones fonográficas realizadas por el sello Odeon en las décadas del 60 y 70, se hace referencia a 1928 como el año en que Los Trovadores de Cuyo, dirigidos por Hilario Cuadros, comenzaron a grabar en Buenos Aires y a participar de programas radiales en el circuito porteño.

La mediatización temprana de estas músicas colaboró fuertemente a la cristalización de estructuras, formatos instrumentales y estilos interpretativos, estableciendo un canon al que debían amoldarse las producciones musicales locales para sonar a cuyano. Seguramente existieron otras maneras de hacer música cuyana —y de esto intenta dar cuenta el *Cancionero cuyano* de Rodríguez, por ejemplo—, pero la relación de asimetría que se establece con la música mediatizada en cuanto a las posibilidades de difusión, provocó la estandarización de una forma con la consecuente pérdida de vigencia de las otras¹².

“Bueno, no nos olvidemos que el folklore en esa época, al no haber difusión... sólo había llegado al disco La Tropilla de Huachi Pampa y Los Trovadores de Cuyo, lo más lógico es que eso es lo que prendiera en el pueblo...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

El disco y la radio fueron una combinación muy potente en cuanto al alcance de la circulación de las producciones musicales locales¹³. Esos mismos conjuntos que para consagrarse en sus lugares de origen tuvieron que viajar más de mil kilómetros para afincarse en Buenos Aires y acceder a las ventajas de la industria cultural moderna, y que podían hacer llegar su música a las grandes capitales europeas al grabar para sellos internacionales, comenzaron a hacerse conocer también en otros países de Latinoamérica, renovando un diálogo cultural varias veces centenario.

“Mi padre me cuenta que cuando él era niño, escuchaba en la radio en Chile, a 500 km de Santiago al Sur, un conjunto, que obviamente se había hecho famoso, que era Los Trovadores de Cuyo... y La Tropilla de Huachi Pampa, y con estos dos conjuntos, Hilario Cuadros y Antonio Tormo; bueno, estos dos conjuntos, trascendieron y se hicieron famosos, y junto con ellos, comienza a hacerse conocer la música cuyana en el sur de Chile; y estos son fenómenos que no son muy dirigibles ni controlables, ¡no es que Hilario Cuadros quería conocerse en Concepción... no; llegó por la radio!” (Dino Parra, 16/9/2002)

¹² En el capítulo siguiente, presentamos un estudio acerca de las estructuras de la cueca cuyana; parte de los resultados pueden encontrarse en la tabla de la Figura 3.19 en la que se muestra una gran variedad de formas, pero sólo dos de ellas vigentes.

¹³ Inclusive la radio estimuló los trabajos de recopilación de Alberto Rodríguez, como puede leerse en los párrafos titulados “Advertencia”, de su *Cancionero Cuyano*: “Para satisfacer un insistente reclamo de mis radio-escuchas de toda la República y especialmente de la Capital Federal, Buenos Aires y provincias del Litoral, donde la música cuyana era casi desconocida, como anticipo de mi colección compuesta de más de ochocientos canciones antiquísimas (...) publico este pequeño álbum, formado por veinticinco piezas...” (Rodríguez, 1989 [1938] : 24)

Desde los comienzos mismos de la cueca cuyana contemporánea los hábitos tradicionales se vieron entrelazados con prácticas del mundo mediatizado, acelerando la circulación de las músicas y creando nexos imposibles de pensar en épocas anteriores.

“Hilario no pudo llegar personalmente, [a Colombia] con el grupo; llegó hasta Perú, se enfermó y tuvo que volver. Pero llegó a través de los discos; tuvo en aquella época contacto con un poeta colombiano, Carlos Washington Andrada, que nosotros tuvimos la oportunidad de conocer en la primera gira; ellos intercambiaban música y letra, Hilario recibía letras de este hombre, las musicalizaba, las grababa, en aquel tiempo en Odeon, y aprovechaba la oportunidad: grababa por ejemplo, uno o dos pasillos colombianos y metía una tonada, una cueca. Ese es el motivo por el cual se conoce repertorio de Los Trovadores en toda esa parte, no solamente en Colombia¹⁴, en Ecuador también.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

Las posibilidades modernas que ofrecía la industria cultural fueron aprovechadas al máximo por algunos músicos. Lo mediático se reflejó también en el uso estratégico de la radio, no sólo como fuente de trabajo para cantantes y conjuntos, y como instrumento difusor de géneros, sino como medio centralizador de un producto musical complejo que incluía, junto con la emisión de los programas radiales, presentaciones en vivo, edición de partituras y lanzamientos discográficos. Algunos músicos, como el sanjuanino Carlos Montbrun Ocampo, tenían programas de radio y desde allí difundían su obra completa, utilizando el título del programa como una *marca registrada*. Hasta en la música impresa que se vendía se hacía mención al programa radial; por ejemplo, en la edición de la partitura de la cueca *Así ha'i ser* (Ediciones Musicales Tierra Linda, Copyright 1938, distribuido por Editorial Julio Korn, editado en 1948) se lee en recuadro destacado arriba a la derecha

“Un éxito de Carlos Montbrun Ocampo en sus audiciones ‘Las Alegres Fiestas Gauchas’ por Radio Splendid”

Y en el reverso de la partitura, ocupando media página arriba, aparece la siguiente publicidad

“Las Alegres Fiestas Gauchas. Álbum de 10 composiciones de C. Montbrun Ocampo. Popularizadas por su autor en la audición ‘Las Alegres Fiestas Gauchas’ transmitidas por ‘Radio Splendid’. Precio \$4.—”

¹⁴ Significativamente la EMI—empresa continuadora de la antigua Odeon— sucursal Colombia, editó en 1999 una recopilación de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, con dos CDs en los que se incluyen treinta composiciones.

Además, en recuadro aparte se publicitan las obras que contiene la colección con título e identificación genérica —cuatro cuecas entre diez composiciones—. Y abajo puede leerse: “Son Ediciones de la Editorial Musical Julio Korn”, con nota de cómo adquirirlas por correo. Por otro lado, las producciones discográficas, que Ocampo realizaba para el sello Odeon, entraban también en esta modalidad de promoción; en el disco —junto a los datos de título, compositor e identificación genérica— estaba bien claro quién era el intérprete.

“Carlos Montbrun Ocampo y su Conjunto de las ‘Alegres Fiestas Gauchas’.”

Es decir, se trabajaba desde el concepto de un producto complejo —musical, radial, editorial, discográfico—, en el que se contemplaban procesos de producción, circulación y consumo, bajo la marca *Alegres Fiestas Gauchas* en relación biunívoca con Carlos Montbrun Ocampo. Este músico sanjuanino fue un pionero en la construcción del ámbito que páginas atrás, en el parágrafo 2.2.1., señalamos con el número 5: Espacio de promoción masiva y producciones paralelas.

Como ya fue señalado en párrafos anteriores, otro puesto sumamente importante fue ocupado por Buenaventura Luna y su conjunto La Tropilla de Huachi Pampa, quien difundía su obra a través de una audición por Radio El Mundo llamada *El fogón de los arrieros*. Este programa, además de haber cumplido un papel fundamental en la circulación de la música cuyana, contribuyó a dar a conocer y a fogear artísticamente a músicos que se convertirían en estrellas de la canción popular años más tarde, como Antonio Tormo. Cuando este cantante se desvincula de La Tropilla en 1942 sigue manteniendo la marca radial *Arrieros*, y junto a Zarco Alejo y Remberto Narváez, otros ex Tropilla, forman el conjunto Los Arrieros Cantores, aunque sin poder recuperar la presencia que tenían junto a Luna.

Sin el masivo antecedente de La Tropilla de Huachi Pampa difícilmente se hubiera dado la carrera solista de Tormo de la manera exitosa en que pocos años más tarde se daría. Nos cuenta al respecto don Santiago Bértiz:

“Y Tormo cantaba en el dúo Tormo-Canale; cuando se termina La Tropilla en Radio El Mundo, cada uno se va... y Tormo se vino a San Juan, ahí tenía los hermanos; y empezó a trabajar en una bicicletería, porque de canto no venía nada; él nunca cantó solo, siempre el dúo Tormo-Canale. Y yo trabajaba en Radio Aconcagua [en Mendoza], que es la Radio Nacional ahora, y se entera Pozo, el director de la radio, que estaba Tormo en San Juan, y le mandó un telegrama que viniera urgente para escucharlo; acá gustaba muchísimo;

cuando estaba La Tropilla yo me venía a escuchar... cantaban muy bonito. Y claro, se viene Tormo como prueba... y al cabo, inmediatamente entró cantando... ¡solo!; y se buscó un repertorio para cantar solo.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Los artistas de esta generación, Cuadros, Luna, Ocampo —en cierta forma también Rodríguez y Moreno—, demostraron una gran determinación y tuvieron un muy buen sentido de la oportunidad; digamos que hicieron todo lo que, aún hoy en día, tiene que hacer un músico popular del interior¹⁵ del país si quiere concretar su sueño de vivir de y para la música: se mudaron a Buenos Aires, grabaron, se insertaron en los medios de comunicación, básicamente en la radio —el más poderoso del momento—; algunos hasta hicieron programas radiales que usaron como base para promocionar sus producciones, esto es, sus presentaciones en vivo, sus grabaciones y la edición de música impresa; en algunos casos, hasta impusieron marcas registradas que llevarían todas sus producciones, tomando el título de ese programa radial y asociándolo a la totalidad de su obra. En resumen, con creatividad y audacia lograron la convergencia de espacios que se mostraban en su nacimiento conflictivamente descentrados.

2.2.3. Consolidación y orfandad

Sin embargo, aquellas no fueron las únicas maneras de insertarse en el medio porteño y, en consecuencia, nacional. Las carreras de Antonio Tormo y de Félix Dardo Palorma se dieron de formas totalmente distintas, y de alguna manera opuestas, pero ambas asumiendo un rol fundamental en la consolidación de los géneros cuyanos, desde lo estructural musical y desde la circulación y recepción masiva.

En el caso de Tormo, como ya fue comentado, después del éxito de La Tropilla de Huachi Pampa, el cantante vuelve a San Juan donde es contactado por los directivos de Radio Aconcagua de Mendoza. Descontando la incuestionable calidad interpretativa de Antonio Tormo, el éxito obtenido en Mendoza se dio en parte por su

¹⁵ Distintas generaciones de músicos, inclusive de otros géneros —tan distantes del folklore cuyano de Cuadros, como los músicos de rock—, han seguido los pasos de estos cuyanos de la refundación, o al menos se han hecho los mismos planteos.

anterior participación en el conjunto liderado por Luna, que había alcanzado gran popularidad y trascendencia; el público mendocino lo tenía aquí mismo y no podía desechar la oportunidad de ir a ver a quién por años había escuchado triunfar desde Buenos Aires. Esta situación que se mantuvo durante un par de años, del 45 al 47, provocará un hecho inédito en la música popular argentina: un éxito masivo localizado en el interior del país llama la atención de un sello internacional instalado en la capital, y como consecuencia, este artista y sus músicos son convocados a grabar y posteriormente se ven obligados a mudarse al centro hegemónico. Es la misma industria la interesada en hacer coincidir esos espacios de producción descentrados, que comentamos anteriormente

“Y el éxito de Tormo fue acá en Radio Aconcagua; trabajábamos los martes y los viernes a las 10 de la noche ¡se llenaba el auditorio...era una...! Al último hacían cola para venir a vernos a cantar... y ahí viene que la Victor le hace un contrato. Fuimos a grabar un disco; Pozo nos dio permiso para ir 2 o 3 días; grabamos *Los ejes de mi carreta* y *Amémonos...* y nos vinimos. Bué... ¡Cuando a los 15 días sale el disco era un furor! Las victrolas, se acuerda las victrolas que habían en los café... estaba el disco metido ahí! ¡Uhh! Entonces, de ahí que lo mandaron a buscar que siguiera grabando, y ya tenía Tormo que vivir en Buenos Aires, porque él vivía acá.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Es muy conocida la exitosa carrera realizada por Antonio Tormo a partir de su reinserción mediática en Buenos Aires: contratos en Radio Splendid y Radio Belgrano, grabaciones para RCA Victor, millones de discos vendidos, presentaciones multitudinarias en vivo, la identificación de su persona y su música con el provinciano obrero que vive en la capital —garantía de su masividad—, la consecuente asociación con el populismo peronista, y una gran repercusión latinoamericana patentizada en giras y en ventas discográficas. No sólo el cantante se vio favorecido por esta situación; el éxito económico y profesional alcanzó también a sus músicos acompañantes; los guitarristas, que habitualmente cobraban en Mendoza \$200¹⁶, pasaron a ingresar \$500 por mes. Estos artistas arribaron en otras condiciones a Buenos Aires: llegaron como estrellas.

“...estuve como 2 o 3 meses con la familia acá [en Mendoza]; los hacía viajar porque la plata me sobraba! Y después, me tuve que ir con todo, porque ya con mis hijos... ya fueron a la escuela a Buenos Aires; yo me compré una casa en Villa Adelina. Ya éramos guitarristas estables de Tormo... Tormo nos pagaba.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

¹⁶ Este importe, correspondiente a lo que ganaban estos guitarristas en Radio Aconcagua, ya era una muy buena paga para esos años; Bértiz nos comentaba que “con menos de \$100 yo vivía todo el mes en Mendoza”(Santiago Bértiz, 8/6/2002).

Sin embargo, la gran popularidad gozada por el cantante mendocino, lograda progresivamente durante el gobierno peronista, y la identificación que se construía desde la oposición que luego tomaría el poder, entre toda manifestación masiva y aquella fuerza política, provocó la súbita pérdida de visibilidad del músico desde el 55, arrastrado por el derrocamiento de Perón, al ser objeto de una fuerte censura. El impresionante éxito de esos años estigmatizó a Antonio Tormo y su música, siendo prácticamente ignorado durante las décadas de las dictaduras en la Argentina, y recuperando cierto espacio de circulación desde mediados de los 80.

La figura de Félix Dardo Palorma aparece de una forma completamente distinta en su relación con la industria cultural. En este sentido Palorma es básicamente un compositor que aunque no comparte ciertos rasgos con los artistas que hemos señalado como pioneros, es responsable también de la cristalización de estructuras musicales pero desde una dialéctica muy particular: Palorma es la renovación y el dinamismo de la música cuyana mientras se concretaba la consolidación, es la posibilidad de cambio dentro del canon, es el movimiento dentro de lenguajes que suelen priorizar lo estático. Por eso es que la frase de un músico de frontera¹⁷ como Jorge Marziali “...desde Palorma vamos andando”, último verso de su cueca *Para Palorma*, es refrendada por artistas más identificados con lo cuyano aunque no tan tradicionalistas, como Armando Navarro o Mariano Cacace, y simultáneamente la obra del paceño es admirada por intérpretes un poco más apegados al núcleo conservador como el puntano Cholo Torres. A la vez, para una mirada más amplia, pero que parte desde el mismo núcleo cuyano, como la de Santiago Bértiz “la música cuyana de Hilario [Cuadros], de Félix [Palorma], es la misma” (Santiago Bértiz, 8/6/2002). Significativamente, Palorma realizó grabaciones con tradicionalistas como Oscar Monge o Clemente Canciello, y sin embargo no tuvo prejuicios en grabar cuecas con un dúo de saxofones —estos instrumentos cumpliendo la función de las típicas guitarras—, poniéndose en riesgo de ser visto fuera de lo que desde el núcleo hegemónico se piensa como cuyano.

La carrera artística de Palorma nos lleva a suponer que parecía no importarle demasiado este descentramiento de espacios que comentamos al inicio de la sección.

¹⁷ En el capítulo 3, parágrafo 3.1.2., precisaremos los conceptos de frontera, periferia y núcleo desde la semiótica de Iuri Lotman.

Antes de llegar a Buenos Aires conoció gran parte del país, llevando su música cuyana, tejiendo redes con otros folklores, viajando por su cuenta o actuando como músico de los circos que cruzaban el interior pueblo por pueblo.

“Palorma anduvo recorriendo casi todo el país; estuvo en Tucumán, allí escribe *Cañera tucumana*; estuvo con la Orquesta Calchaquí de Acosta Villafañe; llegó a grabar con el dúo Ruiz Gallo-Pérez Cardozo; después grabó con René Ruiz, el dúo Ruiz-Palorma. La década fuerte de Palorma es la del 40, pero ocurría que él sacaba todas las cosas de aquí de Mendoza, y las llevaba con él, un tipo trashumante...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

A principios de los 40 comenzó su actividad en Buenos Aires, aunque nunca ocupó un lugar tan mediático como Luna, Ocampo, Cuadros o Tormo. Si bien en las primeras décadas su obra se vio opacada por los intérpretes de mayor visibilidad, algunas de sus composiciones se han convertido en sinónimo de la música cuyana, como *Póngale por las hileras* o *La viña nueva*, cuecas compuestas alrededor del 50.

“Yo le comenté que el problema del formato nace por seguir la línea de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, que era lo que en ese momento cantaba todo el pueblo... cantaba más a Cuadros que a Félix Dardo Palorma. Palorma necesitó un tiempo después para hacer valer el peso de sus cuecas. Cuando muere Hilario Cuadros, esa línea pasa a ser condición sine qua non para hacer folklore cuyano.” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

“Palorma ya era muy conocido; se vino acá después de la trayectoria de él en Buenos Aires, se vino a vivir acá; y acá como autor, como intérprete... muy bueno. Ya en Buenos Aires tenía cartel; allá hizo *Póngale por las hileras* y todas esas cosas las hizo en Buenos Aires. Acá grabó muchos temas nuevos y nosotros lo acompañábamos.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

De regreso en Cuyo, Palorma recurre a la probada estrategia de difundir su obra desde una radioemisora a través de un programa que lo tenía como figura central. Lo que nos cuenta Bértiz a continuación, nos sugiere que don Félix no volvió a Mendoza como estrella consagrada; aunque era muy conocido y respetado entre los músicos, y sus composiciones gozaban de amplia circulación, era poco difundido como intérprete y las primeras presentaciones no fueron exitosas; sin embargo la renovación de ese corto contrato inicial, como veremos, habla a las claras de la aceptación que luego tuvo la música del paceño. El comentario sobre el agotamiento del repertorio sintoniza con la vocación de cantautor de Palorma, ya que el cancionero de música cuyana a disposición de cualquier intérprete podría cubrir años de programación con la frecuencia señalada.

“Estuve [con Palorma] un año en Radio Libertador; él tenía una audición, *De pata en quinchá*. Ud. sabe que no quería seguir más Félix, porque se le había terminado el repertorio... estuvimos 3 o 4 meses y nos renovaron el contrato... así que estuvimos 1 año con esa audición... 2 veces a la semana. Cada programa era de 40 minutos... más... casi una hora... 5 piezas entraban en toda la audición, con la propaganda y todo. En Radio Libertador, en el auditorio... se llenaba; al principio, no; pero después, era un colmo de gente; juntaba mucho Palorma, y estaba muy bien; en esa época Palorma cantaba... muy bien.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

A mediados de los 50 el silenciamiento de Tormo por la dictadura (1955), las muertes de Luna (1955) y de Cuadros (1956), y la radicación de Montbrun Ocampo en Mendoza (1958)¹⁸, provocaron una grave pérdida de visibilidad de música y músicos cuyanos en los medios de Buenos Aires y en consecuencia, en todo el país; estos lugares estaban siendo ocupados por conjuntos musicales nortños —liderados desde Salta por Los Chalchaleros— que experimentaban un sostenido proceso de consagración desde principios de la década, y por las primeras importaciones del exitoso rock and roll estadounidense. El poderoso centralismo instalado en la Argentina, que amplifica el éxito de las producciones mediatizadas, funciona como dispositivo perverso ninguneando a las músicas que no circulan con suficiente intensidad por ese centro hegemónico. En el descentramiento de espacios culturales de producción, circulación y consumo, queda bien claro cuál es el centro y quiénes son los descentrados.

La condición de paternidad de los refundadores de la música popular cuyana, los protagonistas de la etapa de cristalización, se refleja en la sensación que queda tras sus desapariciones:

“Pero en la década del 50, es realmente lapidario, muere Buenaventura Luna y muere Hilario Cuadros ...después muere Carlos Montbrun Ocampo... entonces el canto de Cuyo queda vacío, huérfano...” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

¿Cómo competir contra ese sentimiento para seguir haciendo música? O pensando operativamente, ¿con qué estrategias? Los que relativamente resistieron fueron los que usaron las armas del tradicionalismo, es decir los que continuaron con la fórmula musical “Trovadores”, en una actitud conservadora que colaboró a la consolidación definitiva de las estructuras musicales: Clemente Cancellero con

¹⁸ Cfr. Antón, Susana y Gutiérrez Arrojo, Carmen (1995). “Montbrun Ocampo, Carlos”, en *Diccionario enciclopédico de las Artes en Mendoza. Área Música y Danza*. Inédito.

Cantares de la Cañadita, y en la década siguiente Santos Rodríguez con Las Voces del Plumerillo, entre otros. De todas formas, la música cuyana nunca volvió a ocupar el lugar privilegiado que tuvo hasta mediados de los 50.

Los intentos de renovación que pocos años más tarde, se concretaron en el Nuevo Cancionero, junto con las producciones de otros compositores genuinamente innovadores que no adscribieron a ese movimiento, como Nolo Tejón, fueron contemporáneos del auge del folklore norteño a nivel nacional. Cuando el folklore cuyano inició su renovación, el público, de la mano de los medios de comunicación nacionales, especialmente de la naciente televisión, empezó a mirar al movimiento encabezado por Los Chalchaleros.

“El Nuevo Cancionero... Tito Francia, Armando Tejada Gómez, (...) Mathus, Mercedes Sosa, y todos esos, hicieron el Nuevo Cancionero; tuvieron un momento pero no una trascendencia, es decir que la gente los va a recordar... sólo los que estamos en la música, me parece a mí. No es como, qué sé yo... ¡te viene un movimiento del Norte y te arrasan con todo! Muchos le echan la culpa a Maharviz¹⁹... yo no sé si echarle la culpa! Pero... por el corte comercial, ¿no es cierto?” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Desde los medios, comenzó a formarse otro tipo de auditorio, joven y urbano, que no era el oyente pasivo, sino el consumidor que a su vez se transforma en productor aficionado; se popularizaron los programas radiales y televisivos en el que se realizaban competencias de conjuntos juveniles diletantes, bajo la modalidad “Guitarreada”, y aparecieron un sin número de Cancioneros en formato revista, con las letras y los acordes para guitarra de los “éxitos del folklore”... de *ese* folklore. Hasta fines de los 50 la música cuyana podía participar de esa masividad, pero la propuesta del Nuevo Cancionero ofrecía dificultades de ejecución que excedían las posibilidades de los no profesionales y, a su vez, era poco digerible para los más tradicionalistas formados en las filas de los cristalizadores.

“Bueno, la música cuyana de Hilario, Palorma... es toda similar; no hay una diferencia; Tormo también cantaba todo eso. Ahora después viene ya... empezaron a hacer cosas raras... en la cuecas, temas raros... con mucha disonancia, muchos acordes raros... ya la línea melódica la llevaron a otro lado... no es la auténtica.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

¹⁹ Conductor de programas radiales y televisivos de música folklórica y organizador del festival musical de Cosquín; este evento es designado Festival Nacional de Folklore mediante un decreto presidencial en 1963, convirtiéndose en un poderoso mecanismo de consagración/exclusión.

El extrañamiento del lenguaje fue uno de los factores que impidieron que este movimiento, sus artistas y sus producciones, se hicieran masivos; una de las consecuencias de las búsquedas de los compositores innovadores fue el comentado aumento de la dificultad en la ejecución de este repertorio. Quizás, hasta desnudó el diletantismo de muchos profesionales de entonces.

“Le voy a explicar una cosa. En el Nuevo Cancionero había que tocar mucho la guitarra y cualquier instrumento... era muy raro... muy raro... muchos acordes raros y todas esas cosas. Entonces, muchos no lo podían hacer. Si *Zamba Azul* de Tito Francia, si no era un musicazo no lo podía hacer. Entonces, ahí fue el fracaso del Nuevo Cancionero.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Justamente, gran parte del éxito del repertorio folklórico argentino hasta entrados los 60 fue consecuencia de la sencillez de estas composiciones, que le permitía a cualquier aprendiz de guitarra acompañar el canto rasgueando el instrumento —con acordes tríadas, en posiciones simples, sobre las funciones armónicas elementales— y así reproducir los éxitos del disco, de la radio, de los espectáculos. Inclusive tocar la guitarra y cantar ese repertorio formaba parte de los ritos de socialización de los adolescentes.

“...pero hubo una época, esa época de auge del folklore que era increíble el asunto; ibas a una plaza y había decenas de jóvenes pasándose canciones...” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Vemos con esto cómo asuntos de recepción se entrecruzan con temas de producción: un repertorio sencillo permite el ascenso de un público aprendiz/aficionado a la categoría de músico/profesional²⁰; en cambio la música cuyana, y en especial el Nuevo Cancionero, exigía verdadero profesionalismo. Inclusive este último repertorio, en ocasiones requería de formatos que no estaban estandarizados; los dúos y conjuntos de entonces, en cuanto a lo vocal, no superaban la dificultad del canto a dos voces en terceras.

“Ese es el motivo porque no se podía... entonces el Nuevo Cancionero tenía que dárselo a un conjunto que tuviera con las voces... 1ª, 2ª..., una 4ª voz, una 3ª, con disonancias, con acordes raros... ¡no habían!” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

²⁰ Fenómeno que no es exclusivo de las músicas tradicionales. En el pop/rock es también muy frecuente este apresurado cambio de categoría.

En este sentido, el folklore norteño fue mucho más cercano al modelo de joven consumidor urbano —al que estaba apuntando la industria cultural— que la música cuyana, tanto la más tradicional —que aunque permitía el canto acompañado, exigía un nivel guitarrístico importante en los solistas— como la innovadora —que hasta ofrecía dificultades en los acompañamientos, al incorporar acordes más allá de las tríadas dominadas por cualquier aprendiz, y en la parte vocal con líneas melódicas más difíciles, consecuencia de la armonía empleada—. En unos pocos años, desde mediados de los 50 hasta promediar la década siguiente, el folklore norteño invadió los espacios habituales de las otras músicas regionales, en el país, y en Cuyo.

“...[en esos años] lo cuyano urbano no existe demasiado; en la ciudad, más que nada, en la época que yo recuerdo, se cantaba en el ámbito de fiestas familiares; pero el folklore entró fuertemente por el folklore norteño; en todo el país se difundió una ola... todo el mundo con el bombo y el poncho²¹...” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

En síntesis, la renovación de la música cuyana se dio en un momento poco oportuno. Por un lado, gran parte del público, y de los músicos, fueron seducidos por el folklore norteño; y por otro lado, los cuyanos más tradicionalistas, sentían demasiado cercana la presencia de los desaparecidos cristalizadores, manifestando su fidelidad al canon mediante el rechazo a las innovaciones.

“Cuando empieza Tejón, fines de los 50 y principios del 60, se encontró con la contra de ser un renovador cuando todavía estaba muy fresca la muerte de Cuadros.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

2.2.4. Continuidades y la pérdida de visibilidad nacional

Al promediar el siglo, entonces, en la música popular identificada por músicos, públicos e industria como *folklore argentino*, se produce un recambio geocultural: sobreviene un primer retraimiento de música y artistas cuyanos, y un notable avance de los salteños y santiagueños, provocándose un movimiento masivo en torno a estos intérpretes y su repertorio, que explotaría durante los primeros 60. Algunos compositores cuyanos como Tejón se vieron beneficiados por el auge que tomó el folklore a partir del surgimiento de Los Chalchaleros y de la consagración del

²¹ Bombo y poncho son nombrados como atributos de lo norteño; especialmente el bombo, ya que en la música cuyana tradicional no se utiliza este instrumento, tema que trataremos en el párrafo 3.3.1.

formato “chalcha” —4 cantantes, acompañándose con tres guitarras y bombo legüero—, que hicieron suyo otros grupos musicales en todo el país; este movimiento generó la necesidad de incorporar permanentemente material inédito o que no hubiera alcanzado todavía trascendencia nacional.

“Yo con mis conjuntos llegué casi en el momento de más auge, o un par de años después del momento de más auge. Los conjuntos folklóricos que estaban en el tapete, como se dice, necesitaban, requerían permanente incorporación de nuevas canciones, porque competían unos con otros.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Las cuecas de Tejón, de Palorma, de Cuadros y de Montbrun Ocampo, entre otros, fueron incorporadas masivamente al repertorio argentino por mediación de los conjuntos norteños, aunque con importantes cambios texturales y tímbricos: mayor densidad de guitarras con funciones de acompañamiento, menor lucimiento de estas cuerdas en las intervenciones melódicas —tanto en introducciones como en arreglos durante el canto—, la inclusión del bombo legüero —casi un pecado desde el tradicionalismo cuyano—, y un tratamiento tímbrico y dinámico en las voces totalmente distinto —con mayor contraste en las intensidades, incluyendo acentuaciones prácticamente “golpeadas” y finales de frase casi inaudibles—. Más allá del polémico tema de las limitaciones técnicas, tan comentado en el ambiente de la música de Cuyo —“...es que les resulta muy difícil tocar bien lo nuestro al modo cuyano...”—, la urgencia por editar material nuevo hacía que estos conjuntos grabaran estas cuecas cuyanas pero interpretándolas como temas del repertorio norteño, sonando a oídos cuyanos “bastante lavadas” y “a la norteña”; la competencia era feroz y había que grabar ya, con lo que se tuviera.

“En esa primera etapa me conecté con Los Chalchaleros, con Los Fronterizos... era fines de los 50... bueno, y les di a ellos estas cosas; Los Chalchaleros llegaron a Buenos Aires y lo grabaron ¡al otro día a *Jugueteando!* para evitar que lo grabaran Los Fronterizos, que también se lo había dado a ellos... Y no grabaron *Río que va lejos* porque en esa semana Los Fronterizos también lo grabaron. Y no cantaron *Remolinos* porque lo grabaron primero también Los Fronterizos... ¡es infame el asunto... a mí me parece una porquería... directamente eso!” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Quizás los únicos no cuyanos que siguieron interpretando este repertorio respetando en cierta forma las características regionales fueron Los Quilla Huasi; al menos ese es el reconocimiento que se les hace desde el ambiente cuyano actual.

“Los Quilla Huasi era una mezcla, hacían de todo, pero estaban más en el cuyano que en el norteño... hacían zambas, todo grabado muy bien, pero eran más cuyanos que norteños... muy cuyanos... estaban, cuando se inició Los Quilla Huasi, Oscar Valles²² y... este otro que cantaba muy bien... [finalmente no recuerda].” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Es tan fuerte la admiración que en algunos músicos despierta este grupo no cuyano, que se ha convertido en un referente para intérpretes de la región.

“Un referente nuestro son Los Quilla Huasi, que fue un grupo de lo más completo que hubo aquí en la Argentina: te hacían el norteño como los norteños, el litoraleño como los correntinos, hacían una huella, un carnalito... le daban el sabor de cada región ¡hacían una tonada y parecían cuyanos! Un detalle que tenía esta gente era la pronunciación, hasta se fijaban en esos detalles de la interpretación... profesionales cien por cien.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

El repertorio de Cuyo —tanto el tradicional de Cuadros y Montbrun Ocampo, por ejemplo, como el nuevo de Tejón— tuvo una importante continuidad en las presentaciones en vivo y en las grabaciones de esos conjuntos identificados con otras regiones y compuestos por otros formatos instrumentales; sin embargo la música cuyana perdió presencia en el resto del país en cuanto a intérpretes. Sólo algunos privilegiados mantuvieron una importante relación con sellos de distribución nacional, como el conjunto que, tras la muerte de Hilario Cuadros, armara quien fuera “la última primera voz de Los Trovadores de Cuyo”. Nos referimos a Clemente Canciello y Cantares de la Cañadita, formado en 1957; este conjunto grabó desde 1961 para el sello Philips una serie muy importante de obras, en total 4 simples y 17 LPs de 14 temas; por otro lado fue el primero en cosechar los frutos que sembraron Los Trovadores de Cuyo a nivel internacional, realizando varios viajes a Colombia, aunque utilizando el nombre con el que el público de ese país había rebautizado al conjunto dirigido por Cuadros: Los Cuyos. Notablemente Canciello nunca se mudó a Buenos Aires, sólo viajaba desde Mendoza para realizar estas grabaciones y algunas presentaciones esporádicas. Los inicios de Cantares de la Cañadita también están vinculados a la radiofonía, pero esta vez en relación con una emisora local, como nos cuenta don Santiago Bértiz, quien también fue protagonista del momento traumático que significó la desaparición de Cuadros y la decisión de continuar.

²² Oscar “Cacho” Valles, músico porteño desaparecido recientemente en marzo de 2003, además fue un destacado compositor de cuecas y tonadas cuyanas, algunas en colaboración con el sanjuanino Ernesto Villavicencio.

“Sí; fui uno de los fundadores. Murió Hilario y Caciello..., el Traguito ‘e leche Sánchez, Quiroguita el de San Luis... y ¿sabe con quién se inició eso?... le hacía 2ª voz Santos Rodríguez, que falleció hace poco, de Las Voces del Plumerillo. Así se inició Cantares de la Cañadita. En Radio Nihuil nos iniciamos. Cinco éramos. Después, como yo trabajaba en la radio, ya no nos daban permiso para ir a grabar a Buenos Aires, porque ellos grababan en Buenos Aires (...) y Caciello buscó un guitarrista que no trabajara en la radio. Y ahí lo acompañaba Salomón, que vive en Maipú, que con ese cantó toda la vida. Y ahí se formó Cantares de la Cañadita... con Mujica también...” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Justamente, otro de los conjuntos que mantuvo cierta presencia nacional y que continuó una importante relación con la industria discográfica fue el recientemente citado Las Voces del Plumerillo, liderado por Santos Rodríguez, quien sí se mudó a Buenos Aires a mediados de los 60; allí graban varios discos para el sello Polydor, distribuidos por Phonogram, alternando algunas producciones para el sello Diapasón, en total cerca de veinte LPs; el hecho de vivir en la capital posibilitó una mayor visibilidad nacional de este conjunto al aparecer con relativa frecuencia en los programas de TV dedicados a la música folklórica.

“Han habido muy pocos grupos que han dicho ‘me voy a Buenos Aires’, como Las Voces del Plumerillo, que estuvieron mucho tiempo allá, Santos Rodríguez, que estuvo radicado mucho tiempo allá; bueno, a ellos de vez en cuando los veíamos en televisión y nos ponía muy contentos a todos los cuyanos; y después, de ahí en más, nos ha costado mucho llegar.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Pero en general, la relación con los sellos se tornó conflictiva desde mediados de los 60 y las décadas siguientes, hasta para músicos consagrados como Félix Dardo Palorma, quien solía realizar grabaciones en Mendoza, como parte de una estrategia de producción independiente nada común para esos años, consistente en grabar en un estudio local, llegando a un máster, y luego intentar que un sello nacional lo editara y distribuyese desde Buenos Aires. Esta táctica fue posible gracias a la instalación en Mendoza de estudios de grabación de calidad competitiva desde principios de los 60, tal el caso de Zanessi fonograbaciones, cuestión que estudiaremos en el párrafo siguiente; de esta forma se posibilitó el centramiento de los dos primeros espacios de producción, es decir creación y mediatización, comentados al inicio de la sección. Sin embargo el descentramiento con el espacio definido por las prioridades e intereses comerciales de los posibles editores del máster era muy fuerte.

“Bueno, Palorma intentó una grabación con vientos; y había llegado a conformar una orquesta, a tal punto que me dio a mí la cinta para que se la llevara a Buenos Aires, a Oscar Cacho Valles, de los Cantores del Quilla Huasi, para que la escuchara. Y da la casualidad que yo mismo soy el mensajero de vuelta... Valles me dice ‘tomá, dale esto a Palorma, decile que es muy difícil; los sellos están muy duros, que la tenga él, que más adelante²³ vamos a ver qué hacemos’...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

El espacio de mercado estaba centrándose en otras músicas, algunas extranjeras y de fuerte incidencia global, como el poderoso rock británico encabezado por The Beatles, fenómeno masivo que hizo tambalear las carreras de los mismos artistas estadounidenses creadores de esos lenguajes. Las posibilidades de edición de músicas folklóricas argentinas eran bastante amplias, aunque las prioridades estaban puestas en el folklore legitimado desde la televisión y radio porteñas, y su eco veraniego: el festival de Cosquín, ciudad cordobesa sancionada como la “Capital Nacional del folklore”, en el que la música cuyana tuvo frecuentemente una participación marginal. Cosquín pasó a ser un engranaje fundamental en el despótico mecanismo de consagración/exclusión, que comenzó a activarse en los 60, responsable del funcionamiento de la industria cultural.

En consecuencia, grabar en Buenos Aires o ser editados por un sello con acceso a distribución nacional se convirtió en una meta ansiada pero cada vez más lejana para músicos cuyanos. Y los pocos que lograban acceder a este privilegio no conseguían un contrato favorable en cuanto a promoción o continuidad en las grabaciones. Por ejemplo, Las Voces del Chorrillero, uno de los conjuntos puntanos de mayor trascendencia, después de ganar en el Festival de Cosquín en 1967 deciden hacer una grabación de nivel profesional y viajan a Buenos Aires con esa intención; afortunadamente consiguen un contrato en el prestigioso sello Odeon, pero la compañía discográfica les da la espalda al no tener una rápida respuesta en las ventas.

“Lamentablemente, no nos acompañaron con la difusión. (...) Y la difusión por allá [en Bs.As.], el difusor que tenían allá ¡ni se calentaba! Y entonces hicimos la segunda grabación... y ya no hubo renovación... y dice el director artístico, que era marido de la Ramona Galarza, un déspota el tipo, dice ‘¡Acá los números mandan... y Ud. no han vendido!’ , pero, ¿y la difusión? preguntamos nosotros... ‘¡No, no; chau, hasta luego!’ . Grabamos el primer LP en noviembre del 69 y en enero del 70 salió; después grabamos en noviembre

²³ El “más adelante” nunca llegó desde un sello nacional. Ese máster tuvo que esperar más de treinta años para ser editado; el material grabado a mediados de los 60 fue incluido en el CD *Palorma en su propia voz*, editado en el 2000 por el sello local La Cofra.

del 70 y en enero del 71 salió el 2º Long Play. Y cuando tenía que llegar el telegrama de renovación y no pasaba nada, fui a Buenos Aires y ahí pasó eso que te conté.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

“Yo grabé un Long Play que se llamaba *En los rumores del agua*, lo grabamos en Buenos Aires; y no quise entrar dentro de cierto contrato; me hicieron esa edición y se agotó en una semana y se acabó, no hicieron otra; fue en 1972, 1973; aparecemos ya como Nolo y Magda. Antes habíamos hecho un disquito simple, pero ésta fue la primera en Long Play, con varias canciones; en Music Hall lo hicimos. Yo no sé qué es lo que hacen los otros conjuntos, qué tipo de cosas, porque, yo de entrada, tuve un despelote descomunal con el sello grabador.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

De todas formas, aun careciendo de promoción y continuidad en las producciones discográficas, haber grabado en Buenos Aires significaba para los conjuntos más jóvenes ganar un espacio de legitimación en el ambiente de los músicos cuyanos que habían forjado la historia de estas músicas, era una llave que permitía entrar en contacto con los referentes, propiamente un llave que permitía entrar *en la casa* de los referentes y compartir ese espacio privilegiado de la circulación.

“Después de que grabamos, que nos hacemos más o menos conocidos, yo empiezo a ir a Mendoza y ahí lo conozco a Palorma en casa de don Santiago y ahí nos hacemos amigos. Yo quiero mucho Mendoza, tengo compadres; he ido a casa de Palorma, Bértiz...” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Y también era legitimarse y acceder a espacios laborales mejores, más visibles mediáticamente, con mayor frecuencia y con mejor cachet.

“¡Nos sirvió muchísimo! Antes cuando salía un Long Play, es como si hoy saliera un CD, pero un LP de Odeon, con unas fotos monstruo, una presentación, un diseño gráfico todo de primera... Grabar en Odeon nos jerarquizó muchísimo y trabajamos muchísimo, en Córdoba, en el Festival de Peña, en Villa María... y en el Festival de la Tonada ¡los primeros que estábamos ahí éramos Las Voces del Chorrillero!... en San Juan... todo junto en esos años.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Es que el formato LP marcaba profundas diferencias porque sólo podía producirse en Buenos Aires o en Santiago de Chile; tenía un tamaño considerable que permitía diseños atractivos y fotografías más visibles en los sobres, y todo eso sólo podía suceder siendo editados por las sucursales argentinas de las empresas discográficas extranjeras, situación que provocaba en el imaginario de públicos e intérpretes una proyección internacional de la legitimación. En el disco de un cuyano

aparecía la marca RCA, Odeon o Philips... al igual que en los discos de Crosby, Sinatra o The Beatles.

“Nos dijeron, bueno... les vamos a dar un porcentaje... así... un poquitito de porcentaje... No nos interesaba. Lo que nos interesaba era grabar en Odeon, de trascendencia mundial, donde grabó Gardel, Hilario Cuadros; estaban grabando en ese momento Los indios Tacunau ¡todos muy importantes! Lamentablemente, no nos acompañaron con la difusión.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Medio siglo después de la refundación de la música popular cuyana contemporánea, los espacios de producción, circulación y consumo estaban nuevamente descentrados; sólo unos pocos accedían a la grabación y edición, aunque sin continuidad y con severas divergencias en la distribución y promoción mediática de esas producciones discográficas. Desde mediados de los 70 se produce un nuevo retraimiento de la música cuyana en su relación con la industria cultural, limitándose la circulación prácticamente a nivel local. Una combinación de factores contribuyó a esta fuerte contracción: el recientemente comentado desinterés de las compañías discográficas en promover las músicas locales²⁴, los altos costos que significaba realizar producciones independientes, y la consolidación de otras músicas populares surgidas durante la década anterior que quizás representaban de manera más directa el sentimiento colectivo de esos años —como el caso del naciente rock argentino entre los jóvenes—, o que gozaban de la complicidad de los medios por compromisos y conveniencias comerciales —como el pop internacional y la *disco music*—; por otro lado, la dictadura militar iniciada en el 76 y la emigración de algunos referentes del folklore argentino, generaba un clima poco estimulante para la producción musical en general. Todo esto colaboró a la casi paralización de la circulación nacional de música cuyana, más allá de procedencias, formatos o posiciones: sanjuaninos, mendocinos o puntanos; conjuntos, dúos o solistas; tradicionalistas o innovadores; todos al margen de la industria cultural.

“O sea que se ha intentado de muchas formas. Con buenos cantores, buenos cantores como Oyarzábal-Navarro, o Mínguez-Barboza de San Juan... y no hay trascendencia... Mínguez-Barboza también grabó en Odeon; después que grabamos nosotros fueron otros intérpretes intentando. Nos hicieron un lado a nosotros y metieron a unos de Mercedes... 2 Long Plays más y ¡chau,

²⁴ En el caso de la Odeon, era preferible hacer reediciones de obras “seguras” —comercialmente hablando— que apostar a nuevos intérpretes, como lo demostraron reeditando parcialmente la obra de Hilario Cuadros y los Trovadores de Cuyo, mediante la “reconstrucción técnica de las grabaciones originales” en distintos LPs entre 1960 y 1975.

afuera! Después Mínguez-Barboza... y ¡no! No sé. No sé por dónde pasa...”
(Cholo Torres, 25/6/2002)

“Lamentablemente, después que pasó... [hace memoria] Cantares de la Cañadita, Los Trovadores de Cuyo, Los Cantores de Cuyo, las empresas discográficas no se interesaron más por esa música. Buscaron otro tipo de género musical, que sea más comercial. Y ahora en la actualidad, a nosotros nos cuesta mucho; inclusive, para poder grabar; si tuviéramos que grabar nosotros por nuestra propia cuenta sería imposible poder hacerlo.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

2.2.5. La alternativa ultra local y las nuevas convergencias

El factor más importante que impulsó a los músicos cuyanos de la primer mitad del siglo XX a mudarse a Buenos Aires fue la posibilidad de acceder a los beneficios de la industria discográfica; en relación con ésta, hemos discriminado en nuestro análisis cuatro espacios no siempre convergentes, identificando especificidades como mediatización, reproducción, distribución y promoción masiva. En ese tiempo en la región cuyana, la producción musical se limitaba a la presentación en vivo, realizada en un patio, una peña, un teatro o el auditorio de una radio, lo que permitía su emisión radiofónica; pero no existía la posibilidad de grabar profesionalmente y editar ese material, limitación que impedía una mayor circulación; sin embargo, décadas después algunos de esos espacios fueron creados en estas provincias, y años más tarde hasta se logró una relativa convergencia entre ellos.

A fines de la década del 50, aprovechando la tecnología instalada en los estudios cinematográficos montados en Mendoza por Film Andes, se realizaron en la región las primeras grabaciones musicales en alcanzar, suponemos, una calidad aceptable²⁵; alentados por la posibilidad de iniciar una industria discográfica local, un grupo de emprendedores adquirió las maquinarias necesarias para la edición de discos de pasta de 78 revoluciones por minuto y se constituyó como sello editor de fonogramas. Lamentablemente, este intento se vio tempranamente frustrado por

²⁵ Por lo menos, debe haber sonado con la misma fidelidad con la que se escuchaba la banda sonora de las películas allí producidas. Más allá de los resultados, la exigencia debe haber sido alta, en relación con la tecnología disponible, ya que el director musical de Film Andes era el destacado músico español, radicado en Mendoza desde 1942, Ramón Gutiérrez del Barrio.