

Estudios sobre el folclore musical argentino

Diego Madoery

Revista Argentina de Musicología 17 (2016), 15-38. ISSN 1660-1060

Estudios sobre el folclore musical argentino¹

Este artículo aborda el estado de la cuestión de los estudios sobre el folclore musical de la Argentina mediante un análisis histórico de las conceptualizaciones del término y algunas de sus consecuencias en la musicología local. En nuestro país como en Latinoamérica, la polisemia sobre la expresión “folclore” permanece vigente, al menos en ámbitos académicos.

El eje que recorre el presente trabajo es el problema de la separación entre los bienes culturales que fueron categorizados como “folclóricos” –a partir de las diversas teorías que fundamentaron los estudios– y la música que se insertó en los nuevos medios de comunicación. Intento mostrar que esta disociación de prácticas y músicas fue una de las razones de la carencia de estudios musicológicos sobre aquellos que optaron por diversas trayectorias de profesionalización y el ingreso a los medios masivos. Asimismo, incluyo algunas consideraciones sobre el concepto “folclore profesional” que ya he tratado en trabajos anteriores y finalmente, expongo brevemente algunos estudios sobre los géneros musicales y la historia de estas músicas en más de un siglo de producciones.

Palabras clave: folclore musical argentino, estado del arte, folclore profesional, géneros, historia.

Studies on the Argentine Musical Folklore

This article approaches the state of the question of the studies on the musical folklore of Argentina through a historical analysis of the conceptualizations of the term and some of its consequences in the local music. In both our country and Latin America the polysemy over the term ‘folklore’ remains valid, at least in academic circles.

The axis that traverses this work is the issue of the separation between cultural goods that were categorized as ‘folkloric’ –from the various theories that founded the studies– and the music that was inserted in the mass media. I try to show that this dissociation of practices and music was one of the reasons for the lack of musical studies on the musicians who chose diverse trajectory of professionalization and to join on the mass media.

I also include some considerations on the concept of “professional folklore” that has already dealt with in previous works and finally, I briefly present some studies on the genres of folklore and the history of these musics in more than a century of productions.

Keywords: argentine folk music, state of art, professional folklore, genres, history.

¹ Esta presentación no pretende abarcar la amplia gama de estudios sobre el folclore. El énfasis se ubica en los textos que tuvieron incidencia en el folclore musical.

Introducción

Entre los meses de febrero y mayo de 1905, el científico Robert Lehmann-Nitsche registró en cilindros de cera a un grupo de músicos populares de la zona de La Plata, anticipándose a las próximas grabaciones de carácter comercial y a los registros de los folclorólogos² como Carlos Vega e Isabel Arezt. El destino de los manuscritos y grabaciones de Lehmann-Nitsche, el Museo de Etnología de Berlín, parecería haber sido uno de los motivos de su opacidad dentro del campo de los estudios del folclore³ en nuestro país. Sin embargo, a partir del año 2005, Miguel A. García y Gloria B. Chicote comenzaron a presentar algunos avances de una investigación sobre este corpus que condensaron en el libro *Voces de tinta*⁴, publicado en el año 2008. Me interesa resaltar algunas cuestiones mencionadas por los autores que servirán para analizar los problemas terminológicos sobre este campo de estudio.

El manuscrito que reunió los textos de las grabaciones se tituló *Folklore Argentino 1905*, cuestión que no tendría mayor importancia si no fuera porque estaba denominando un amplio espectro de prácticas musicales tales como aquellas que indican el autor junto a otras consideradas anónimas y ejecutadas por “cantores [...] conocidos como “payadores”, que ejercen su trabajo muy profesionalmente. Por ejemplo, a algunos de ellos se los contrata para alegrar el ánimo de la masa votante durante las asambleas políticas”⁵.

De este modo, Lehmann-Nitsche, motivado por el ánimo positivista de la recolección, no tuvo objeciones para compilar textos y melodías que expresaban algunos de los rasgos del cambio de siglo: anonimato y autoría, espontaneidad y profesionalización. Este fue un momento clave para la modificación de las prácticas de los músicos cuyo perfil comenzó a configurarse de diferentes maneras⁶.

² En este artículo utilizo el término “folclorólogo” para los estudiosos del folclore provenientes de la antropología como de la primitiva musicología en Argentina.

³ En este artículo utilizaré el término “folclore” en su voz castellanizada excepto en los casos en los que los autores lo escriben con la letra “k”.

⁴ Miguel A. García y Gloria B. Chicote: *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore 1905 de Robert Lehmann-Nitsche* (La Plata: Edulp, 2008). El libro incluye un CD con dieciocho *tracks* de grabaciones de Lehmann-Nitsche. Los autores mencionan en p. 63 los escasos intentos de investigación sobre este material.

⁵ Lehmann-Nitsche: Carta enviada a Eric von Hornbostel fechada el 22 de diciembre de 1913 y conservada en el Archivo de Fonogramas de Berlín, citada en: García y Chicote: *Voces de tinta*, p. 64.

⁶ Dos ponencias recientes tratan desde diferentes perspectivas aspectos de las transformaciones producidas en el cambio de siglo y los primeros años del siglo xx: Daniela A. González: “La escena musical porteña de entresiglos: un análisis desde las teorías del «cambio musical»”, en José Ignacio Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2016) y del mismo libro digital de actas, Mariana N. Tsiftsis: “Cuestiones de autoría en grabaciones fonográfica de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del centenario (1910)”.

Entonces, ¿qué sucedió en el ámbito académico para que, unas décadas después de las grabaciones de Lehmann-Nitsche, algunas músicas fueran más propiamente folclóricas que otras?

En este artículo intentaré mostrar el estado de la cuestión de los estudios sobre el folclore musical de la Argentina mediante un análisis histórico de las conceptualizaciones del término y algunas de sus consecuencias en la musicología en Argentina. En primer lugar, introduciré algunos ejemplos sobre la interconexión de las prácticas musicales de principios del siglo xx, luego resumiré algunas de las críticas a la teoría de Carlos Vega, seguidamente expondré algunas conceptualizaciones sobre el folclore musical en Argentina originadas en este siglo y la noción de “folclore profesional” de mi autoría. Para finalizar citaré algunos textos que han abordado los rasgos musicales de los géneros de nuestro folclore y otros que han tratado la historia de este repertorio de más de un siglo de vida.

Continuando con la introducción, resta decir que el registro de Lehmann-Nitsche incluyó una mayoría de *estilos*⁷ y canciones, una menor proporción de milongas, y unas pocas cifras, huellas, zambas y gatos. La preponderancia de estos géneros no resulta extraña si se la compara con las primeras grabaciones de Carlos Gardel –uno de los pocos músicos de los cuales podemos recurrir a su obra grabada desde las primeras décadas del siglo xx⁸–.

En aquellos años, la migración de músicos a la capital del país creció en consonancia con las posibilidades que los nuevos medios de comunicación aportaban a su profesionalización. El canto a dúo acompañado de guitarras parece haberse instalado y los músicos, paulatinamente, comenzaron a optar o bien por un repertorio vinculado al tango-canción o bien por los géneros folclóricos/criollos. Salinas-Garay, Salinas-Di Giuli, Gardel-Razzano, Magaldi-Noda, Ruiz-Acuña junto a muchos otros conformaron esta escena del primer folclore profesionalizado con registros discográficos. Alguno de los integrantes de los dúos provenían de las provincias: Saúl Salinas, sanjuanino; Pedro Garay, payador de la provincia de Buenos Aires; Agustín Magaldi, santafesino; René Ruiz, tucumano. Es probable que la circulación de músicas y músicos haya sido mayor de la que habitualmente se supone⁹,

⁷ Me refiero al género folclórico. El uso de la cursiva pretende evitar la confusión con el “estilo” como las formas o maneras de comportamiento.

⁸ De acuerdo a la discografía realizada por Boris Puga, las primeras grabaciones en disco de pasta en el sello Columbia de 1912/13 del músico incluyen quince piezas: ocho estilos, una cifra, una vidalita, dos valsos y dos canciones. En la segunda camada de grabaciones, ya para el sello Odeón en el año 1917, Gardel siguió grabando casi exclusivamente géneros “criollos”. A partir de 1919 y ya en dúo, con José Razzano, la producción en estos géneros comienza a disminuir gradualmente. De todas las piezas “criollas” grabadas por este dúo resulta importante señalar la cantidad de zambas, de las cuales ninguna tiene la forma que posteriormente quedará estandarizada. En estos casos como los mencionados anteriormente caben al menos dos interpretaciones: o bien Gardel, Razzano y/o la grabadora –que incluía el género luego del título de la pieza– desconocían los rasgos de los géneros o bien todavía no existían acuerdos suficientes en la escena creciente sobre estos rasgos.

⁹ Algunas biografías de Salinas mencionan que fue él quien llevó a grabar a Gardel e incluso que le enseñó a cantar. Gardel-Razzano grabaron varias piezas del sanjuanino: “La cuyana” (tonada),

tal como explica Oscar Chamosa en su libro *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*:

Si bien hoy se tiende a pensar que la homogeneidad de las naciones modernas es resultado de políticas diseñadas a ese propósito, muchos de los intercambios interregionales que hicieron posible la unidad nacional fueron más bien espontáneos y a pequeña escala. Estos intercambios fueron posibilitados por la unificación política y comercial impulsada por las elites estatales. Pero esas mismas elites no tenían medios para controlar todo lo que ocurría bajo su autoridad¹⁰.

En el mismo libro, el autor señala que en la Encuesta Nacional de Folclore de 1921, “en la comuna rural de Aimacha en el valle Calchaquí, [...], el maestro Ramón Cano anotó dos milongas a cuyos autores él mismo reconoció: Gardel y Razzano”¹¹.

Una década antes, Chazarreta presentó por primera vez en su ciudad natal, Santiago del Estero, su Compañía de Arte Nativo con la que luego, en el mismo año de la mencionada Encuesta, conseguiría su primera presentación en el Teatro Politeama de la ciudad de Buenos Aires.

En 1920, un año antes del hito fundacional de Chazarreta, en el N° 2 de la revista *La Quena*, editada por el Conservatorio de Buenos Aires y dirigida por Alberto Williams, apareció en la sección denominada Folklore, un artículo sobre el gato escrito por su director¹². Williams, sin los estudios específicos que desarrollaron posteriormente Carlos Vega e Isabel Aretz y sin debatir los límites de “lo folclórico”, propuso una descripción musical del género que probablemente se encuentre entre las primeras, desde esta perspectiva, e incluyó una partitura de una melodía recogida y rearmonizada por él. En este artículo, el autor comienza advirtiendo sobre la pérdida de bienes culturales producto de la nueva configuración de la ciudad: “Es necesario recoger lo que queda antes que desaparezca del todo”¹³.

En 1921, el N° 7 de la revista incluyó un artículo de Lehmann-Nitsche sobre la etimología de la palabra “vidalita” y en el N° 8, en una sección denominada

“La pastora” (tonada), “Una rosa para mi rosa” (tonada), “Mi estrella” (tonada), “La senda maldita” (vals), “José Julián” (cueca), entre muchas otras. Además, interpretaron la cueca “Corazones partidos” en el Teatro San Martín para el estreno de Juan Moreira en 1915 (según relata Orlando del Greco en el sitio Todo Tango. Disponible en: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/268/Saul-Salinas/> [Última consulta 1/03/2017]).

¹⁰ Oscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), p. 57.

¹¹ Chamosa: *Breve historia...*, p. 58. Para más información sobre la Encuesta Nacional de Folklore del año 1921 se puede consultar también Oscar Chamosa: *The Argentine Folklore Movement. Sugar, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955* (Tucson: The University of Arizona Press, 2010).

¹² El primer número, del año 1919, incorporaba esta sección con un artículo escrito por María del Pilar Martínez Reguer referido a los instrumentos de la cultura incaica.

¹³ Alberto Williams: “Folklore Musical. El gato” *La Quena* Año I, N° 2 (1919), p. 26.

Músicos argentinos, Williams se refirió a Chazarreta y su actuación en el Teatro Politeama con estas palabras:

Damos el retrato del modesto guitarrista santiagueño Andrés A. Chazarreta quien se ha hecho acreedor al aplauso y gratitud de los músicos y de los folkloristas, recopilando las tonadas y bailes criollos de Santiago del Estero y otras provincias del Norte argentino, y haciéndolos cantar y bailar por un conjunto criollo, con sus instrumentos típicos y su característica indumentaria, que obtuvieron mucho éxito en el Politeama y en el teatro de la Avenida¹⁴.

Cabe destacar que lo mencionado hasta aquí es anterior a los trabajos de investigación de Carlos Vega e Isabel Aretz que hegemonizaron los estudios académicos sobre la música y las danzas folclóricas de la Argentina y el cono sur durante gran parte del siglo XX. Como puede observarse, en esta etapa los actores estaban vinculados en torno a los cambios producidos por las nuevas tecnologías de reproducción de la música y preocupados por el contexto inmigratorio creciente.

Chamosa señala que la retroalimentación entre los investigadores y los músicos promovió la expansión del folclore en todo el país, incluso en el período siguiente en el que los investigadores se ocuparon de la definición del folclore musical y la recolección de la música y los textos de los géneros (especies), y los músicos se incorporaron progresivamente en los medios masivos de comunicación.

El auge de la música folclórica como entretenimiento se puede remontar al período entre la crisis de 1930 y el golpe nacionalista de 1943. Durante ese período, la música popular y el folclore académico se desarrollaron uno al lado del otro y se reforzaron entre sí. Los músicos folclóricos encontraron inspiración en los folcloristas académicos y ayudaron a popularizar algunas de las ideas del folclore académico entre un público más amplio. Pero la música popular no dependía de folclore académico. Las demandas de la industria de la grabación, emisoras de radio y la prensa especializada, que fueron dominadas por las fuerzas del mercado y las percepciones de las preferencias del público, fueron tal vez un gran factor determinante en la conformación de la música popular folclórica argentina¹⁵.

¹⁴ Alberto Williams: "Músicos argentinos. Andrés Chazarreta" *La Quena* Año II, N° 8 (1921), p. 28.

¹⁵ "The rise of folk music as popular entertainment can be traced to the period between the crisis of 1930 and the nationalist coup of 1943. During that period, folk music and academic folklore developed side by side and reinforced each other. Folk musicians found inspiration from academic folklorists and helped popularize some of the ideas of academic folklore among a wider audience. But folk music was not dependent on academic folklore. The demands of the recording industry, radio stations, and the specialized press, which were dominated by market forces and perceptions of audience preferences, were perhaps a greater determinant in shaping popular Argentine folk music". Chamosa: *The Argentine Folklore Movement*, p. 134. La traducción es propia.

Si bien el autor menciona la independencia de la música popular de los estudios académicos, su trabajo no enfatiza la disociación que se produjo entre aquellos bienes culturales merecedores de ser llamados “folclóricos” –a partir de las diferentes teorías que fundamentaron el campo– y la música que se insertaba en los nuevos medios y que no fue considerada en sus estudios. Para proseguir, analizaré alguno de los problemas que trajo esta categorización.

Vega y el folclore como ciencia

En este apartado no abundaré en las críticas a la teoría de Carlos Vega, que fue quedando en desuso más que debatida –al menos en algunos sectores de la comunidad académica de la Argentina–, sino que expondré resumidamente las consecuencias de algunos de los problemas de su teoría.

Una publicación reciente, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*¹⁶, incluye una serie de artículos que tanto ponen en valor algunas de sus facetas como investigador, músico y compositor, como sintetizan las principales críticas a su metodología y sus marcos teóricos. El trabajo de Irma Ruiz “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica” pertenece a estos últimos y del cual me interesa destacar dos cuestiones: el problema de la *definición* y en relación con esto, el de la *antigüedad*.

Respecto al primero Ruiz dice: “Es evidente que debían confluir demasiadas condiciones para calificar un hecho de folklórico, según la teoría de Vega”¹⁷. Y más adelante agrega:

Presumo que más de un folklorólogo ha quedado atrapado en una u otra de estas complejas redes de condiciones –no tan diferentes de las denostadas (por Vega) listas de rasgos–, que convertían al calificativo “folklórico” en un elemento riesgoso de utilizar sin caer en alguna de sus trampas. Quizás por ello el propio Vega hizo un uso bastante restrictivo del mismo –especialmente en los títulos de sus trabajos–, sustituyéndolo por adjetivos como tradicionales, populares, criollos y, en otros contextos, mestizos. De hecho, dos años después de haber delineado con bastante detalle –[...]– las condiciones que debía cumplir un bien para ser considerado folklórico, evitó usarlo en el título de su libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946). Esto le permitió, entre otras cosas, incluir el tratamiento de la guitarra sin colisionar con sus propios y estrictos requisitos¹⁸.

¹⁶ Enrique Cámara de Landa (comp.): *Estudios sobre la obra de Carlos Vega* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015).

¹⁷ Irma Ruiz: “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, en Cámara de Landa (comp.): *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*.

Las diversas categorizaciones que intentaron determinar cuáles eran los hechos y bienes culturales que podían considerarse folclóricos produjeron el cisma, en el terreno académico, entre aquellas manifestaciones que probablemente eran merecedoras de esta calificación y las otras músicas que se desarrollaban de manera creciente en los nuevos circuitos que proponían los medios de comunicación como la radio, el disco y luego la televisión.

Octavio Sánchez en su tesis sobre la cueca cuyana describe de esta manera esta situación:

[...], 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 1920, desarrollaban sus carreras en el mismo Buenos Aires, actuando en las radios, grabando en los estudios y editando discos¹⁹.

Así aparecieron diferentes denominaciones como: proyección folklórica, nativismo, música nativa, música criolla de raíz folklórica, entre otras²⁰ para denominar el amplio espectro de prácticas que quedaban fuera de la categoría “folclore”.

Evidentemente, el desarrollo de estos nuevos medios fue particularmente conflictivo para quienes jerarquizaban a la antigüedad de los bienes culturales como una de las garantías para categorizarlos como folclóricos. De cualquier modo, hoy podemos entrever que este énfasis ocultaba cierta idealización de aquellas músicas que, en apariencia, no se interpretaban en función “espectacular”. Pareciera que el hecho de interpretar música frente a una audiencia y además, pretender una retribución económica por esto, descentraba el fin primordial del hecho “folk”: mantener una tradición.

Ruiz menciona con asombro la seguridad con que Vega justificaba sus búsquedas remotas y lo cita: “Recuérdese siempre que nos estamos refiriendo a procesos cumplidos durante los últimos siglos. *De lo que ocurre hoy se ocuparán mañana*”²¹. También plantea la dificultad metodológica de tal propuesta “tratándose de sociedades desarrolladas en la oralidad”²² y agrega:

¹⁹ Octavio Sánchez: “La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural” (tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo, 2009 [2004]), p. 69. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/2764>

²⁰ Véase Juliana Guerrero: “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”, *Runa* Vol. 35, N° 2 (2014), pp. 51-66. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1167/1145> [Última consulta: 28/02/2017].

²¹ Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi, 1956), p. 36. Citado por Irma Ruiz en “Lo que no merece una guerra...”, p. 28.

²² Ruiz: “Lo que no merece una guerra...”, p. 28.

Aunque, a decir verdad, no creo que le preocuparan las posibles pérdidas de ese presente, pues él no dejó de registrarlo, sólo que lo vio y lo vivió como resabio de un pasado. ¿Es que nadie habría de investigar aquello de lo que era testigo considerándolo como un hecho contemporáneo cuyo pasado y presente podían iluminarse mutuamente? Sin duda, no era ese el enfoque. Pero, además, nos enfrentamos aquí a un problema metodológico²³.

El problema de observar el pasado a través del presente oculta también las probables transformaciones propias de la dinámica de las culturas. Como menciona Graciela Musri: “Lo que omitió Vega en sus inducciones fue considerar la mediaciones entre intérpretes a lo largo del tiempo, es decir, los procesos de transmisión oral entre generaciones que pudieron ocasionar cambios musicales, verbales y/o coreográficos en las canciones”²⁴.

De cualquier modo el presente –entendido como los músicos que comenzaban a profesionalizarse– se filtró en sus recolecciones en el caso de los informantes de la Orquesta de Arte Nativo de Chazarreta²⁵ o de Sixto Palavecino²⁶ que fue registrado por Vega cuando ya se encontraba en una primera etapa de profesionalización local.

²³ *Ibidem*, pp. 28-29.

²⁴ Fátima Graciela Musri: “El folclore musical en San Juan a la llegada de Carlos Vega”, en José Ignacio Weber (ed.): *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2016), pp. 183-184. En este artículo la autora muestra la interrelación entre algunas canciones recopiladas por Vega y su ejecución paralela en las radios locales. En otro trabajo de su autoría: “Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina”, *Música 15. Revista del Instituto Superior de Música* (2016), revela la importancia de la radio en la profesionalización de los músicos locales de San Juan.

²⁵ Julius Reder Carlson en su tesis de doctorado dice: “But Vega’s work also documented a world of professional musicians and music aficionados intimately related to Chazarreta’s commercial endeavors. The song titles of the 1936 recordings of the guitarist José Montenegro, for instance, read almost precisely like a set list for a 1920s performance of the Company of Native Art. So do those of the guitarist Anselmo Ledesma, whom he recorded three years later in 1939, and harpist Segundo B. Gallardo, who he recorded in 1945”. Julius Reder Carlson: “The ‘Chacarera Imaginary’. ‘Santiagoueñan’ folk music and folk musicians in Argentina” (tesis de doctorado, Universidad de California en Los Ángeles, 2011), p. 89. “Pero el trabajo de Vega también documentó un mundo de músicos profesionales y aficionados íntimamente vinculados a las actividades comerciales de Chazarreta. La lista de canciones grabadas en 1936 al guitarrista José Montenegro, por ejemplo, se ve casi exactamente como una lista de una actuación de la Compañía de Arte Nativo en los años 20. Así también aquellas del guitarrista Anselmo Ledesma, a quien grabó tres años más tarde, en 1939, y el arpista Segundo B. Gallardo, quien él grabó en 1945”. *Ibidem*. La traducción es propia.

²⁶ Sixto Palavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco editado por el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: INM, 1998 [Losada, 1944]).

Poco antes de su muerte y a cinco años de la publicación de *La ciencia del folklore*²⁷, Vega presentó su ponencia “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”²⁸ demostrando por un lado, la vigencia de su teoría respecto a lo que debía ser considerado folclórico y por el otro, su capacidad para anticiparse varias décadas a la constitución del campo de los estudios sobre música popular. Al mismo tiempo que reconocía y manifestaba la importancia del estudio de la mesomúsica, la diferenciaba de la folclórica y haciendo uso de su planteo “espacial” la ubicaba en el medio, entre la música del “superior” y la “folclórica”²⁹.

Contra-esencialistas

El fuerte legado de Vega y Aretz fue, probablemente, una de las causas de la carencia de estudios musicológicos sobre la música folclórica profesional en nuestro país. Sin embargo, desde distintas perspectivas, a partir de la década de 1990 algunos autores comenzaron a deconstruir el término y expusieron las implicancias de su sentido histórico restringido³⁰.

²⁷ Carlos Vega: *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1960).

²⁸ La ponencia fue presentada en abril de 1965 en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología en Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Existen varias versiones publicadas de este ensayo: Carlos Vega: “La mesomúsica”, *Polifonía*, Año 21, N° 131/132 (2° trimestre 1966), pp. 15-17; “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 3 (3) (1979), pp. 4-16 y con el mismo título en la *Revista Musical Chilena*, LI (188) (1997), pp. 75-96. Esta última fue revisada por Coriún Aharonián. En el libro antes citado, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, Aharonián presenta un estudio minucioso acerca de este ensayo.

²⁹ En Carlos Vega: “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista Musical Chilena*, LI (188) (1997), p. 78. Curiosamente, y reconociendo su capacidad para adelantarse y manifestar un vacío musicológico de grandes proporciones en el orden internacional, este término no tuvo mayor proyección en nuestro país y recién en la década de 1980, el artículo de Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Saltón: “Una aproximación al estudio de la música popular urbana” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 5 (1982), pp. 69-74, retoma la importancia del estudio de estas músicas y proponen el término “música popular urbana”.

³⁰ Como manifesté en la primera Nota al pie he dejado de lado en este trabajo una numerosa cantidad de trabajos en relación con el folklore. El trabajo de Marta Blanche y Ana María Dupey: “Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII* (2007), pp. 299-317. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/21042/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Última consulta: 28/02/2017] muestra un recorrido histórico completo de la diversidad de estos estudios. En este sentido, no he abordado en este artículo la renovación que sucedió dentro de las Ciencias Antropológicas en las que, desde la década de 1960, los investigadores comenzaron a reformular su metodología y objeto de estudio. La labor de Marta Blanche y Juan A. Magariños de Morentín a partir de la década de 1980 fue decisiva y propuso un nuevo giro donde “el centro de gravedad ya no estaba en el origen rural, en las características intrínsecas de la manifestación ni en las meras descripciones sino en el comportamiento activo y reflexivo del ser humano”. Blanche y Dupey: “Itinerarios ...”, p. 310.

Néstor García Canclini, en el libro *Culturas híbridas*³¹, presentó su crítica al uso esencialista del término folclore respondiendo la Carta del Folklor Americano elaborada por un conjunto representativo de especialistas y aprobada por la OEA en 1970 en la cual participó Isabel Artez³². Si bien García Canclini prácticamente no menciona a la música en su libro, el análisis desarrollado en los capítulos V y VI: “La puesta en escena de lo popular”³³ y “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral”³⁴ se aplica al pensamiento de los pioneros en los estudios sobre folclore musical en diversos países de Latinoamérica.

Unos años antes Richard Middleton, en su libro *Studying Popular Music*³⁵, dedica parte de un capítulo al análisis de las razones de la separación entre la música folclórica y la popular. A pesar de que su crítica está focalizada en autores anglosajones sus cuestionamientos son aplicables a lo sucedido en nuestro país. Middleton observa que tanto la tradición, la oralidad como la autenticidad son rasgos que caracterizan también a la música popular y que la tecnología como la mediatización no produjeron rupturas en las prácticas folclóricas sino más bien transformaciones dentro de estas continuidades³⁶.

Por supuesto, mientras que los discos y los casetes no han tenido –como ha sido profetizado– el efecto de detener la recreación (la continua aparición de ‘covers’ y nuevas versiones demuestran esto) o de destruir la continuidad de la tradición (como muestran los *revivals* en las listas de éxitos, los programas de nostalgia y presentaciones de la ‘edad dorada’ en la radio, y estilos ‘subculturales’ minoritarios de larga data), es verdad que han cambiado la naturaleza de la memoria y la tradición. Se han vuelto mucho más heterogéneas y fluidas, las nuevas producciones se mediatizan y cambian más rápido, la ‘unidad de continuidad’ probablemente sean mucho más corta (las tradiciones son medidas en años o incluso meses antes que en generaciones). Y esto hará que sea mucho

Por alguna razón que desconozco estos trabajos no parecen haber dialogado con la musicología en Argentina. Por lo mismo, la elección de Néstor García Canclini y Richard Middleton responde a que ambos produjeron trabajos casi contemporáneamente desde perspectivas y espacios diferentes pero con vínculos directos con Argentina y Latinoamérica (García Canclini) y con los estudios de música popular (Middleton).

³¹ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992).

³² Si bien en el apartado anterior hice énfasis en la crítica a Vega, esta investigadora continuó su tarea de recolección y abarcó gran parte de Sudamérica, instalándose en Venezuela. Cabe aclarar que no he podido confirmar la fuente de la Carta del Folklor Americana citada por García Canclini en este texto.

³³ García Canclini: *Culturas híbridas...*, pp. 191-235.

³⁴ *Ibidem*, pp. 237-261.

³⁵ Richard Middleton: *Studying Popular Music* (Philadelphia: Open University Press, 1990).

³⁶ Véase Diego Madoery: “El folclore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”, en Carolina Santamaría-Delgado y otros (eds.), *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010* (Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011).

más necesaria la investigación empírica de esta área más compleja, afectando la estructura tanto de repertorios como de audiencias³⁷.

La “unidad de continuidad”³⁸ más breve es uno de los argumentos que cuestiona la tan buscada antigüedad superviviente de Vega en sus recopilaciones. La velocidad y fluidez de los cambios culturales producidos por la radio y los discos son unos de los factores que no comprendieron los pioneros en los estudios del folclore. Las recolecciones de los investigadores se realizaron casi sincrónicamente con estos nuevos dispositivos, por tanto, la “unidad de continuidad” había iniciado su aceleración.

Los medios de comunicación aproximaron a las comunidades y por esta razón, la antigüedad de las producciones culturales debería ser analizada en relación con su grado de aislamiento. Cuando la radio y los discos llegaron a las zonas rurales la influencia debió haber sido decisiva tal como lo muestra el caso que presenta Chamosa, sobre la Encuesta de Folklore de 1921, y el artículo antes citado de Musri. Esto quiere decir que si fuese posible establecer de algún modo la antigüedad de las canciones de una comunidad específica, no debería analizarse independientemente de los medios de circulación de la música que coexistieron en su momento.

La intención de García Canclini y Middleton, desde ámbitos y lugares claramente diferentes, fue relativizar las particularidades del término “folclore” a partir de los usos ideológicos que lo construyeron. Middleton cuestiona las razones por las que los estudiosos del folclore separaron a estas prácticas, de la música popular (mediatizada)³⁹, siendo que en ambos campos se encuentran rasgos (oralidad, autenticidad, tradición, “comunalidad”⁴⁰, etc.) y métodos de estudio similares.

En la Argentina del siglo XXI, algunos investigadores provenientes de estudios de la sociología de la cultura adoptaron una estrategia diferente: apropiarse del término y utilizarlo para la música popular (mediatizada).

³⁷ “Of course, while record and tape have not –as often prophesied– had the effect of stopping re-creation (the continual appearance of ‘covers’ and new versions demonstrates that) or of destroying the continuity of tradition (as shown by revivals in the charts, nostalgia programmes and ‘golden oldie’ presentations on radio and long-lived ‘subcultural’ and minority styles), it is true that the nature of memory and tradition has changed. They become much more heterogeneous and fluid, the inputs mediated and turned over faster, the ‘unity of continuity’ probably much shorter (traditions measured in years or even months rather than generations). And this will make the much needed empirical investigation of this area more complex affecting the structure of both repertories and audiences.” Richard Middleton: *Studying Popular Music*. (Philadelphia: Open University Press, 1990) pp. 135-136. La traducción es propia. Las comillas pertenecen al autor.

³⁸ Entiendo que Middleton se refiere con “unidad de continuidad” al espacio temporal en el que las músicas se mantienen con poco grado de variación, es decir, con mayor respeto a su práctica tradicional.

³⁹ La aclaración entre paréntesis, probablemente redundante, tiene que ver con la temática que intento explicar.

⁴⁰ Middleton: *Studying Popular Music*, p. 132.