

## Conceptualizaciones sobre el folclore en el siglo XXI

Tres investigadores a comienzos de este siglo han propuesto teorías sobre el folclore musical de la Argentina alejados de las de mediados del siglo pasado: Claudio Díaz, Ricardo Kaliman y Oscar Chamosa.

Claudio Díaz, en su libro *Variaciones sobre el ser nacional*<sup>41</sup> concentró un conjunto de trabajos previos y su tesis doctoral, para abordar la problemática del campo del folclore de la Argentina a partir de un enfoque sociolingüístico. Díaz planteó una doble estrategia-objetivo: explicó el folclore como un campo en el sentido bourdiano y una vez constituido este marco, desarrolló un relato que analiza sus actores, sus disputas por la hegemonía y sus transformaciones en más de medio siglo de historia. En la Introducción distingue tres procesos en la construcción del término “folclore”:

Me refiero, en primer lugar, al proceso de introducción y desarrollo y afianzamiento de una Ciencia del Folklore, que comenzó a fines del siglo XIX, y sus relaciones con el proyecto de construcción de la Argentina moderna. En segundo lugar al proyecto de un arte “nacional” que empezó a esbozarse por la misma época sobre la base de raíces que se remontan hasta el Romanticismo y tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a las corrientes “nativistas” o “tradicionalistas” que a partir de allí se desarrollaron hasta bien entrada la década del '40. Y en tercer lugar a la circulación y consumo masivo de cierto tipo de productos culturales, especialmente diversos géneros de canciones provenientes de diferentes regiones del interior del país, que se hizo posible a partir del desarrollo de la radio, la industria discográfica, la publicidad y posteriormente la televisión. Este último desarrollo es el que ha dado lugar a la creación de los grandes festivales, al establecimiento de un sistema de consagración de artistas que han llegado a convertirse en ídolos populares, y a todo el campo de producción y consumo que en la cultura de masas es conocido con el nombre de “folklore”<sup>42</sup>.

Me interesa destacar aquí la perspectiva *emic* del planteo respecto al uso del término folclore: si quienes consumen esta música la llaman así, no sería necesario denominarla de otro modo. Díaz lo define como un campo de producción específico, “que se constituyó por diferenciación con otros campos relacionados con la industria cultural, como el tango, y que adoptó para sí el nombre de ‘folklore’”<sup>43</sup> y aclara que a este tipo de producción musical se la ha denominado música popular.

Quizás uno de los aportes teóricos más interesantes de su libro es la noción de “paradigma clásico” que define como:

---

<sup>41</sup> Claudio Díaz: *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

<sup>42</sup> Díaz: *Variaciones sobre el “ser nacional”*, p. 14.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 41.

[...] el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años '30 y '40, son compartidos hacia los '50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de la luchas por la legitimidad. Estos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son "folklore", de aquellas que no lo son<sup>44</sup>.

Si bien el autor no profundiza los rasgos musicales del paradigma clásico el concepto supone también estas características. Como mencionaré más adelante, las descripciones musicales han comenzado a establecerse a partir de investigaciones específicas en cada uno de los géneros y muestran marcadas diferencias en sus desarrollos.

Por su parte, Ricardo Kaliman abordó en diversos textos aspectos socioculturales de estas manifestaciones y propuso, en su libro sobre Atahualpa Yupanqui *Alhajita es tu canto*, el término "folklore moderno"<sup>45</sup> para diferenciarlo de "las prácticas rurales originales recopiladas minuciosamente por los folklorólogos"<sup>46</sup>. En "Criollos y criollismo en la industria del folklore musical"<sup>47</sup> lo define del siguiente modo:

Entiendo [...] por folklore moderno las prácticas de origen rural que, desde fines de la década de 1930, comenzaron a abrirse camino en los medios masivos de comunicación, inicialmente suscitado por la creciente población de inmigrantes del interior del país hacia Buenos Aires, pero luego decisivamente impulsado por sectores dominantes de la sociedad, sobre todo durante la década peronista. Durante los años 1960, este circuito vivió una nueva e importante revitalización, y sigue ocupando hoy una significativa franja a cuya dinámica contribuyen tanto la industria cultural como los reclamos y las expectativas de grandes sectores populares. Es, en suma, lo que más generalmente se conoce con la palabra "folklore", como cuando hablamos de un conjunto folclórico, de un festival folclórico o de un programa de radio folclórico. Sin embargo, le agrego el adjetivo "moderno" para diferenciarlo del sentido que esta palabra tuvo originalmente, que fue adoptado por los estudiosos de la folclorología argentina y que se reducía a aquellas formas estrictamente rurales, practicadas en ese ámbito y mantenidas tradicionalmente a través de varias generaciones. De hecho, el folklore moderno se inspiró en esas formas, y el grado de lealtad a ellas sigue siendo parte de la definición del capital simbólico para muchos de sus cultores<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, 117.

<sup>45</sup> Ricardo Kaliman: *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba: Comunicarte Editorial, 2004).

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>47</sup> Ricardo Kaliman: "Criollos y criollismo en la industria del folklore musical". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 21 (2006), pp. 88-93.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 88.

Entre Kaliman y Díaz las diferencias no son sustanciales dado que sus perspectivas de estudio y el marco teórico de la sociología de Pierre Bourdieu los emparenta. La diferencia mayor radica en la necesidad de adjetivar el término folclore por parte de Kaliman para diferenciarlo de las prácticas y músicas concebidas por los folclorólogos, tal como lo analiza Juliana Guerrero en “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”<sup>49</sup>.

Finalmente, Oscar Chamosa ha abordado el folclore musical argentino a partir de una perspectiva crítica, político-ideológica, incorporando la noción de “movimiento folclórico”. En su primer libro referido al tema (*The Argentine Folklore Movement*) argumenta que:

[...] el movimiento folklórico emerge como resultado de la confluencia de varias corrientes. Una fue el nacionalismo cultural, un movimiento intelectual y político que comenzó en 1910 intentando alejar a la Argentina de su modelo liberal cosmopolita de formación de la nación [...]. Una segunda corriente fue el rol de las elites regionales, como la de los propietarios de ingenios azucareros de la provincia de Tucumán estudiados aquí, quienes promovieron la investigación del folclore en su región como forma de defender sus intereses económicos y políticos a nivel nacional. La tercera corriente involucra el trabajo de un grupo de productores de medios y artistas, principalmente músicos populares, quienes popularizaron un género basado en la música local de los criollos rurales<sup>50</sup>.

En *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)* agrega que:

El movimiento se dividía en tres áreas fácilmente distinguibles: el folclore académico, estrechamente ligado al educativo, el artístico, especialmente la música de raíz folclórica, y el asociativo, que incluía las peñas, círculos criollistas y distintas asociaciones civiles encomendadas al estudio y difusión del folclore. Estas distintas áreas se superponían y se reforzaban mutuamente coincidiendo todas en el objetivo de defender las costumbres nacionales<sup>51</sup>.

Como mencioné anteriormente Chamosa entiende a los estudios sobre el folclore y a las manifestaciones artísticas integradas a través de una ideología similar: el nacionalismo.

---

<sup>49</sup> Guerrero: “Medio siglo de ambigüedad:...”.

<sup>50</sup> “I argue that this folklore movement emerged as a result of the confluence of several currents. One current was cultural nationalism, an intellectual and political movement that beginning in 1910 attempted to steer Argentina away from its liberal-cosmopolitan model of nation formation [...]. A second current was the role of regional elites, such as the sugar mill owners of Tucumán Province studied here, who promoted folklore research in their region as a way of defending their economic and political interests at the national level. The third current involved the work of a group of media producers and artists, principally popular musicians, who popularized a genre based on the local music of rural criollos”. Chamosa: *The Argentine Folklore Movement*, p. 3. La traducción es propia.

<sup>51</sup> Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...*, p. 18.

Resumiendo, Díaz toma el término folclore desde un punto de vista émico y denomina así al campo de producción organizado a partir de la profesionalización de los músicos sin dar cuenta de las manifestaciones previas o paralelas de este campo, no profesionalizadas. Kaliman diferencia la profesionalización de las prácticas de “aquellas formas estrictamente rurales, practicadas en ese ámbito y mantenidas tradicionalmente a través de varias generaciones”<sup>52</sup>. Chamosa destaca la función política de los investigadores y es en este sentido que los integra en un mismo movimiento junto a los músicos que se insertaron en los medios masivos.

Un punto no tenido en cuenta explícitamente en estos estudios es la continuidad entre las prácticas musicales rurales/no profesionales y aquellas que optaron por la difusión mediante la radio, la televisión, los festivales. En el año 2010 presenté en el Congreso IASPM-AL de Caracas una ponencia que propone la continuidad e interinfluencia entre las mencionadas prácticas y a la profesionalización como aspecto diferencial.

## El folclore profesional

La noción de “folclore profesional” que he conceptualizado en trabajos anteriores<sup>53</sup> plantea la idea de continuidad entre las manifestaciones y de este modo evita la separación que instalaron los pioneros en sus estudios sobre el folclore. Este concepto fue desarrollado casi sincrónicamente con las nociones de los investigadores presentadas en el apartado anterior y probablemente por esta razón todavía no “dialogan” lo suficiente como para promover nuevas líneas de investigación en este amplio repertorio de músicas y artistas aún no estudiados<sup>54</sup>. De hecho, la idea de la profesionalización está presente en los tres investigadores analizados solo que esta conceptualización la propone como el punto que distingue a las prácticas.

En el artículo desarrollado junto a Sergio Mola “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera”<sup>55</sup> presentamos la siguiente definición del concepto, que reitero:

El folclore profesional comprende el conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios

---

<sup>52</sup> Kaliman, R. “Criollos y criollismo...”, p. 88.

<sup>53</sup> Madoery: “El folclore profesional...”; Diego Madoery y Sergio Mola: “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera”, *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014/2015), pp. 355-374.

<sup>54</sup> El artículo de Juliana Guerrero mencionado en las notas al pie N° 20 y 49 es uno de los pocos que analiza estas nuevas conceptualizaciones sobre el folclore.

<sup>55</sup> Madoery y Mola: “Del bombo legüero a la batería...”.

masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas amateurs que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación<sup>56</sup>.

Este concepto se funda en la idea de que las prácticas musicales no incorporadas a los medios masivos y las que circulan dentro de ellos se diferencian en el grado de profesionalización. Aquí importan dos cuestiones:

- 1) la idea de “continuidad” no permite determinar el momento preciso en el que un artista puede ser considerado profesional. El grado o nivel de profesionalización de los músicos en este continuo podría establecerse por comparación con otros de escenas similares.
- 2) Para distinguir estos niveles propongo dos categorías que expresan cualidades diferentes de la profesionalización: la relación con el trabajo y la autoconciencia de la estética y/o del lenguaje musical utilizado. La primera se refiere a las condiciones laborales (tipo de escenarios a los que se accede, honorarios, etc.) y al grado de reconocimiento del público y la crítica. La segunda se vincula con el propio conocimiento de la estética de las producciones por parte de los músicos y los otros actores involucrados (productores, managers, discográfica). Esta categoría comprende tanto cuestiones del lenguaje musical como otros aspectos ligados a la imagen y la performance. En este sentido, se entiende que la profesionalización crece en la medida que las condiciones laborales mejoran o que la estética de la producción concuerda con la deseada o cuando ambas situaciones coinciden.

Este marco permite comprender los diferentes caminos que eligieron los músicos a comienzos del siglo xx. Como expuse en la Introducción, la profesionalización comenzó con la función espectacular de los músicos (con el acto de interpretar música a cambio de un honorario) antes de la aparición de la radio y los discos, pero evidentemente el impulso de estos medios fue determinante para este cambio. Chazarreta y su compañía comenzaron con la presentación en público disputando la presentación en teatros; Gardel, Salinas y los primeros dúos abordaron las radios, los discos y las giras.

El punto aquí es si estas músicas, que comenzaban a profesionalizarse, mantenían grandes diferencias con las que “espontáneamente” interpretaban los músicos amateurs<sup>57</sup>. Los ejemplos que brinda la tesis de Carlson, los trabajos de Musri, el caso de Sixto Palavecino, las milongas de Gardel y Razzano recopiladas en la

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>57</sup> Prefiero denominar así, bajo este marco, a los músicos que no se insertaron en alguno de los circuitos de la profesionalización.

Encuesta Nacional del Folclore de 1921 en el Valle Calchaquí, entre otros casos muestran la interinfluencia entre el naciente folclore profesional y el que aparentemente permanecía “puro” para los folclorólogos. De cualquier modo, es también evidente que la profesionalización produjo una aceleración en las transformaciones de estas músicas, que en los siglos anteriores sucedió, pero probablemente con otra intensidad, con otras “unidades de continuidad”, en términos de Middleton.

Los géneros musicales se fueron cristalizando y transformando durante el siglo XX. Luego de la caracterización por parte de Vega y Aretz, el conocimiento musical sobre ellos no tuvo continuidad en las músicas que se mediatizaron y aún hoy se observan algunos vacíos desde la musicología.

## Los géneros

Este repertorio se ha manifestado en gran medida a través de un conjunto de géneros<sup>58</sup> que poseen rasgos musicales y coreográficos característicos. En el transcurso de su desarrollo histórico, los actores (músicos, productores, etc.) han producido transformaciones que, manteniendo su identidad, configuraron rasgos regionales y temporales específicos.

El conjunto de conocimientos que circulan para la caracterización de los géneros puede organizarse en tres grupos a partir de las diferentes perspectivas que los fundamentan: a) los estudios (etno) musicológicos, b) la literatura didáctica en relación con el folclore, y c) el conocimiento de los músicos profesionales, quienes han comenzado a sistematizar sus saberes producto de su actividad docente (en el caso que estos conocimientos son editados pasarían a formar parte del segundo tipo).

Carlos Vega compiló en *Las danzas populares argentinas*<sup>59</sup> y en diversos artículos las características de las danzas. En cada una de ellas presentó aspectos históricos vinculados al origen del nombre y sus menciones en relatos anteriores. Además, incorporó algunos pocos rasgos de la música y una más detallada explicación de las figuras de cada danza. En el *Panorama de la música popular argentina*<sup>60</sup>, el autor desarrolló una descripción musical más amplia pero en relación con los cancioneros que agrupan a un conjunto de “especies”. Por estas razones, es

---

<sup>58</sup> Algunos de los investigadores que he mencionado entienden a la totalidad del folclore como un género (Chamosa y Guerrero). Otros, como algunos de los historiadores que mencionaré más adelante, todavía utilizan el término “especie” conceptualizado por Carlos Vega. En este trabajo, como en anteriores, entiendo a las especies de Vega como géneros musicales tal como se observa en la definición de folclore profesional que expuse anteriormente.

<sup>59</sup> Carlos Vega: *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986) [1ª ed. 1956].

<sup>60</sup> Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998) [1ª ed. 1944].

posible afirmar que Vega no caracterizó lo suficiente cada género/danza/especie en sus rasgos musicales como para establecer sus especificidades.

Su discípula y colega, Isabel Aretz, en *El folclore musical argentino*<sup>61</sup>, presentó una caracterización musical más detallada de una gran diversidad de géneros. Cabe destacar que la autora realizó también una abundante recolección de material musical de músicos no profesionales y estas melodías fueron editadas en varios libros<sup>62</sup>.

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>63</sup> se describieron sintéticamente los géneros de nuestro folclore. Héctor Goyena, Pablo González, Rubén Pérez Bugallo y Miriam Mangiautti abordaron la chacarera, la zamba, el bailecito, el escondido, el gato, la milonga, la cifra y el chamamé, entre otros. Tanto Goyena y Pérez Bugallo utilizaron el término “nativismo” para referirse al conjunto de músicos profesionales.

Ese mismo año, un grupo de investigadores editó el libro *Música tradicional argentina. Aborigen - Criolla*<sup>64</sup> en el que no aparecen mucho más contenidos que los aportados por Vega y Aretz dado que no incorpora como fuente la música del folclore profesional.

El segundo tipo de conocimiento es el presentado por los textos didácticos que son aquellos que prefieren la conceptualización de los géneros en función de su enseñanza y por esta razón su énfasis está puesto en los rasgos y no en el método por el cual se arribaron a estos conocimientos.

En las décadas de 1940 y 50 se desarrolló un fuerte apoyo a la enseñanza del folclore, sobre todo en lo que respecta a las danzas, que se evidencia en los organismos nacionales como la Comisión Nacional de Folclore, en la inclusión de la asignatura Folclore en la escolaridad primaria y en la creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas en el año 1948. Algunos conjuntos, como los Hermanos Ábalos, probablemente en resonancia con este auge que posteriormente derivó en el *boom* de la década del 60, produjeron discos en los que privilegiaron la diversidad de danzas, incluyendo incluso aquellas que ya se encontraban con escasa circulación. A su vez, estos músicos paradigmáticos de nuestro folclore publicaron, en el año 1952, un texto denominado *Danzas y Canciones Regionales Argentinas*<sup>65</sup>, donde detallan características del acompañamiento en el bombo. Aquí, proponen la escritura en 3/4, en lugar de 6/8, como una forma de incidir en la interpretación de los géneros de base ternaria.

---

<sup>61</sup> Isabel Aretz : *El folclore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952).

<sup>62</sup> Isabel Aretz: *Música tradicional argentina. Tucumán* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946) y *Música tradicional de La Rioja*. (Venezuela: Biblioteca Inidef - DEA - CONAC, 1978).

<sup>63</sup> Emilio Casares Rodicio y otros (eds.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, 1999-2002).

<sup>64</sup> Ana María Locatelli de Pégamo y otros: *Música tradicional argentina. Aborigen - Criolla* (Buenos Aires: Magisterio del Río de La Plata, 2000).

<sup>65</sup> Hermanos Ábalos: *Danzas y canciones regionales argentinas. 1er. Álbum para piano* (Buenos Aires: Editorial Hermanos Ábalos, 1952).



En otro momento histórico y con el objetivo de incorporar el repertorio folclórico a la enseñanza de la música, María del Carmen Aguilar, escribió *Folklore para armar*<sup>66</sup>, un completo libro didáctico sobre los géneros folclóricos presentados a partir de los diferentes parámetros de la música. Si bien esta organización “desarma” los géneros, el libro reúne una de las más completas y actualizadas descripciones de los más vigentes.

En el año 2006 Jorge Cardoso publicó *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*<sup>67</sup>, un ambicioso tratado que describe una gran cantidad de géneros, desde los provenientes de la Europa renacentista como la gallarda o la courante hasta los folclóricos vigentes y extinguidos (como la lorencita o el tunante). El autor dedica el libro a alumnos, profesores, concertistas y compositores y en cada género presenta una composición original de su autoría.

Finalmente, el recurso multimedial desarrollado por el Ministerio de Educación de la Nación denominado *Cajita de música argentina*<sup>68</sup>, constituye la última y más completa referencia en este espacio. Posee la virtud de estar incluido en un proyecto hipermedia, donde además de la escritura, los géneros son presentados mediante vídeos y partituras<sup>69</sup>.

En estos casos, las fuentes que se citan forman parte del folclore profesional y por esta razón, los rasgos que caracterizan a los géneros, se supone, provienen de estas prácticas.

Asimismo, existen algunas investigaciones que han estudiado algunos géneros en particular como las dos tesis de postgrado, no editadas, que han abordado en los últimos años la chacarera santiagueña a partir del repertorio del folclore profesional: *La Chacarera Imaginaria*<sup>70</sup> del musicólogo Julius Carlson y *Modelización del Género Musical Chacarera Santiagueña*<sup>71</sup> de la Magister María Alejandra Santillán, oriunda de Santiago del Estero. El trabajo de Carlson se distingue por sus aportes históricos en este repertorio y el de Santillán avanza sobre los rasgos estructurales del género.

<sup>66</sup> María del Carmen Aguilar: *Folklore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991).

<sup>67</sup> Jorge Cardoso: *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay* (Posadas: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2006). El autor comenta que el libro estuvo listo para su impresión en el año 1985. Este es un ejemplo del relativo aislamiento de las producciones locales, regionales en el tema.

<sup>68</sup> Ximena Martínez (comp.), Marcela Mardones (coord.) y Juan Falú (autor): *Cajita de música argentina* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011). Disponible en: <https://www.educ.ar/recursos/113729/cajita-de-musica-libro-digital?coleccion=108972> [Última consulta: 31-03-2017].

<sup>69</sup> Disponible en: [http://www.educ.ar/recursos/ver?rec\\_id=108972](http://www.educ.ar/recursos/ver?rec_id=108972) [Última consulta: 31-03-2017].

<sup>70</sup> Carlson: “The ‘chacarera imaginary’...”

<sup>71</sup> María Alejandra Santillán: “Modelización del género musical chacarera santiagueña” (tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2013). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37382> [Última consulta: 31-05-2017]



Algunos años antes Alberto Abecasis escribió *La chacarera bien mensurada*<sup>72</sup> que describe los diversos rasgos del género en cuanto a la música y la danza. Este caso parece estar más próximo al segundo tipo (bibliografía didáctica) y desarrolla una amplia argumentación para concluir que: “la chacarera debe escribirse en 3/4, con tres pies cada compás, aunque sus melodías aparenten estar en 6/8”<sup>73</sup>.

También en relación con la chacarera, en el contexto del proyecto de investigación “Música popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folklore y tango” de la Universidad Nacional de La Plata, hemos producido un conjunto de artículos<sup>74</sup> que intenta abordar algunos rasgos no estudiados sistemáticamente del género para realizar un aporte a una caracterización más compleja y completa.

Respecto a los géneros cuyanos, un trabajo digno de mención es la tesis de maestría de Octavio Sánchez sobre “La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural”<sup>75</sup>. El trabajo de Sánchez aborda el género desde múltiples miradas: el contexto cultural, las intenciones e intereses de los cultores, las construcciones ideológicas en su entorno, su identidad sonora y su historia y la de sus cultores.

Sobre los géneros del litoral no abundan las investigaciones y las caracterizaciones. Si bien el chamamé ha sido estudiado por Pérez Bugallo<sup>76</sup> y Alejandra Cragolini<sup>77</sup> son escasas las descripciones musicales del género. En este sentido, se destaca el libro del investigador brasileño Evandro Rodrigues Higa<sup>78</sup> sobre la polca paraguaya, la guaranía y el chamamé.

---

<sup>72</sup> Alberto Abecasis: *La chacarera bien mensurada* (Río Cuarto: UniRío, 2011).

<sup>73</sup> Abecasis: *La chacarera bien mensurada*, p. 66.

<sup>74</sup> Diego Madoery: “La chacarera. Estado de situación sobre los estudios del género”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: [http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap\\_pdf/eje\\_3/Madoery.pdf](http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Madoery.pdf) [Última consulta: 28-02-2017]; Octavio Taján: “El rasgueo de la chacarera en la guitarra. Análisis de sus rasgos estructurales y de estilo”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: [http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap\\_pdf/eje\\_3/Tajan.pdf](http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Tajan.pdf) [Última consulta: 28-02-2017]; Martín Sessa: Hacia un análisis microformal de la chacarera: esquemas recurrentes y casos excepcionales”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: [http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap\\_pdf/eje\\_3/Sessa.pdf](http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Sessa.pdf) [Última consulta: 28-02-2017] y Sergio Mola: “Análisis del aspecto rítmico en la melodía y en el acompañamiento de la chacarera”, 8vas. Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, La Plata, 2016. Disponible en: [http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap\\_pdf/eje\\_3/Mola.pdf](http://fba.unlp.edu.ar/jornadas2016/Jidap_pdf/eje_3/Mola.pdf) [Última consulta: 28-02-2017].

<sup>75</sup> Sánchez: “La Cueca Cuyana Contemporánea”.

<sup>76</sup> Rubén Pérez Bugallo: *El chamamé* (Buenos Aires: Del Sol, 2008).

<sup>77</sup> Alejandra Cragolini: “El chamamé en Buenos Aires. Recreación de la música tradicional y construcción de la identidad en el contexto de migración”, *Música e Investigación* 1 (1997), pp. 99-115. De la misma autora: “Representaciones sobre el origen del chamamé entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: imaginario, música e identidad”, *Latin American Music Review* 20 (2) (1999), pp. 234-252 y “El sapukai en bailes de chamamé en Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos”, *Música e Investigación* 6 (2000), pp. 143-152.

<sup>78</sup> Evandro Rodrigues Higa: *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS* (Campo Grande MS: Ed. UFMS, 2010).

Finalmente, los géneros pampeanos como el estilo, la milonga o la cifra han sido descritos por Josué Teófilo Wilkes e Ismael Guerrero Cárpena en *Formas musicales rioplatenses*<sup>79</sup>. Este libro fue editado próximo a las primeras publicaciones de Vega e intentó demostrar la herencia andaluza en la música de las pampas argentinas. Forma parte de la musicología esencialista de la época y se lamenta de las transformaciones que sufrieron estos géneros en sus diversas interpretaciones:

De ese modo lo auténtico, en un continuo rodar de región en región, fue perdiendo su pureza original al ir insensiblemente acomodándose a la modalidad del cantor o ejecutante.

Muy luego llegaron los demás, los del montón, a explotar el acervo con fines comerciales.

Cada cual dio como suyo lo ajeno y según le vino en ganas. ¡Qué extraño es, pues, que a nuestro cancionero musical criollo lo informen tantas contradicciones sobre su origen y evolución!<sup>80</sup>

El compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián en su libro *Músicas populares del Uruguay*<sup>81</sup> ha abordado también estos géneros desde la perspectiva de Carlos Vega y Lauro Ayestarán (discípulo uruguayo de Vega) pero incluyendo ejemplos de músicos profesionales y una descripción más actualizada.

Este conjunto de textos, probablemente incompleto, sobre los géneros de nuestro folclore muestra algunos vacíos que la musicología debería abordar<sup>82</sup>. ¿Qué sabemos sobre otros géneros vigentes y con una amplia historia en el repertorio del folclore profesional como el gato, la zamba, el bailecito, entre otros? Y ¿qué conocemos de su historia y desarrollo estilístico?

## La historia del folclore en Argentina

Uno de los primeros libros que aborda esta temática fue el de Ariel Gravano *El silencio y la porfía*<sup>83</sup>. El autor planteó su texto como un ensayo en el que, en

<sup>79</sup> Josué T. Wilkes e I. Guerrero Cárpena: *Formas musicales rioplatenses (Cifras, estilos y milongas). Su génesis hispánica* (Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1946).

<sup>80</sup> Wilkes y Cárpena: *Formas musicales rioplatenses*, p. 43.

<sup>81</sup> Coriún Aharonián: *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 2007).

<sup>82</sup> En los últimos años, el incremento de carreras de música popular en los niveles terciarios y universitarios ha generado un conjunto de textos que circulan internamente en las instituciones o se presentan como ponencias en congresos. Este material es mayoritariamente didáctico y aún no dialoga lo suficiente como para establecerse como una referencia en el campo. Es muy probable que en diversas instituciones nos encontremos realizando recursos didácticos similares tanto en la transcripción de melodías como en el desarrollo de trabajos prácticos y apuntes de estudio.

<sup>83</sup> Ariel Gravano: *El silencio y la porfía* (Buenos Aires: Corregidor, 1985).

primer lugar, le interesa separar el folclore estudiado por Vega, Aretz y tantos otros, de la música de los folcloristas, que la denomina “proyección folklórica”. Gravano acuerda con la división planteada por los folclorólogos, sin embargo, en algunos pasajes utiliza directamente el término “folklore” en lugar de “proyección folklórica”. En segundo lugar, le interesa rescatar y destacar el recorrido histórico de algunos estilos y de este modo, diferenciarse de aquellos que ha subestimado a la proyección folklórica.

Tenemos, empero, que detenernos en la observación de que con la mera diferenciación entre ambos fenómenos no es suficiente [folklore y proyección folklórica]. En efecto, muchos autores, si bien reconocen la existencia de la proyección como algo real, se colocan en una posición de rechazo, que llega en algunos casos al desprecio. Para ellos, la proyección no es más que una verdadera herejía, consumada en desmedro de una cierta hipercualificada pureza idealmente ‘folklórica’<sup>84</sup>.

También reclama la ausencia de libros que desarrollen la historia de la proyección folklórica (folclore profesional) y sus reflexiones alcanzan hasta la década de 1980. Al referirse a la importancia de la proyección folklórica como un movimiento de artistas de todas las expresiones, dice: “[...] se hace imprescindible *tomarlo como objeto de estudio*, serio metódico y operativo, despojándolo del hábito de diletantismo y *aficionadismo* con que mucho se lo ha manejado”<sup>85</sup>.

El trabajo de Sánchez sobre la cueca, mencionado anteriormente, desarrolla la historia del género a partir de entrevistas realizadas a los cultores, estableciendo diferentes etapas. Esta tesis pone de manifiesto la ausencia de estudios similares en otros géneros del folclore profesional.

Los textos de Díaz y Chamosa, ya presentados también, constituyen aportes en este sentido. El primero comienza, luego de explicitar su marco teórico, con la presentación del espectáculo de Andrés Chazarreta en la ciudad de Buenos Aires (uno de los hitos fundacionales con el que los autores coinciden) y finaliza con la renovación de la década de 1980. La importancia de este texto es que, además de sus fundamentos teóricos, aborda la historia desde una perspectiva sociolingüística procurando establecer categorías que desbordan la idea rígida de etapa histórica.

Chamosa desarrolla su historia del folclore<sup>86</sup> hasta el Movimiento del Nuevo Cancionero. El autor realiza un aporte significativo estableciendo los vínculos entre el poder político, las universidades y los empresarios del noroeste argentino. Una de las ausencias del texto son las dos regiones pioneras y previas al fuerte impulso del noroeste: cuyo y litoral. Si bien la región cuyana aparece en el movimiento antes citado, el autor no menciona a los precursores como Saúl Salinas, Buenaventura Luna e Hilario Cuadros.

---

<sup>84</sup> Gravano: *El silencio y la porfía*, p. 190.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 189. Las cursivas pertenecen al autor.

<sup>86</sup> Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...*

Entre los libros más recientes se encuentra el de Emilio Portorrico: *Eso que llamamos folklore*<sup>87</sup>. Anteriormente, el autor ya había publicado varios textos sobre el tema en forma de diccionarios<sup>88</sup>, en los que incluía un breve desarrollo histórico en sus introducciones. En este último libro ha expandido estos conocimientos y ha compilado una abundante información en un relato que incluye el contexto sociopolítico en el que se desarrollaron las diferentes etapas de nuestro folklore profesional. Comienza con los estudios de los folklorólogos, el canto de los payadores, el hito de Chazarreta, los dúos, las corrientes del nordeste y de cuyo y finaliza con su opinión acerca de la situación actual en los comienzos del siglo XXI. Es una propuesta abarcadora que no oculta su particular visión y sus opiniones estéticas sobre este repertorio.

Uno de los aspectos diferentes de la propuesta de Portorrico respecto de las de Díaz y Chamosa es que retoma la distinción entre el “folklore” y la “música popular argentina de raíz folklórica”—así denomina el autor al folklore profesional, tal como aparece en el subtítulo—.

Estimo que tanto Gravano como Portorrico proponen esta diferenciación para no confrontar con los mandatos académicos del siglo XX y que hemos analizado anteriormente. Sin embargo, el título del libro de Portorrico —por demás sugerente— enfatiza el punto de vista étnico, cualidad que han valorado tanto Díaz, Kaliman, Chamosa y quien escribe, y que brinda la garantía suficiente para dejar de lado tantos resguardos para el uso del término.

Proyección folklórica, nativismo, música popular argentina de raíz folklórica, folklore moderno, folklore profesional, “eso que llamamos folklore”, este campo, movimiento, conjunto de prácticas y géneros, escena/s, es un territorio vasto en producciones musicales en el que, lentamente, comenzamos a saldar la ausencia de su estudio. No hay razones para que no sea abordado desde múltiples perspectivas. Es uno de los espacios vacantes en la musicología argentina.

---

<sup>87</sup> Emilio Portorrico: *Eso que llamamos folklore. Una historia de la música popular argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 2015).

<sup>88</sup> Emilio Portorrico: *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica* (Buenos Aires: el autor, 1997). El mismo autor presentó una segunda versión en el año 2004.