

La música popular de referencias rurales en la provincia de La Pampa

Huellas, zambas y milongas en la construcción de identidades no-centrales en Argentina

Autor:

Romaniuk, Ana María

Tutor:

Ferreira Makl, Luis

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes

**La música popular de referencias
rurales en la provincia de La Pampa:
huellas, zambas y milongas en la
construcción de identidades
no-centrales en Argentina**

Doctoranda: Ana María Romaniuk
Director de Tesis: Dr. Luis Ferreira Makl
Co-Directora: Dra. María Emilia Greco
Consejero de estudios: Dr. Luis Ferreira Makl

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Marzo 2018

A Eva y Pepe Sánchez.

Agradecimientos

La lista de agradecimientos es larga, pues escribir esta tesis fue posible gracias a muchas personas, equipos de trabajo e instituciones públicas argentinas. La excelencia y la gratuidad de mi formación, la posibilidad de acceder al Programa de Posgrado Participativo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y el acceso a la Beca para finalización de Carreras de Doctorado para el personal docente de la Universidad Nacional de Cuyo, han sido los vehículos de su concreción.

Quiero comenzar por agradecerle al director de esta tesis Dr. Luis Ferreira Makl por haber estado siempre dispuesto a orientarme y a aportar sus conocimientos y su experiencia.

A la co-directora y entrañable amiga Dra. María Emilia Greco, por sus aportes, acompañamiento y contención.

A la Dra. Mónica Castilla, Decana y colega de la Facultad de Educación de la UNCuyo, por brindarme su confianza y apoyo.

A la Secretaría de Investigación y Posgrado de la UNCuyo y a su Director, Dr. Benito Parés.

A los directores y compañeros de los equipos de investigación de la UNLPam, especialmente a Claudia Salomón Tarquini y Paula Laguarda.

A los directores y compañeros de los equipos de investigación de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, especialmente a María Inés García y Octavio Sánchez.

A mis profesores de grado y de posgrado por orientarme, mostrarme caminos posibles, redoblar mis preguntas y también mis expectativas.

A mis compañeros de la Cátedra de Expresión Artística de la Facultad de Educación, especialmente a Laura Soler y a Darío Rondán, por asumir la responsabilidad de las tareas cotidianas de la cátedra en el tramo final de la escritura de esta tesis.

A todos los músicos, poetas y hacedores culturales pampeanos que *in situ* o a la distancia han compartido su arte, sus experiencias y sus reflexiones de manera sincera y generosa: Julio Aguirre, Gustavo Aloris, Hilda Alvarado, Dora Batistón, Alberto Carpio,

Mario Cejas, Marcelo Cordero, Fernando Dagué, “Negro” Dasso, Juani De Pian, Ernesto del Viso, Marcela Eijo, Rubén “Cacho” Evangelista, Alberto Ferrero, Mario Figueroa, Mauricio Flores, Verónica Vebaqua, “Guito” Gaich, Miguel Ángel García, Oscar García, Alfredo Gesualdi, Luis Gesualdi, Daniel González, Armando Lagarejo, Carlos Loza, “Lalo” Molina, Edgar Morisoli, Juan Pablo Morisoli, Anibal Olié, Juan Olivera, Roberto Palomeque, Laura Paturllanne, Leticia Pérez, Teresita Poussif, Nicolás Rainone, Atilio Reynoso, Machi Sáñez, Martín Santa Juliana, Raul “Sapo” Santa Juliana, Delfor Sombra, Daniel Sosa, Pancho Tindiglia, Miguel Touceda, Luis Toy, Carlos Urquiza, Javier Villalba, Liliana Martín, Roberto Yacomuzzi, Ángel Aimetta, María Inés Poduje, Norma Durango, Diana Acebo, Pablo Jáquez, Pablo Vilbao, Sergio de Matteo, Jesús Gallego, Carlos Amigo, y Celina Mauro.

Entre todos ellos destaco a Rubén “Cacho” Evangelista quien en su doble condición de músico e investigador ha sido una pieza fundamental durante el trabajo de campo, la sistematización de los datos y la escritura del trabajo.

También quiero agradecer especialmente a Carlos Loza y a Ernesto del Viso, por estar siempre atentos a responder mis preguntas.

A los músicos y poetas pampeanos a quienes tuve la oportunidad de conocer y entrevistar, que forman parte de este trabajo pero que ya no están: Julio Domínguez, “Tucho” Rodríguez, “Tuta” Cuello, Néstor Massolo, Guillermo Herzel, Paulino Ortellado y Carlos “Paisano” Santa Juliana.

A Mercedes Liska por sus lecturas, por sus comentarios alentadores y por su amistad.

A Ricardo Bazán por ayudarme con las transcripciones.

A Gonzalo Córdoba por ayudarme con la edición.

A mis amigas y a mi familia, en especial a mi hija Eva, por el apoyo y la comprensión.

Y por último a mi compañero de vida, Octavio “Pepe” Sánchez, por inyectarme confianza y por demostrarme su apoyo incondicional todos los días de la vida.

Resumen

La categoría música o folklore pampeano se refiere a un repertorio vinculado a prácticas musicales que poseen una marcada asociación con el ámbito rural, pero que está compuesto y es performado principalmente en la ciudad de Santa Rosa, capital de la provincia de La Pampa (Argentina) y en menor medida, en otros centros urbanos.

Desde una perspectiva etnomusicológica, esta tesis elabora los datos producto de las experiencias recogidas durante el trabajo de campo para vincular las estructuras sonoras y las prácticas musicales propiamente dichas, con los significados que se le asigna a la música a través de las narrativas, y que dan cuenta del proceso de construcción de un relato identitario provincial. Estos relatos -cristalizados en parte en los textos de las canciones- se elaboran a través de una configuración simbólica que muy frecuentemente remite al paisaje rural desértico, a las condiciones de vida adversas imperantes en el Oeste del territorio de la provincia, al despojo cultural de la población originaria, tomando estos elementos como los configuradores de diversidad.

En cuanto a las estructuras sonoras estas identificaciones se construyen a partir de géneros como la milonga y la huella -con los que también se identifica a la provincia de Buenos Aires y a la región pampeana- y la zamba como género de identificación nacional. Esto provoca un juego de oposiciones y tensiones entre local/nacional por un lado, y local/regional por el otro.

Se estudian las diferentes aristas desde donde los músicos, poetas y otros actores locales han buscado legitimar el repertorio, para diferenciarse y ser reconocidos. Se describen los ámbitos de sociabilidad, las trayectorias grupales e individuales, así como algunas producciones musicales vinculadas con la difusión y los espacios de circulación. Se analizan las estructuras sonoras de milongas, huellas y zambas para vincularlas con los sentidos narrativos que se les asignan. Finalmente se analizan versiones y construcciones de sentido en torno a cuatro composiciones que han trascendido las fronteras provinciales y que han colaborado en la construcción de la identidad musical pampeana al interior de la provincia, y a la anhelada proyección hacia la circulación nacional.

Músicos, poetas, productores culturales y seguidores han elaborado una narrativa de lo pampeano en cuanto a lo musical, desde un lugar de participación no-central, con la pretensión de enfrentar a las desigualdades de status cultural que se construyen desde la colonialidad interna de la nación argentina, en tanto país organizado desde un centralismo administrativo, político y cultural irradiado desde la ciudad-puerto de Buenos Aires.

Palabras clave

Música pampeana, folklore, identidad musical, centralismo cultural

Abstract

The category música o folklore pampeano refers to a repertoire linked to musical practices from the rural environment, but it is composed and performed mainly in Santa Rosa city, capital of La Pampa (Argentina) or in other urban centers.

From an ethnomusicological perspective, this thesis elaborates the data from the experiences collected during the field work to link sound structures and musical practices proper, with the meanings that are assigned to music through narratives, which give account of the process of construction of a provincial identity tales. These tales - crystallized in part in the texts of the songs- are elaborated through a symbolic configuration that very often refers to the rural desert landscape, to the adverse living conditions prevailing in the western of the territory, to the cultural dispossession of the original population, taking these elements as the diversity configurators. Regarding the sound structures, these identifications are constructed from genres such as the milonga and the huella -with which the province of Buenos Aires and the Pampean region are also identified- and the zamba as a genre of national identification. This causes a double set of oppositions between local / national on the one hand, and local / regional on the other.

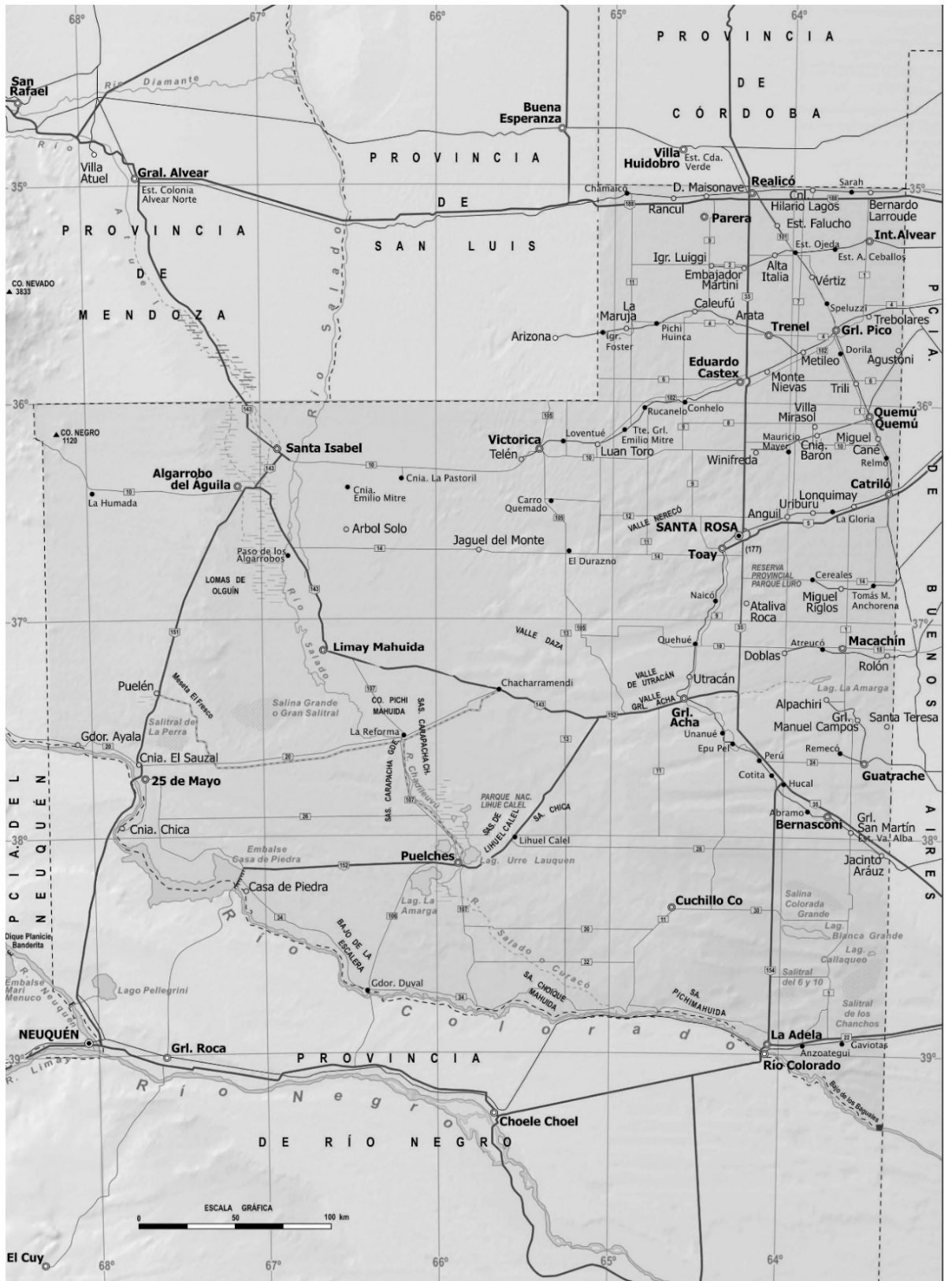
The different edges are studied from where musicians, poets and other local actors have sought to legitimize the repertoire, to differentiate and be recognized. The areas of sociability, group and individual trajectories are described, as well as some musical productions linked to diffusion and circulation spaces. The sound structures of milongas, tracks and zambas are analyzed to link them with the narrative senses assigned to them. Finally, versions and constructions of meaning are analyzed around four compositions

that have transcended the provincial borders and that have collaborated with the construction of the Pampean musical identity within the province, and the desired projection towards the national circulation.

Musicians, poets, cultural producers and followers have developed a narrative of the pampas in terms of music, from a place of non-central participation, with the aim of confronting the inequalities of cultural status that are built from the internal coloniality of the nation Argentina, as a country organized from an administrative, political and cultural centralism from the city-port of Buenos Aires.

Keywords

Pampean music, folklore, musical identity, cultural centralism



Mapa de la provincia de La Pampa
 (Fuente Instituto Geográfico Nacional)

Índice

Introducción 5

Tesis a sostener, problemas y objetivos 6

Algunas explicitaciones 9

Organización de la tesis 11

Capítulo 1. Antecedentes, marco conceptual y metodológico 13

Los estudios sobre música pampeana. Entre el discurso analítico y el discurso nativo 13

La música pampeana desde la mirada de los referentes históricos de la musicología 14

El viaje 55 de Carlos Vega 15

Los trabajos de Ercilia Moreno Chá 17

Los trabajos Rubén R. L. Evangelista 21

El estilo pampeano bonaerense. Modos de producción, apropiación y pervivencia 23

La influencia del paisaje en el tema musical pampeano de Viviana Dal Santo 25

Omisiones que hablan 26

Marco conceptual 28

Observaciones metodológicas 31

Capítulo 2. La legitimación del discurso identitario musical pampeano 34

Folklore nacional y folklore pampeano 35

El «boom del folklore» y la construcción del relato identitario pampeano 38

La música cuyana del Oeste pampeano 42

La categoría de «músico pampeano» 44

Espacios de legitimación, tensiones y disputas en torno a las prácticas musicales 45

Circuitos de producción y circulación 47

Circulación mediatizada y circulación paramedial	53
Estrategias de legitimación hacia afuera y hacia adentro de la provincia	55
«La Pampa es un viejo mar». Festival Nacional de Cosquín 2009	56
«La cultura de la ruralidad». La participación de La Pampa en los festejos centrales del Bicentenario	57
Cacho Arenas y la Celebración de la canción	59
Conflictos inter-regionales por los recursos hídricos y su representación en la producción musical	62
El Cancionero de los ríos	62
Los textos de las canciones y las construcciones simbólicas en torno a la cuestión del agua	66
Agua de todos	71
Síntesis del capítulo	72
Capítulo 3. Músicos, intelectuales y espacios de socialización: peñas, asociaciones y agrupaciones musicales	74
Los grupos de escritores	75
La peña Temple del Diablo y el disco Voces de la Patria Baya (1974) del Dúo Sombrarena	76
La canción que no está	84
El retorno de la democracia y la Agrupación Pampeana Confluencia: un proyecto musical que le vuelve a cantar a La Pampa	87
CoArte	90
Proyectos colectivos y solidarios	91
La colmena de CoArte	94
Grupo del Arenal	95

Voces de la Patria Baya 96

La Asociación Pampeana de Músicos 98

Capítulo 4. Nuevas generaciones de músicos y nuevas sonoridades 99

Martín Santa Juliana y la continuación del legado familiar 99

Nicolás Rainone y Javier Villalba. El resurgimiento étnico en la identidad ranquel 101

Javier Villalba 101

Nicolás Rainone 106

Musicalizar a los poetas pampeanos 109

Francisco «Machi» Sáñez 109

Rojo Estambul 110

Juan Olivera. Cuando la poesía se hace canto 111

Vero y Los jornaleros, de Buenos Aires a La Pampa 113

La presencia femenina en la escena musical pampeana 114

Anita Carmen «Chela» Gentile. Compositora, intérprete y docente 118

Voces precursoras 122

Las nuevas voces 126

Capítulo 5. La canción: el encuentro entre la poesía y la música 133

La musicalización de la obra de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929-2010) 136

La poesía convertida en canción, la canción convertida en disco: Agrupación Pampeana
Confluencia 145

La poesía musicalizada de Julio Domínguez (1933-2007) 146

La poesía musicalizada de Edgar Morisoli (1930) 151

Musicalizar la propia poesía: Rubén Evangelista/Cacho Arenas 156

Capítulo 6. Los géneros musicales y los aspectos estructurales: milongas, huellas y zambas pampeanas 167

Géneros musicales y herramientas de análisis 167

Milonga 170

Huella 204

Zamba 226

Síntesis del capítulo 251

Capítulo 7. Dimensiones del repertorio: versiones y construcciones de sentido en torno a cuatro obras pampeanas 255

«Huella de ida y vuelta» 257

«Milonga baya» 267

«Confesión del viento» 276

«Zamba del río robado» 283

Consideraciones finales 293

Bibliografía 302

Fuentes discográficas 314

Material Audiovisual 317

Entrevistas 317

CD Anexos 320

Introducción

La categoría música o folklore pampeano refiere a un repertorio vinculado a prácticas musicales que poseen una marcada asociación con el ámbito rural, pero que está compuesto y es performado principalmente en la ciudad de Santa Rosa y en menor medida en otros centros urbanos de la provincia de La Pampa, como, por ejemplo General Pico, General Acha, Victorica y Guatraché. En la enumeración de los géneros musicales que se reconocen como representativos de este repertorio aparecen en primer lugar milongas, huellas y zambas como los preferidos por los músicos a la hora de componer, además de triunfos y estilos.

El propósito de esta tesis es dar cuenta de las prácticas vinculadas al repertorio que integran estas músicas articulando aspectos relativos a su producción, redes de circulación y recepción e identificando relaciones de resistencia y complementariedad, articulación y tensión que se establecen entre prácticas provinciales y regionales, por un lado, y el escenario centralista de la nación, por otro lado. El recorte temporal de este estudio abarca desde la década de 1970 hasta la actualidad.

Para comenzar, es necesario señalar algunos elementos que dan cuenta de la complejidad histórica del proceso de constitución de La Pampa como provincia argentina, porque estos elementos son recurrentes en las narrativas de la construcción identitaria provincial. En primer lugar, la campaña genocida denominada «Campaña del Desierto» culminó hacia 1880 con la ocupación de las tierras y el sometimiento de la población indígena en nombre de la civilización, el progreso y el proyecto agroexportador. Acto seguido, la distribución latifundista de las tierras entre la oligarquía porteña y los militares que participaron en la guerra y la creación en 1884 del Territorio Nacional de La Pampa en dependencia directa del gobierno central. Con ello llegó la fundación de nuevos pueblos siguiendo la línea del trazado del ferrocarril y la repoblación a través de migraciones internas y transatlánticas como mano de obra para el desmonte del bosque de caldén y la construcción de las vías férreas. Lo que en un principio parecía la inclusión privilegiada dentro del proyecto modernizador se convirtió en un factor de retraso y desventaja para la provincia, que no podía administrar sus ingresos pues todo iba a parar a las arcas del estado nacional. La lucha por la

provincialización —resistida por los terratenientes porteños— se inició en la segunda década del siglo XX, pero logró su objetivo recién en 1951 cuando a través de la Ley 14.037 se creó la Provincia Eva Perón. Se inauguró entonces un proceso de construcción de identidad que intentó la diferenciación simbólica entre la nueva provincia, las provincias vecinas y la región.

Por otro lado, la construcción del complejo Los Nihules en el año 1947 en el sur de Mendoza agravó una situación que se venía produciendo desde principio de siglo vinculada con la administración y el uso del agua del río Atuel, que escurre en el suelo de ambas provincias. La canalización y los desvíos con fines de riego y la construcción del complejo de diques en tierra mendocina trajeron graves consecuencias al ecosistema del sector Oeste de la provincia de La Pampa, generando un conflicto interprovincial que aun hoy está lejos de solucionarse. La lucha por revertir esta situación se fue convirtiendo a lo largo del tiempo en una causa común de todos los pampeanos, y fue abrazada por los músicos y poetas quienes desde fines de la década de 1950 no cesan de cantarle al río y al agua que no llega.

Tesis a sostener, problema y objetivos

La ciudad de Santa Rosa, capital política y administrativa de la provincia de La Pampa, cuenta con poco más de 100.000 habitantes y aglutina aproximadamente el 30% de la población total.¹ Ciudad pequeña, o pueblo grande, es el centro de irradiación y de convergencia cultural de la región. Alberga, reproduce y recrea músicas de las más variadas procedencias (folklore, tango, jazz, «clásica», rock, melódica, reggaetón y hip-hop entre otras) que interactúan, negocian y se resignifican entre sí. La denominación «música pampeana» o «folklore pampeano» remite a la recreación de prácticas basadas en las estructuras de ciertas músicas socialmente entendidas como tradicionales, que articulan lo folklórico con lo contemporáneo, mediatizado por la producción urbana. Su jerarquización y valorización como música representativa de la provincia encuentra

¹ El último censo nacional realizado en el año 2010 indica que el departamento Capital cuenta con 103.777 habitantes y la totalidad de la provincia con 314.749 habitantes. Fuente: http://www.lapampa.gov.ar/images/stories/Archivos/Varios_PDF/Censo_2010_La_pampa.pdf

cierta contradicción en relación con el bajo grado de inserción que poseen en el mercado tanto a nivel local como nacional.

Su consolidación a nivel local hacia la década del setenta puede ser relacionada con el proceso político que se inicia con la provincialización del territorio en el año 1951 y con la necesidad de crear elementos simbólicos en los que identificarse, por ejemplo, a partir de una música y una poesía de producción local. La aparición de esta expresión musical «provincial» surge en oposición al repertorio que aparecía como el folklore musical «nacional» y que ocupaba gran parte de los espacios musicales en ese momento, especialmente en la emisora LRA3 Radio Nacional Santa Rosa —primera filial de la emisora porteña en el interior del país—, instalada en la capital provincial en julio de 1950, y que cubría toda La Pampa, el sur de San Luis y de Córdoba, el oeste de Buenos Aires y el norte de Río Negro. Estas identificaciones se construyen desde los mismos géneros con los que se identifica a la región pampeana en sentido amplio —espacio geográfico que incluye también a la provincia de Buenos Aires—, lo que genera el juego de oposiciones: local/regional, por un lado, y local/nacional, por el otro.² Estas oposiciones y complementariedades se evidencian, por ejemplo, en la composición de milongas y huellas como música local/regional y la predilección por la zamba, género de gran circulación nacional. Entonces, la implementación de estrategias discursivas, las temáticas abordadas en los textos de las canciones y algunas innovaciones musicales y poéticas son los pilares sobre los cuales los pampeanos han buscado construir la diferenciación, es decir, construir una identidad para sí mismos y contrastiva con la región.

En este contexto, el problema central que abordo en esta tesis es estudiar cómo las prácticas en torno a la música pampeana se articulan y tensionan en relación a oposiciones del tipo local/regional, provincial/nacional, legítimo/comercial y en qué medida estas tensiones juegan en la construcción de identidades musicales locales. Considerar las preferencias del público de la región permite responder a preguntas tales como para quiénes y en qué contextos esta música es representativa y en dónde opera esta representatividad cuando no encuentra correlato directo con la masividad.

² La región productiva y económica pampeana integrada por las provincias de Buenos Aires, La Pampa, sur de Santa Fé y de Córdoba no opera simbólicamente para los pampeanos como región cultural, probablemente como consecuencia de las históricas asimetrías de poder, a diferencia de lo que ocurre en otras regiones, por ejemplo la región de Cuyo, en donde se reivindica desde los textos de las canciones la identidad regional comprendida por las provincias de San Juan, San Luis y Mendoza.

Me propongo demostrar que el proceso de construcción de identidades a través de la música pampeana responde a relaciones complejas entre prácticas musicales locales y el «modelo nacional» instalado, sobre todo, por los medios masivos y la industria discográfica. En esta tesis argumento que como reacción a este modelo en el intercambio de ideas entre poetas, músicos e intelectuales pampeanos se fortaleció la necesidad de consolidar y hacer trascender una música que se instaurase como representativa de la provincia. La intención de legitimar este repertorio por parte de algunos músicos encuentra vinculación con la relación centro metropolitano/centro regional, y se establece como una manera de resistencia, desde las prácticas musicales, a un fuerte centralismo cultural que denominaré «colonialidad interna».

Los objetivos específicos que persigo en esta tesis son los siguientes:

- 1) Especificar la constitución de los contextos particulares de peñas y otros ámbitos de producción y circulación en que las prácticas musicales acontecen desde una mirada que reconstruye el proceso histórico en que se desarrollaron, considerando algunos momentos claves desde la década de 1970 hasta la actualidad.
- 2) Identificar las estrategias implementadas hacia la inserción de este repertorio en un ámbito de circulación relacionado con la radiodifusión de influencia local y con el circuito de festivales de la región que le han otorgado cierto grado de legitimación ante la audiencia regional y en relación con otras músicas vigentes.
- 3) Dar cuenta de las tensiones producidas entre categorías relacionadas con el universo simbólico en donde se sustenta este repertorio, tales como provincial/nacional, legítimo/comercial, tradición/innovación, y centro/periferia, entre otras.
- 4) Identificar recurrencias y diversidad en milongas, huellas y zambas que posibiliten la caracterización de la música o folklore pampeano como categoría local.
- 5) Establecer en qué medida las diferencias musicales, poéticas y lingüísticas son significadas y operadas para la construcción de la identidad cultural.

- 6) Vincular elementos estilísticos, expresivos y particularidades musicales identificadas con las significaciones que sus cultores le atribuyen al repertorio.

Para la concreción de este trabajo planteo un abordaje teórico-metodológico que parte de la musicología como disciplina central, tomando los aportes que ofrece la musicología histórica y, sobre todo, la etnomusicología. En su devenir histórico la etnomusicología fue corriéndose de definirse principalmente por sus objetos —las músicas que estudiaba— hacia el intentar comprender a la cultura, o a los grupos humanos haciendo música, que con ella se asocia. Tomando las palabras de Ramón Pelinski (2000) se podría decir que hoy la Etnomusicología se ocupa de estudiar las

significaciones que los seres humanos, en un contexto espacio-temporal determinado, asignan a la utilización del sonido y que en algunas culturas se llama música. Para comprender las estructuras y las significaciones que la gente les atribuye, para llegar a un conocimiento más profundo del ser humano (p. 11).

Para acceder a esos universos de significaciones el investigador interactúa con los sujetos portadores de las músicas que estudia, pregunta sobre sus prácticas musicales y sus significados, las observa, las aprehende, las registra y analiza, transitando entre el estudio de las estructuras musicales en sí y los sentidos que adquiere y le atribuyen a la música los grupos humanos en particular, intentando su comprensión sin descuidar ni uno ni otro aspecto.

Algunas explicitaciones

Soy pampeana de nacimiento, crecí y me formé en la ciudad de Buenos Aires y desde el año 2010 resido en la provincia de Mendoza. Las visitas regulares a Eduardo Castex, mi pueblo natal, han mantenido vivos los lazos afectivos y familiares a través del tiempo y hasta la actualidad. En el año 2005 tuve oportunidad de conocer en Santa Rosa a Rubén «Cacho» Evangelista, uno de los músicos referentes del folklore pampeano, música que hasta el momento había escuchado poco y nada a lo largo de mi vida. Fue él quien me sedujo con sus relatos y anécdotas en torno a ese universo sonoro casi desconocido para

mí, y decidí que la música pampeana podía convertirse en un tema de estudio desde donde yo podía realizar mis aportes.

En ese momento comenzó la construcción de mi objeto, que vio su primera forma por escrito en una ponencia presentada para el congreso IASPM- LA³ cuyo título fue «El “folklore pampeano”: mediatizaciones, usos y referentes de una tradición musical en el contexto urbano».⁴ De alguna manera en ese trabajo quedó definido el objeto de mi interés, y quedaron explicitadas mis principales preocupaciones: las construcciones de sentido elaboradas en torno al repertorio, sus usos, sus mediatizaciones y los grados de inserción en el mercado musical.

A lo largo de estos años he logrado darle continuidad a las relaciones con los actores sociales vinculados al universo musical del folklore pampeano. Esta continuidad se funda en la perseverancia, ya que si bien mis estadías en la ciudad de Santa Rosa son espaciadas y relativamente cortas —tres o cuatro viajes al año que no suelen superar la semana— he podido sostener cierta regularidad desde los inicios del trabajo de campo en el año 2005, generando vínculos personales con quienes otrora simplemente fueran colaboradores o informantes.

Como pampeana, como «musicóloga» (así suelen denominarme), como seguidora de los sucesos que rodean la producción musical de estos músicos que fui conociendo, me toca transitar por diferentes roles y por diferentes espacios (la cocina de la casa del músico, los bares de Santa Rosa, la sala de ensayo, de concierto, de conferencias, etc.), hasta el momento todos compatibles entre sí.

Nacer en La Pampa y mudarme al centro metropolitano de muy pequeña hace que me asuma como pampeana de nacimiento, pero con una fuerte impronta porteña.

³ Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA. El congreso «Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina» fue realizado en Buenos Aires del 23 al 27 de agosto de 2005.

⁴ Ese escrito fue fundante ya que definí por primera vez el objeto sonoro como un «cancionero que contempla composiciones musicales que recrean elementos provenientes de expresiones rurales, de orden tradicional, como estilos, zambas, cuecas, milongas, huellas, triunfos y “canciones”, cuya temática y estilo remiten a una herencia cultural compartida. Las agrupaciones dedicadas a esta música están conformadas por un número variable de voces y guitarras, a las cuales en ocasiones se agregan, como aditamento tímbrico, la percusión, el teclado u otros instrumentos. Voz y guitarra son los elementos indispensables para el objetivo fundamental de esta manifestación: la transmisión del texto —de escritores pampeanos— con claridad. Las temáticas abordadas se relacionan con la geografía pampeana y su clima inhóspito (vientos, sequías, inundaciones) y el hombre inserto en este contexto. Se relatan experiencias vividas, biografías de personajes, costumbres, y con bastante frecuencia se hace referencia a los antiguos habitantes de esas tierras, los ranqueles» (Romaniuk, 2009, p. 175).

Mudarme a Mendoza —la provincia «enemiga»— me permitió vivir en carne propia la organización centralista y el colonialismo interno del país del que no era consciente viviendo en la ciudad de Buenos Aires, además de permitirme escuchar la «otra campana» sobre el conflicto de la administración de las aguas del río Atuel por parte de la provincia de Mendoza. Sin este recorrido de vida, sin lugar a dudas esta tesis hubiera sido escrita de otra manera.

Organización de la tesis

En el primer capítulo realizo una aproximación al estado de la cuestión y a los lineamientos del marco conceptual y metodológico adoptados. En el segundo capítulo, «Construcción del relato identitario musical pampeano», vinculo las prácticas musicales con los discursos que circulan en torno a ellas, desentrañando naturalizaciones, tensiones y negociaciones que le asignan sentido, considerando el binomio folklore pampeano/folklore nacional (en ocasiones complementario, en ocasiones opuesto) como elemento estructurador. El tercer capítulo, «Redes y espacios de sociabilización del repertorio», está centrado en las asociaciones y agrupaciones musicales, los espacios de encuentro y de disputa que se producen en torno a estas prácticas musicales situadas. En el cuarto capítulo abordo las nuevas generaciones de músicos considerando también el incremento de la participación de la mujer como intérprete, en un ámbito predominantemente masculino. En el quinto capítulo, «La canción: el encuentro entre poesía y música», me ocupo del trabajo mancomunado entre poetas y músicos como un elemento diferenciador y de producción de signos fuertes de identificación a través del lenguaje dentro de las producciones musicales. En el capítulo sexto, «La música pampeana y los aspectos estructurales», analizo un corpus de 62 ejemplos musicales entre milongas, huellas y zambas con el propósito de identificar recurrencia, diferenciación y variabilidad en las composiciones para realizar una caracterización de estos géneros musicales. Por último, en el séptimo capítulo, «Dimensiones del repertorio: versiones y construcciones de sentido», me centro en cuatro canciones emblemáticas realizando un recorrido por diferentes versiones de las que han sido objeto, y de los discursos legitimadores y de afirmación de pampeanidad que se han construido en torno a ellas. Estas son «Huella de ida y vuelta», huella de Roberto

Yacomuzzi y Lalo Molina; «Milonga Baya», milonga de Julio Dominguez «El Bardino»; «Confesión del viento», milonga de Roberto Yacomuzzi y Juan Falú, y «Zamba del río robado» de Manuel J. Castilla, Guillermo Mareque y Enrique Fernández Mendía. En las consideraciones finales sintetizo los logros alcanzados en esta tesis, en relación a las prácticas vinculadas a la música o folklore pampeano, las estrategias de legitimación y los procesos relativos a su construcción simbólica como música representativa de la provincia.

Capítulo 1. Antecedentes, marco conceptual y metodológico

Los estudios sobre música pampeana. Entre el discurso analítico y el discurso nativo

La bibliografía específica y accesible que ha abordado el estudio de la música pampeana y sus procesos históricos no es abundante. Sin embargo, algunos trabajos publicados, resultan un material muy interesante pues no sólo dan cuenta de los géneros musicales y de los procesos por los que transitan, sino que han sido integrados a los discursos de legitimación de esas prácticas. Estos trabajos aparecen en este capítulo integrando el estado de la cuestión, pero también son citados en los capítulos siguientes y puestos en diálogo con elementos de la construcción de los discursos identitarios pampeanos, funcionando entonces como antecedentes y como fuente de información sobre las apropiaciones discursivas por parte de los actores en cuestión.

Para dilucidar los sentidos narrativos que han asumido estos trabajos en la construcción de la música pampeana me valdré de la categorización acerca de los procesos de creación musical propuestos por José Jorge de Carvalho y Rita Segato (1994), quienes plantean la existencia de una tensión permanente entre los procesos de creación musical en sí (denominados «musicopoiéticos») y los discursos sobre la música como generadora de sentidos y conceptos. Estos autores diferencian los discursos generadores de sentido entre idiomas nativos e idiomas analíticos. Los idiomas nativos son clasificados como metafóricos (discursos tradicionales, estereotipadores, territorializadores de la música) o como racionalizadores (discursos que crean conceptos sobre la música a través de artículos periodísticos, revistas, contratapas de discos, gráfica). El idioma analítico (musicológico) es el que produce conocimiento sistematizado sobre la música (De Carvalho y Segato, 1994, p. 5-6). Los discursos analítico y nativo se retroalimentan entre sí, influenciando a su vez los procesos de creación musical propiamente dichos.

En este recorrido sobre los antecedentes de estudio de música pampeana presento en primer lugar las producciones de los referentes históricos de la musicología

argentina, quienes no escriben directamente sobre la música de la provincia de La Pampa sino que comienzan la sistematización de los géneros musicales compartidos con la provincia de Buenos Aires. Luego menciono los primeros registros sonoros de Carlos Vega y Silvia Einsestein en 1952, que guardan un valor simbólico especial —además del documental— pues fueron tomados casi en el momento en que se declaraba la creación de la Provincia Eva Perón.⁵

En tercer lugar se mencionan los trabajos de Ercilia Moreno Chá y los de Rubén Evangelista, que han sido determinantes en la producción de idiomas sobre música pampeana. El *Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa* es el resultado de un trabajo de relevamiento etnomusicológico realizado por Moreno Chá entre 1974 y 1975, y ha resultado fundamental —en cuanto idioma analítico— a la hora de definir la «música folklórica» de la provincia, los géneros que la representan y sus características musicales. Los trabajos de Evangelista, productor de discurso nativo racionalizador, son un valioso aporte documental en el que se percibe la constante retroalimentación del intelectual con su actividad como músico.

Por último menciono dos trabajos recientes: la tesis doctoral de Blanca Elena Hermo (2015) y el trabajo final de licenciatura de Viviana Dal Santo (2016), ambos productores de idiomas analíticos sobre estas músicas. El trabajo de Dal Santo en especial es un ejemplo de cómo el discurso nativo influencia las narrativas analíticas.

La música pampeana desde la mirada de los referentes históricos de la musicología

Los primeros registros documentados y editados se refieren a las músicas de adscripción pampeana en términos de géneros musicales, vinculados geográfica y culturalmente con la provincia de Buenos Aires. Estos géneros coinciden con aquellos a los que se adscribe la música de la provincia de La Pampa, milongas, cifras, huellas y estilos. Estos trabajos son los primeros antecedentes de estudio y sistematización.

⁵ La Ley 14.037 declaró en 1951 la creación de la provincia Eva Perón. Luego del golpe de estado de 1955 se le restituyó el antiguo nombre de La Pampa.

En primer lugar, cabe mencionar el *Cancionero Bonaerense, la provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* ([1883] 1925). En este trabajo su autor, Ventura Lynch, realiza una descripción costumbrista del gaucho incluyendo, entre otras actividades, las referidas a la música y a la danza. Describe las temáticas de los textos cantados pero no profundiza en cuestiones musicales, aunque presenta transcripciones de estilos, milongas y huellas, entre otras canciones y danzas.

Los trabajos escritos por Carlos Vega se ocupan de rastrear orígenes y recorridos de los géneros. El *Panorama de la Música Popular Argentina* ([1944] 1998) es donde sistematiza y clasifica las canciones, y *Las danzas populares argentinas* ([1952] 1986), es un trabajo en el que reúne una serie de monografías publicadas con anterioridad sobre las danzas, situándose desde la perspectiva y tesis de la escuela histórico-cultural difusionista, rastreando orígenes y trayectorias de las músicas y las danzas donde encuentra tanto elementos europeo-criollos como indígenas.

Otra obra de referencia a la música de adscripción pampeana es el libro *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispánico* (1946) de Josué Wilkes e Ismael Guerrero. Se trata de un trabajo que propone el análisis específico de la música rioplatense, basado en numerosos ejemplos musicales de cifras, estilos y milongas recogidos en el campo bonaerense, para intentar encontrar —a diferencia de Vega— solamente elementos hispánico en ellas.

El viaje 55 de Carlos Vega

El registro sonoro más antiguo de documentación de la música de la provincia de La Pampa es el viaje n.º 55 del Instituto Nacional de Musicología, y fue realizado por Carlos Vega del 12 al 17 de mayo de 1952 junto con su ayudante (y esposa) Silvia Eisenstein. El registro aporta una colección realizada durante una «breve permanencia en la ciudad de Santa Rosa, provincia Eva Perón». Se mencionan 32 melodías recogidas en 6 discos. Entre ellas se cuentan: dos triunfos, dos gatos, un gato correntino, cuatro huellas, dos prados, dos chacareras, dos malambos, un triste, dos cifras, dos remedios, un marote, un pericón, cuatro estilos, cinco milongas y una milonguita.

Las breves notas tomadas en campo han quedado registradas en el *Cuaderno de viaje n.º 36*. En ellas se apunta la coreografía de algunas danzas (triumfo, gato, gato correntino, huella y chacarera) y algunos datos biográficos de los dos intérpretes de quienes se tomaron los registros: Santiago Fernández y Facundo Trejo —edad, lugar de nacimiento, dónde, cuándo y de quién aprendieron a tocar, clase social—, además de algunas apreciaciones sobre el lugar:

El suelo de la Pcia. Eva Perón, en torno a la vía a Sta. Rosa, es arenal más o menos cubierto de pasto duro o absolutamente pelado; a veces médanos desnudos y volantes.

Los caminos, arenosos, malos. Poco afirmados. La impresión de tristeza muy grande. Viajamos en época de sequía; los campos secos, sin pastos. Falta absoluta de agua; ni cauces de ríos o arroyos. Santa Rosa, 15.000 habitantes; ediliciamente casi pueblito. Población de origen europeo; pueblo criollo y algunos descendientes de araucanos.

Hay grandes grupos de araucanos en Gral Hacha (sic), cerca del salado, etc.

No se conocen elaboraciones por parte de Vega posteriores a este viaje, excepto la intención de incluir dos de las melodías recogidas en el Panorama Sonoro de la Música Popular Argentina, propósito que encontró su concreción post mortem con su edición por parte del Instituto de Musicología en 1988 en el que se incluyó el gato correntino y una de las milongas. Tampoco se han encontrado transcripciones ni análisis de ellas en sus trabajos.

En comunicación personal, el músico e investigador local Ernesto del Viso aporta un dato más al respecto, que quizás justifique la afirmación anterior:

En cuanto a la visita de Carlos Vega a Santa Rosa en el '52 puedo acotar, si es que no lo has descubierto, que en realidad don Vega vino a dar una charla a la Escuela Normal de Santa Rosa y de paso grabó a dos personas de nuestros alrededores. Sin duda no le dio mucha importancia a nuestra provincia y dejó el cuaderno archivado en el Instituto de Musicología (del Viso, comunicación personal vía Facebook, 1/04/2017).

Indagando en los cuadernos de Vega del Instituto Nacional de Musicología hallé el anuncio que corrobora la realización de la actividad mencionada por del Viso. Si bien su viaje fue documentado detalladamente, al igual que los registros obtenidos, no los retomó en sus trabajos.



Fotografía del anuncio de la conferencia de Carlos Vega en Santa Rosa.

Los trabajos de Ercilia Moreno Chá

La musicóloga Ercilia Moreno Chá llevó adelante un relevamiento de la música de La Pampa entre los años 1973 y 1975, a través de la Dirección de Cultura, cuyo responsable en ese momento era Ángel Cirilo Aimetta. Como resultado de esa labor se editaron dos trabajos y se produjo un ciclo radial. Sus producciones pueden ser interpretadas como idiomas analíticos en torno a la música pampeana, y han sido fundantes a la hora de definir la «música folklórica» de la provincia, los géneros que la representan y sus características musicales.

El Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa (1975, en adelante DFPLP) consta de un cuadernillo en el que se aborda una descripción del folklore musical pampeano, acompañado por dos discos long play que reúnen 35 ejemplos sonoros tomados en campo, catalogados como danza, cifra, tonada, estilo y milongas.

Desde la trilla gringa hasta la barda puestera (1975), consiste en 35 programas de radio de 30 minutos cada uno que fueron emitidos por LRA3 Radio Nacional Santa Rosa, de los que tuvimos acceso a 29 a través de una copia facilitada por el Archivo Histórico Provincial.

El Folklore Musical Pampeano (1980) es un cuadernillo de 15 páginas en el que sintetiza conceptos vertidos en los trabajos anteriores.

En cuanto idioma analítico, los trabajos de Moreno Chá han colaborado en el proceso de construcción de los géneros propios de la provincia de La Pampa. Tanto desde el lugar de legitimación académica desde donde partió el encargo como a partir de la labor «pedagógica» de difusión realizada a través de los programas radiales, estos trabajos se fueron convirtiendo en material de referencia sobre todo para los músicos, retroalimentando hasta la actualidad los discursos nativos sobre música.

Los citados trabajos tuvieron lugar en el período democrático iniciado en 1973. La restitución de la democracia propició un clima de efervescencia artístico y cultural apoyado desde la gestión pública, desde donde se encargó al Instituto Nacional de Antropología la tarea de realizar un relevamiento musical en todo el territorio provincial a cargo de la musicóloga Moreno Chá como parte de un proyecto político de legitimación simbólica de la pampeanidad.

Tal como se expresa en el primer párrafo del cuadernillo del DFPLP y en la audición de presentación del ciclo radial, la difusión del estudio realizado está destinada a «hacer conocer la música folklórica de la Provincia de la Pampa que permanece hasta hoy ignorada por el público urbano de nuestro país, incluso para los especialistas» (Moreno Chá, 1975, p. 1). Con esta afirmación la estudiosa se posiciona en un lugar de puesta en valor y de visibilización de estas músicas desconocidas pero fundamentales para la construcción de una identidad sonora pampeana.

Para un ordenamiento general de sus trabajos Moreno Chá aplica un criterio de región geográfica delimitando dos grandes «zonas musicales». Una «netamente pampeana» que comparte con otras provincias las características musicales de la región así denominada (que correspondería geográficamente a la pampa húmeda y la zona de transición o monte) y otra que correspondería a lo que los pampeanos denominan el «Oeste», es decir, la pampa seca, el que describe como un ámbito de transición — musicalmente hablando— entre la región pampeana y la cuyana.

Para cada uno de los registros sonoros incluidos en el DFPLP, y de manera similar en las audiciones radiales, realiza una breve descripción en la que menciona la especie,⁶ el modo de externación, la duración y alguna caracterización de la obra en

⁶ La denominación «especie» muestra cierto elemento biologicista propuesto por Carlos Vega —de quien Moreno Chá fue discípula—, término que ha sido bastante cuestionado y en la actualidad reemplazado por el de «género».

cuanto a lo sonoro, la forma poética, el contenido literario, su relación con la danza si la tuviere, y su ejecutante. Citamos a modo de ejemplo: «Estilo (voz y guitarra, 02:18). Las cuatro estrofas que componen este **estilo** encierran una profunda moraleja referente a la humildad y la soberbia, que nuevamente nos remontan a la literatura hispánica renacentista» (DFPLP, 1975, p. 6).

El ciclo radial incorporó ejemplos musicales no incluidos en el DFPLP además de un vasto repertorio que había quedado explícitamente excluido: las prácticas musicales de los inmigrantes rusos, alemanes y judíos, las cuales —por lo menos al momento de la realización del documental— se mantenían vigentes entre las mencionadas colectividades. También deja oír la voz de varios de sus colaboradores, reproduciendo fragmentos en donde los entrevistados se refieren a alguna cuestión musical específica.

El cuadernillo de 15 páginas *Folklore Musical Pampeano* (1980) comienza definiendo al «folklore musical» como aquella música (canción o danza, toque instrumental o juego cantado) que forma parte del inmenso patrimonio cultural que el hombre va adquiriendo por vía tradicional, aclarando que es el musicólogo el especialista encargado de estudiar científicamente ese material. Menciona a la milonga y al estilo como las canciones más frecuentemente escuchadas, y a la guitarra y el acordeón como los instrumentos del ámbito folklórico.

Con la intención de fundamentar la profundidad histórica de estos fenómenos, y siguiendo la línea propuesta por el folklorólogo Augusto Cortázar, Moreno Chá explica que la constitución de lo que es folklórico en la actualidad —entendido como tradicional, anónimo y popular— se va gestando desde los albores de la vida colonial. Además, parafraseando a Carlos Vega, aunque sin citarlo, afirma que La Pampa, por su condición mediterránea, bebe de dos corrientes musicales: la que corre por el Pacífico hacia el sur y que llega a través de Cuyo, con Lima como centro de irradiación, y la que corre a lo largo del atlántico con Río de Janeiro y luego Buenos Aires como centros irradiantes.⁷

⁷La pregunta difusionista sobre las conexiones y asimetrías en los flujos culturales es retomada por la antropología social en los 1990, pero no así la tesis difusionista por la cual La Pampa, en tanto periferia, no crearía nada, no habría producción original local, sino sólo la adaptación de lo que llega de fuera por irradiación de grandes centros.

La noción de folklore utilizada remite a una concepción que contrapone lo rural a lo urbano. En la presentación del primer programa radial y en los primeros párrafos del DFPLP afirma que

El ambiente rural, relativamente alejado de los medios de comunicación masiva, es el más propicio para que este repertorio de tradición oral se cultive, en la misma medida que en este medio donde se conservan aun ciertos elementos culturales o este tipo de manifestaciones afines o fenómenos folklóricos (p. 1).

Reforzando esta noción, en otra audición del ciclo de radio comenta a modo de anécdota que

Cada vez que llegaba a un pueblo iniciaba una tarea de pesquisa. Preguntar, indagar, tratar de averiguar. Esta tarea no es fácil. Muchas veces los cantores más conocidos en los pueblos son los que no conocen el tipo de repertorio folklórico que nosotros buscábamos. Ahora la tarea encontraba un punto clave cuando encontrábamos el primero de estos cantores, o el primero de estos músicos, porque los músicos folklóricos entre ellos en una localidad se conocen todos. Ese era el momento cero en nuestro trabajo (p. 1) [el subrayado es mío].⁸

Esta tarea de pesquisa estaba basada en la búsqueda de material para documentar las expresiones musicales que se suponía que poseían mayor profundidad temporal. Es llamativa la cantidad de veces que la investigadora aplica el calificativo «muy antiguo» como valoración positiva al presentar o realizar alguna explicación sobre un estilo, milonga o cifra. En la mayor parte de los casos hace referencia a la antigüedad de los textos, aunque en las descripciones articula la descripción de la poética con la de la música en sí. En esta búsqueda aparece también la noción de «rescate», de lo que fue y se está perdiendo, de prácticas que van cayendo en desuso, que ya no se recuerdan, y otras que al ser traídas al presente por la investigadora se vuelven a recrear:

Aquí las voces que vamos a oír no son de profesionales del canto, ni tampoco son los instrumentos ejecutados por manos dedicadas a esto con exclusividad, pero hay por detrás de eso otra: la poesía y la música que nos llegan desde muy lejos en el tiempo, tienen el valor de ser lo que durante años el pueblo sintió suyo y cantó durante años, transmitiéndolo de padres a hijos.⁹

La utilización de la palabra «pueblo» parece remitir a un grupo homogéneo idealizado que reproduce sus prácticas culturales, entre las que se encuentra la que nos ocupa (la música) de manera más o menos invariable de generación en generación. Demuestra en

⁸ Este fragmento corresponde a la transcripción de la segunda audición dedicada a la localidad de Victorica del ciclo radial «Desde la trilla gringa hasta la barda puestera».

⁹ Este fragmento corresponde a la transcripción de la audición de presentación del ciclo.

estos comentarios una postura de mediador cultural entre el Estado y las comunidades, ante los músicos y las músicas tratadas: las defiende e insta a valorarlas.¹⁰ Las grabaciones *in situ* adquieren el valor de la autenticidad, de lo genuino, lo que no ha pasado por otro filtro más que su propia escala de valores sobre lo que es lícito grabar o no, práctica común en ese momento del desarrollo de la musicología: «Por eso, más allá de una voz o un instrumento desafinado o mal tocado, está lo genuino, lo que se hace con dignidad y por amor, por lo tanto merece nuestro respeto y nuestra valoración».¹¹

Cabe destacar la intención de la investigadora de dar cuenta de los contextos de producción de las músicas documentadas y el cuidado puesto en presentar y contextualizar a los músicos entrevistados y grabados. La investigadora elabora un perfil de cada uno de ellos, haciendo oír su voz a modo de cita en algunas audiciones, otorgándole un lugar de legitimación a la persona, al músico, al poeta.

Además de escuchar a nuestros músicos folklóricos es nuestra intención que conozcan algo de ellos, que conozcan al hombre músico, al hombre poeta, al hombre cantor. Conocerlos, a ellos, a su música, a su poesía es el primer paso para valorarlos.¹²

Los trabajos de Rubén R. L. Evangelista

Los trabajos del músico e investigador local Rubén Evangelista, llevados adelante de manera independiente, aparecen como los únicos trabajos sistemáticos que reúnen desde una perspectiva histórica algunos aspectos de la música popular pampeana. Su nutrida producción escrita —que incluye además de sus libros numerosas publicaciones en el suplemento cultural Caldenia del diario *La Arena*, uno de los periódicos de mayor circulación de la provincia— y su ininterrumpida actividad dentro del ámbito de la música pampeana como compositor e intérprete, lo colocan en un lugar prominente dentro de la intelectualidad local¹³. Su producción escrita puede ser interpretada como discurso nativo racionalizador, en constante retroalimentación con su vida musical.

¹⁰ Esta situación del posicionamiento afirmativo del etnomusicólogo frente a las comunidades como mediador está planteada con mucha claridad por J. J. de Carvalho en «La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical», *Série Antropologia*, 335, Brasília, 2003

¹¹ Este fragmento corresponde a la transcripción de la audición de presentación del ciclo.

¹² *Ibíd.*

¹³ En el desarrollo de esta tesis la mención a Rubén Evangelista como investigador nativo y Cacho Arenas, su seudónimo como músico aparecerá de manera reiterada e indistintamente.

Folklore y música popular en La Pampa. Cantores, guitarreros y músicos populares, editado en 1987, describe cronológicamente la vida musical de un gran número de pueblos y ciudades de la provincia durante la primera mitad del siglo XX, aportando documentación periodística, fotografías y testimonios orales de los protagonistas de la época.

Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa. Biografías artísticas de autores y compositores. Selección de textos del repertorio regional (2009), completa de alguna manera el panorama musical del siglo XX y los primeros años del XXI. Siguiendo un orden cronológico organizado por décadas, describe la actividad musical relacionada con lo que define como un «*cancionero regional propio*, de raíz y características formales folklóricas», el que se desarrolla principalmente en la ciudad de Santa Rosa pero que encuentra referentes significativos en otras localidades de la provincia.

El primer libro relata la variada actividad musical provincial, dando cuenta de asociaciones civiles y militares (bandas), viejos guitarreros, etc. El segundo trabajo está centrado en la descripción del proceso de aparición y consolidación de un «cancionero» de creación local. Si bien los trabajos de Evangelista no provienen del ámbito estrictamente musicológico, constituyen una rica fuente de información tanto por la cantidad de documentación allí reunida, como por el extremado cuidado en la verificación de su veracidad. La densidad de documentos reproducidos entre los dos tomos de Evangelista —que suman más de setecientas páginas— incluyen numerosas fotografías, la reproducción de artículos periodísticos, entrevistas realizadas a músicos y a actores relevantes dentro del ámbito musical pampeano, así como detalladas descripciones, producto de los datos obtenidos a través de las fuentes mencionadas y de las vivencias personales.

Así como destacábamos que Moreno Chá intentó presentar a sus informantes más allá de su interpretación musical puntual, en Evangelista se observa la inclusión de la mayor cantidad de documentación que el espacio físico del formato le ha permitido, como estrategia de validación de cada una de sus afirmaciones para respaldar su deseo de «objetividad», tarea difícil para él, pues como músico es protagonista de muchos de los procesos que describe. Este afán por documentar presente a lo largo de toda la vida del autor, quizás encuentre su origen en su trabajo como asistente de Moreno Cha y del

documentalista Jorge Prelorán, quien también pasó por la provincia durante los primeros años de la década de 1970.

En este constante transitar entre el músico, el recopilador, el coleccionista y el escritor, los libros de Evangelista proponen mostrar y demostrar que la provincia de La Pampa tiene un cancionero folklórico propio y que es posible articular su desarrollo con el acontecer folklórico nacional. La *Historia del cancionero* cierra su segunda parte dedicándose a los músicos de las nuevas generaciones y las composiciones de la primera década del siglo XX afirmando que «en su devenir [el del *Cancionero Folklórico Pampeano* (sic)] ya está actuando una nueva generación artística, que eligió espontáneamente continuar el mandato de la misión regionalista» (2009, p. 234).

Pensando en la producción de estos dos autores como los pilares sobre los que se va construyendo el repertorio objeto de estudio de esta tesis —considerando también lo que incluyen y lo que omiten— podríamos pensar que Moreno Chá orienta su mirada hacia músicas que provienen del pasado y que encuentran su valor en la profundidad temporal. El minucioso relevamiento encargado por el Estado provincial necesitaba de la evidencia de la profundidad temporal para legitimar culturalmente a la nueva y joven provincia, un relevamiento enfocado en el rescate y visibilización del acervo cultural pampeano, fundamentando y ofreciendo argumentos para la creación de un idioma analítico. En cambio, el trabajo de Evangelista —desde un discurso nativo racionalizador— elabora categorías y describe procesos que se orientan hacia adelante, en un relato cronológico que hasta propone una fecha de nacimiento para el corpus que describe: 1954 con la creación de la «Canción para la Niebla Puelche» de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Guillermo Mareque.

Con la mirada puesta hacia el pasado o hacia el futuro, estos autores aportaron elementos legitimadores para la construcción identitaria de una música provincial y fueron incorporados por los actores en cuestión, a su vez legitimándose al citar estos textos y además, sintiéndose legitimados cuando son citados en ellos.

El estilo pampeano bonaerense. Modos de producción, apropiación y pervivencia de Blanca Elena Hermo

Recientemente se ha tenido acceso a la tesis doctoral *El Estilo pampeano bonaerense. Modos de producción, apropiación y pervivencia* de Blanca Elena Hermo defendida en la Universidad Nacional de Rosario en noviembre de 2015. Esta tesis sólo se encuentra disponible para su consulta en el repositorio de la Escuela de Artes y Humanidades de la UNR, por lo que asumimos que aún no ha tenido amplia circulación. El trabajo plantea un reestudio del género musical estilo en territorios culturalmente diferentes: la provincia de Buenos Aires y la provincia de La Pampa, desde una perspectiva etnomusicológica. La autora dedica la primera parte de su trabajo a describir y analizar Estilos creados y ejecutados en la provincia de Buenos Aires, desde registros fonográficos históricos, conservados como reliquias en manos de coleccionistas o de familias «tradicionalistas» bonaerenses, algunas grabaciones comerciales y grabaciones tomadas *in situ* cotejando los modelos descriptos y analizados por Carlos Vega, Wilkes y Guerrero Cánepa e Isabel Aretz. Su recorrido le permite arribar a una determinada modelización de las variantes que ofrece el género: concluye que es posible diferenciar entre término, cifra y estilo, prácticas que en algunos contextos utilizan estas denominaciones de manera indistinta (Herma, 2015, p. 325). Herma afirma que es posible hablar de un estilo calificable como canónico que presenta cierta estabilidad interdiscursiva poética-musical, cuya particularidad reside en la especial interrelación de los niveles estructural/formal, textura, orden tonal (modal) y orden rítmico.

El aporte que interesa para la presente tesis proviene principalmente de la segunda parte del trabajo de Herma, en el cual se dedica a estudiar los estilos en territorio pampeano y su comparación con el bonaerense. Inicia realizando una descripción del proceso del actual poblamiento del territorio, incorporando la noción de «pampeanidad» (p. 210) y de «sonoridad propia» (p. 213) a través de extensísimas citas extraídas de entrevistas realizadas a colaboradores clave dentro del trabajo. Luego realiza una caracterización de los estilos que responden al modelo tradicional de procedencia bonaerense, identificando dos situaciones creativas: los que permanecen cercanos al modelo (ejecutado en ámbitos que la autora vincula con círculos «tradicionalistas», en determinados eventos rurales) y los que utilizan el modelo para crear piezas que dejan ver las particularidades del autor. Lo que Herma considera el gran hallazgo de su tesis es la detección de una situación particular compositiva en los estilos pampeanos dentro de la «moderna canción pampeana», que denomina innovación por irrupción, que revelaría una intención explícita de alterar lo establecido,

en este caso el modelo tradicional. En este proceso se inscriben los estilos compuestos sobre textos del poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz, cuya métrica no responde a la expectativa modélica de los estilos tradicionales, y donde los músicos «citan» el género incorporando modificaciones en alguno de sus rasgos (p. 270).

El trabajo realiza un aporte original estableciendo los puntos en común y las divergencias observadas ante prácticas musicales acontecidas en torno a un género particular, en contextos diferentes: el estilo bonaerense y el estilo pampeano. Bucea y reconstruye características musicales desde el momento en que hay registro de estas músicas a partir del acceso a grabaciones históricas, fuentes documentales, investigaciones realizadas por quienes la precedieron en el abordaje al género y entrevistas en profundidad.

La influencia del paisaje en el tema musical pampeano de Viviana Dal Santo

Unas pocas semanas antes de terminar de escribir esta tesis, llegó a mis manos el trabajo final para acceder a la licenciatura presentada en febrero de 2016 en la Universidad Nacional del Litoral de Viviana Dal Santo, titulado *La influencia del paisaje en el tema musical pampeano*. Este trabajo se propone vincular —a partir de un exhaustivo análisis musical basado en la propuesta de Dante Grela— algunas características de la música, con el paisaje y determinadas situaciones coyunturales de la provincia. Para realizar esta interpretación la autora aplica las nociones de homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música que propone Ramón Pelinski.

Cabe destacar el minucioso trabajo de recopilación, transcripción y análisis realizado por Dal Santo, en especial en lo que hace al análisis de los perfiles melódicos de las piezas estudiadas, que desde la perspectiva aplicada se denomina análisis de la ubicación espacial, registral y diseño melódico, proponiendo luego algunas interpretaciones entre el texto de las canciones y los recursos musicales utilizados. Por otro lado, creo que la relación lineal que intenta establecer Dal Santo entre ciertas características musicales con la representación del paisaje, puede ser objeto de discusión, así como la crítica a la tesis de homología que el mismo Pelinski y otros

analistas como Pablo Semán, Pablo Alabarces y Pablo Vila han realizado. La autora afirma que:

La tendencia a un diseño melódico simple, descendente y algo estático, sin grandes saltos, con tempos predominantemente moderados o lentos, preponderancia de modos menores y tendencia general a la monotonía, la repetición y el carácter triste [se da] en referencia a la influencia que ejerce el paisaje llano, con muy leves ondulaciones en el Este y desértico en el Oeste (debido al problema del agua suscitado en esa franja de la Provincia), las formas de ser pacientes y las formas de vida tranquilas de los pobladores pampeanos y la tristeza, el despojo y la pobreza por razones históricas y actuales (Dal Santo, 2016, p. 7).

Si bien una huella o una milonga pueden propiciar un clima musical que remita al paisaje o a ciertas características con que se vincula al *ethos* pampeano, faltaría aquí la problematización que intente desentrañar la naturaleza de esas asociaciones. Como afirmé en la presentación de este capítulo, el trabajo de Dal Santo está fuertemente influenciado por el discurso nativo metafórico que crea y reproduce un estereotipo de la música pampeana «llana» como el paisaje idea que atraviesa la construcción del discurso analítico de su trabajo.

Más allá de esta observación crítica, el trabajo provee una mirada analítica de la música pampeana que no había sido abordada hasta el momento y que es preciso valorar.

Omisiones que hablan

Cabe destacar que algunas obras de referencia relativamente recientes hacen escasa mención a la música de La Pampa. El *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (2000) menciona los géneros musicales compartidos con la provincia de Buenos Aires: huella, milonga y estilo, pero sin mención de lo geográfico. El *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*, de Emilio Portorrico (2004), menciona solamente a dos actores relacionados con el medio pampeano: el poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz y el músico y poeta Julio Domínguez, apodado el «Bardino», aportando sus datos biográficos. El mismo autor editó en 2015 un libro titulado *Eso que llamamos folklore*, y allí en un extenso listado de guitarristas

folklóricos (p. 121-122) menciona a los pampeanos Paulino Ortellado, Raúl Santa Juliana y Julio Domínguez, sin realizar ninguna referencia temporal ni espacial. El libro —que pretende ser una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica— no incluye ninguna mención puntual a la provincia de La Pampa, pero sí menciona a otras provincias.

Por último, cabe mencionar la *Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume IX Genres: Caribbean and Latin America*, editada en Londres en 2014, incluye entradas redactadas por investigadores argentinos: «cifra/estilo» por Leonardo Waisman y Héctor Goyena, sin especificidad para La Pampa si bien citan el *Documental* de Moreno Chá; «huella» por Héctor Goyena, referida a la región pampeana; «milonga argentina», por Héctor Goyena, hace específica referencia a la provincia de La Pampa, basado en Moreno Chá, Aretz y Vega entre otros, donde la milonga es

registrada performada por dos voces y dos guitarras, alternando los cantores cada dos versos o estrofas. Esta *milonga* ha recibido diversos nombres y funciones de acuerdo a las técnicas de rasgueo utilizadas: *corralera*, *campera*, *surera*, o *para payar*. Puede ser también interpretada por una guitarra sola en un modo puramente instrumental (p. 483. Traducción AMR).¹⁴

Obviamente por su lugar e idioma de edición, la enciclopedia ha tenido nula circulación local entre los músicos e incluso entre los estudiosos.

De lo expuesto hasta aquí se desprende que estudios acerca de la música popular de referencias rurales de la provincia de La Pampa han sido escasamente abordados y los que han sido realizados no gozan de amplia circulación. Excepto el DFPLP, cuya realización surgió como parte de una iniciativa estatal, el resto de los trabajos mencionados son el resultado de la iniciativa individual, en ocasiones habiendo recibido algún apoyo del Estado, como los libros de Evangelista.

En suma, los avances parciales obtenidos en los trabajos de investigación que he venido realizando para la concreción de esta tesis, aportan una mirada que no ha sido abordada en relación con el repertorio musical aquí considerado: la música y los

¹⁴ Horn, David y Shepherd, John (Ed.) (2014). *Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume IX Genres: Caribbean and Latin America*. Londres/Nueva Deli/Nueva York/Sydney: Bloomsbury Academic.

procesos de construcción de identidades no-centrales, en articulación y tensión entre Buenos Aires y otros centros, desde una mirada provincial.

Marco conceptual

El extenso trabajo de campo realizado me permite afirmar que el repertorio que integra el folklore pampeano es el resultado de la creación de un grupo de actores locales que pueden ser incluidos dentro de un movimiento cultural, en el sentido de productores culturales y formaciones culturales de Raymond Williams (1980), cuyo objetivo es la legitimación y difusión de un material producido en el lugar, la búsqueda de un producto propio para definirse y que opere como diferenciador en la construcción de una identidad local ante las otras provincias y frente a la homogeneizadora idea de identidad irradiada desde el centro capitalino. Este es el punto de partida de donde emerge el marco teórico, consecuencia de los hallazgos y de la sistematización del conocimiento obtenido a partir de los datos empíricos, siendo los conceptos clave que sostendrán esta tesis: colonialidad interna, formación nacional de alteridad, folklore y representaciones, identidades sociales y género musical.

Para abordar la «colonialidad interna» de la nación tomo las propuestas de Walter Mignolo (2000) sobre la colonialidad del poder en América Latina y el desarrollo del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova, que refiere a un fenómeno intra-nacional que designa una estructura prolongada de relaciones sociales de dominio y explotación entre grupos culturales heterogéneos dentro de sociedades duales o plurales (González Casanova, 2006). La noción de colonialidad interna es una idea que atraviesa este trabajo porque ilumina la tensión provincial/nacional donde las prácticas musicales pampeanas se enfrentan al fuerte centralismo cultural emanado desde el centro metropolitano.

Entiendo a los actores que integran el grupo de músicos, artistas e intelectuales pampeanos en los términos de productores culturales que plantea Raymond Williams

(1980), y su accionar como prácticas intelectuales, sobre las que Daniel Mato (2005) reflexiona:

Con la idea de «prácticas intelectuales» apunto a criticar el carácter hegemónico de dos representaciones de la idea de «intelectual» que en algunas ocasiones se presentan como convergentes entre sí, mientras que en otras aparecen como alternativas. Lo que me propongo en este sentido es poner de relieve la asociación «automática» (inconsciente, compulsiva, no críticamente reflexionada) de la idea de «intelectual» con las de investigación y/o de escritura ensayística, para colocarnos en situación de reflexionar acerca de la existencia e importancia de la variedad de formas que asumen las «prácticas intelectuales», es decir, todo aquello que los intelectuales hacen/mos, y este «todo aquello» visto con los ojos bien abiertos, con máxima amplitud, en toda su vasta diversidad, incluso «todo aquello» que ni siquiera se define con relación a la lectura y la escritura (Mato, 2005, p. 471-472).

En cuanto al concepto de «formación de diversidad y alteridad de la nación», parto de la propuesta de Rita Segato ([1997] 2007), concepto retomado con respecto a la provincia de Neuquén por Claudia Briones (2005) como formaciones provinciales de identidad. Por otra parte, Beatriz Ocampo (2004) piensa a la nación interior —a través del estudio del accionar de intelectuales periféricos de Santiago del Estero— que dialoga, se tensiona y negocia, pese a las asimetrías, con el centro metropolitano del país.

Los productores culturales y sus prácticas pueden ser entendidos en los términos que propone Segato como grupos sociales que en la manera de ser «otros» en el contexto de la sociedad nacional y su historia se perciben como constructores de diferencia (2007, p. 47). Al situarse como «otros» en red con poetas, periodistas locales y seguidores, estos músicos en cierto sentido se comportan como «alteridades históricas» respecto al clivaje peculiar de la nación argentina en la relación capital/interior. Asumen y difunden una producción musical diferenciada en la cual intentan reconocerse y ser reconocidos, como una postura de resistencia a las exigencias del mercado que reclama, además, la aceptación de la industria cultural y la inclusión del repertorio pampeano en la categoría de la música nacional. Además, en la producción de algunos de estos músicos y poetas asoma la referencia a grupos indígenas de la región, apuntando entonces hacia los rastros de alteridades históricas radicales de la Argentina que plantea Rita Segato.

La relación «folklore y representaciones» es abordada desde la propuesta de Claudio Díaz (2009), que reflexiona extensamente acerca de la constitución del folklore como campo discursivo, vinculado a la circulación de cierto tipo de productos culturales, especialmente géneros musicales provenientes de diferentes regiones del

interior de la Argentina. Su constitución fue posible a partir del desarrollo de la radio, la industria discográfica, los festivales, la publicidad y la televisión y del consumo masivo. Díaz afirma que el término «folklore» connota ideas acerca de lo «nacional», de lo «popular» y de las raíces culturales y que pasó de designar una música que cumpliera con determinadas características (local, supuestamente anónima, popular, de transmisión oral, rural) a señalar un tipo particular de producto musical inspirado en el estereotipo de lo folklórico (Díaz, 2009, p. 41). Lo que esta práctica musical no perdió, en el nuevo escenario, es su carácter simbólico de representatividad, como señala José Jorge de Carvalho (1995) al analizar las relaciones entre lo clásico y lo popular en América Latina.

Para pensar la noción de identidad se propone como punto de partida las reflexiones de Stuart Hall sobre su constitución procesual hacia adentro y su consolidación con la diferencia constituyendo fronteras, cuando afirma:

El enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre en proceso. [...] Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los discursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia.

La identificación es, entonces, un proceso de articulación, de sutura, una sobredeterminación y no una subsunción, siempre hay «demasiada» o «demasiada poca»: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. Como todas las prácticas significantes está sujeta al «juego» de la *différance*. Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y la delimitación de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera». Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo para consolidar el proceso (Hall, 2003, p. 16).

Abandonada la noción esencialista de una identidad integral, originaria y unificada, la música, las prácticas musicales y los discursos que se construyen en torno a ellas operan de manera eficaz a la hora de marcar la diferencia y de establecer fronteras simbólicas entre lo propio y lo ajeno. En este sentido, Pablo Vila (1996) afirma que

La identidad social es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los «otros» desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo. Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales (p. 29).

[Puesto que] la música no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también a través de lo que se dice acerca de ella, es decir, lo que la música significa para sus creadores, intérpretes o audiencias (p. 6).

En este punto coincide con Carvalho y Segato (1994), quienes distinguen la poiésis musical de las distintas prácticas discursivas de atribución de significados.

Si la identidad se construye a través de la diferencia, esta fue construida en el espacio mítico de la región Oeste del territorio provincial, con su paisaje particular, su clima, la problemática del agua y las duras condiciones de vida de sus habitantes. Esta identificación se pone de manifiesto principalmente en los textos de las canciones. Pero los pampeanos que viven en el Oeste, lejos de la capital provincial y de las construcciones imaginarias de sus habitantes, se sienten geográfica y musicalmente más cerca de Cuyo,¹⁵ lo que se evidencia en sus prácticas musicales y al hablar de ellas. Coincidimos entonces con Homi Bhabha (2000) cuando afirma que

La localidad de la cultura no es ni unificada ni unitaria en relación consigo misma, ni debe ser vista como «otra» en relación con lo que está fuera o más allá de ella, de aquí emerge el efecto de significación incompleta como transformación de las fronteras o espacios «in between» a través de los cuales los significados de autoridad cultural y política son negociados (p. 217).

Para comprender cómo se articulan las prácticas musicales, las músicas y las narrativas es necesario realizar aproximaciones que permitan aprehender el sonido/música en sí. Para ello se parte de la definición de género musical siguiendo la propuesta de Franco Fabbri (1982) como «un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas». Estas reglas se vinculan con aspectos formales de la obra, así como aspectos performáticos y sociales (1982, p.1)¹⁶.

Observaciones metodológicas

El abordaje metodológico de esta tesis parte de la musicología como disciplina central, tomando los aportes que ofrecen la musicología histórica y, sobre todo, la etnomusicología. La metodología utilizada en esta tesis es cualitativa y está basada en los siguientes métodos y tipos de fuentes:

¹⁵ Esto puede observarse en los géneros musicales cultivados (cuecas y tonadas), el tratamiento de las guitarras —en líneas generales una puntea y otra acompaña—, el canto en dúo y la particular forma de emisión. Se canta un repertorio cuyano «a la manera cuyana».

¹⁶ Para un análisis detallado sobre el devenir del concepto de género y estilo en músicas populares ver Guerrero (2012).

- 1) Realización de relevamiento de la documentación sonora de las producciones musicales a través de la adquisición del material editado, la grabación *in situ* o grabaciones hogareñas procedentes de músicos localmente considerados referentes en relación con el proceso estudiado.
- 2) Rastreo de fuentes escritas orientadas a la documentación de notas periodísticas, crónicas, artículos de opinión referidos al repertorio, y que den cuenta del accionar de los grupos o actores sociales individuales involucrados en el proceso estudiado: Archivo del diario *La Arena*, Archivo del diario *La Reforma*, Archivo Histórico Provincial, Biblioteca de la Asociación Pampeana de Escritores (APE), Biblioteca Nacional.
- 3) Realización de entrevistas en profundidad —desde la perspectiva de la experiencia del sujeto entrevistado— a músicos, poetas, intérpretes y actores sociales relacionados de alguna manera con el circuito de producción, circulación y recepción del denominado «cancionero pampeano» y con los ámbitos en que este circuló y circula a nivel local, regional y nacional.
- 4) Comunicaciones personales telefónicas o por escrito (a través de Facebook y correo electrónico) con los músicos y otros actores relacionados con el ámbito de la música pampeana.
- 5) Observación participante del accionar de grupos, asociaciones y encuentros, en espacios públicos y privados, en ocasiones de prácticas de producción y recepción musicales y, especialmente, en los bastidores de estas prácticas, los ensayos, encuentros informales antes y después de la performance musical en sí, como parte también de la inmersión en campo.

Para el ordenamiento y la sistematización de los datos obtenidos en campo se procedió de la siguiente manera:

- 1) Catalogación y análisis del material discográfico y del relevamiento de fuentes periodísticas recogidas en campo.
- 2) Desgrabación y análisis de las entrevistas realizadas.
- 3) Selección de un corpus representativo de milongas, huellas y zambas para el análisis de los elementos estructurales.

4) Interpretación de los datos y reflexión teórica que emergen de los análisis.

En suma, los datos recogidos para la reunión del corpus y, en definitiva, para la elaboración de esta tesis fueron construyéndose a partir de numerosas grabaciones, entrevistas y conversaciones abiertas con los actores. En algunos casos, los sucesivos encuentros a lo largo de los años han desencadenado en relaciones permanentes sostenidas por el vínculo afectivo que se genera a través de la música.

Se cuentan alrededor de sesenta entrevistados, entre músicos, poetas, periodistas, oyentes expertos, agentes del Estado y seguidores, que alcanzan las 150 horas de grabación. Estos registros (que incluyen grabaciones de audio y video filmaciones) contienen fundamentalmente entrevistas en profundidad y ejecuciones musicales en vivo. He reunido un corpus de alrededor de 75 trabajos discográficos contenidos en diversos soportes (discos de vinilo, casetes y discos compactos), además de grabaciones no profesionales de circulación paramedial provista por los propios músicos y/o sus familiares.

A lo largo de este proceso que inicié en el año 2005, el acceso a las nuevas tecnologías, el uso cada vez más frecuente de Internet (a partir del uso de Youtube), de las redes sociales (Facebook) y los modos de comunicación inmediata (Whatsapp) han modificado mi relación con los músicos y colaboradores. Estos recursos me han permitido acceder a materiales sonoros y a redes de comunicación hasta hace poco tiempo impensadas y han facilitando considerablemente las posibilidades de registro y almacenamiento de la información obtenida.

Capítulo 2. La legitimación del discurso identitario musical pampeano

En la Argentina la estructuración del Estado nación como forma de organización política y social del mundo moderno no derivó necesariamente de comunidades culturales preexistentes sino de la creación de aparatos burocráticos centralizados: las provincias. Los discursos homogeneizadores narrados desde el centro metropolitano (Buenos Aires) van entrando en contraste con las perspectivas enunciadas desde la periferia (las provincias). Las discordancias expresadas en los textos y narrativas ponen de manifiesto la escisión en el interior de la nación y muestran historias heterogéneas y lugares de tensión entre tradiciones culturales diferentes. Pensar junto con Homi Bhabha que la nación es construida a través de muchas formas de identificación contingente, arbitrarias e indeterminadas, permite definirla dentro de sus antagonismos sociales internos (Bhabha, 2000, p. 217).

En el caso de la provincia de La Pampa, el actual territorio atravesó a lo largo de su historia por diversas etapas. Hacia 1880 se concretó la campaña de exterminio de la población indígena por orden del Gral. Julio A. Roca —proceso denominado Campaña del Desierto— para ser repoblado por migraciones internas y transatlánticas. En 1884, a partir de la sanción de la Ley de Territorios Nacionales N.º 1.532, se creó el Territorio Nacional de La Pampa bajo la dependencia del Ministerio del Interior de la Nación.¹⁷ Esto se dio en el marco del proceso de desarrollo del modelo agroexportador, la mensura de las tierras ganadas aptas para practicar ganadería y agricultura y la inserción del país en la economía capitalista mundial como «granero del mundo». En 1951, con la sanción de la ley N.º 14.037, la provincia accede a la autonomía política que la convierte en Provincia, hecho que la posiciona en igualdad de condiciones con las otras jurisdicciones para empezar a construir una identidad diferenciada.¹⁸

¹⁷ Al respecto dice Axel Lázzari (2007) que «la llamada Conquista del Desierto hacia fines de la década de 1870 completa la expansión territorial que comenzara en la época colonial. Entre 1878 y 1885, el ejército nacional vence la resistencia indígena destruyendo su sociedad como parte de la formación histórica de frontera. En 1884, las autoridades nacionales fundaron la Gobernación Nacional de La Pampa Central transformando en jurisdicción militar los antiguos territorios indígenas (p. 97).

¹⁸ La ley que transformó a los territorios nacionales de La Pampa y el Chaco en provincias fue sancionada con el N.º 14.037 por la Cámara de Diputados de la Nación el 20 de julio de 1951. y promulgada por el Poder Ejecutivo Nacional el 8 de agosto del mismo año. La presidencia estaba a cargo de Juan D. Perón,

Durante el proceso de organización nacional las provincias fueron configurándose como las contendientes más firmes y constitutivas de la Nación, y fueron generando posturas diferenciadas frente a la ciudad-puerto de Buenos Aires, entendida en el imaginario cultural dominante como la representación oficial de la nación. Desde su constitución como provincia, un grupo de intelectuales y artistas pampeanos —incluidos entre ellos los músicos urbanos— jugaron un papel importante en el proceso de invención del nuevo Estado, sobre todo en lo que hace a la construcción de una identidad cultural diferenciada. Refiriéndome específicamente al ámbito musical, diré que este proceso se inicia en la década de 1950 y alcanza cierta legitimación en los primeros años de la década de 1970, para lograr un nuevo impulso con proyectos renovados con el advenimiento de la democracia en 1983. En la actualidad sigue habiendo músicos que componen, discos que se graban, intérpretes que cantan y agrupaciones que se sostienen a lo largo del tiempo, pero ni entonces ni ahora su grado de circulación y trascendencia alcanzó la masividad.

En este capítulo abordo algunas estrategias de reconocimiento desplegadas por músicos, poetas, intelectuales y artistas en general para alcanzar la legitimación fuera y dentro del territorio provincial, tomando estrategias discursivas y de visibilización en ámbitos locales y supra-locales.

Folklore nacional y folklore pampeano

En esta tesis utilizo la palabra folklore para designar a un género musical dentro del campo de la música popular. Dejo de lado el sentido del término que sólo lo vincula a su carácter tradicional, a sus efectos identificatorios con comunidades específicas, su carácter grupal y anónimo y la importancia del contexto sociocultural de su producción.

quien envió al Congreso el proyecto de ley, impulsado a su vez por una presentación que realizó Eva Perón al Senado de la Nación, en su carácter de presidente del Movimiento Peronista Femenino y «ejerciendo el derecho a peticionar que me acuerda el art. 26 de la Constitución Nacional», como afirma en el texto. La ley estipulaba la convocatoria a una Convención Constituyente, la que efectivamente fue reunida para sancionar la constitución pampeana, y que resolvió otorgar a la nueva provincia el nombre de su impulsora el 29 de enero de 1952. Hasta entonces, por ser territorio nacional La Pampa no disponía de sus ingresos. Dada su capacidad productiva, recaudaba mucho más de lo que la Nación le otorgaba para el funcionamiento de la gobernación. En materia de derechos cívicos, a los pampeanos les estaba vedado tener representantes en las Cámara de Diputados y de Senadores, elegir gobernador y presidente de la Nación.

Sostengo que se trata de un espacio de producción heterogéneo, no sólo por las diferentes propuestas estéticas que contiene sino también por la diversidad de orígenes regionales de las canciones que lo integran y los diferentes grados de legitimidad que estas propuestas han obtenido. Citando a Claudio Díaz diré que

La globalización y la modernización —principalmente la irrupción de los medios electrónicos de comunicación— impone un replanteo en toda conceptualización sobre lo popular y lo folklórico. Fragmentos de culturas tradicionales (como en nuestro caso las canciones) llegan a expandirse mucho más allá de sus contextos sociales originales, dando lugar a nuevos fenómenos. La incorporación a los modos de producción, circulación y consumo propios de la cultura de masas produjo una ampliación de los mercados y finalmente creó las condiciones de emergencia de un campo específico que adoptó para sí el nombre de folklore, como un tipo de producción musical que se ha denominado también música popular. Las canciones folklóricas fueron perdiendo su carácter comunitario y anónimo y sus relaciones con la «tradicición» se volvieron complejas y contradictorias. Se podría pensar en definir el campo del folklore como un fenómeno de la música popular en donde géneros musicales provenientes de distintas regiones entraron en relación entre sí, formando un sistema, y que desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo «nacional» (Díaz, 2009, p. 40-41).

Al referirme al folklore (de circulación) nacional me refiero a las músicas que forman parte de la industria musical y que participan de los circuitos de festivales, empresas productoras y discográficas. Con folklore pampeano me refiero a las músicas producidas en la provincia de La Pampa que intentan acceder a los espacios nacionales de circulación y consagración.

El mercado de la cultura o la industria cultural ocupa un papel importante en el juego de complementariedades y oposiciones que se produce entre folklore nacional y folklore pampeano, pues es un claro espacio de poder donde se regula el acceso a los circuitos de legitimación y genera una participación en ocasiones desigual de ciertas prácticas culturales. Los músicos pampeanos resisten y se acomodan para participar de circuitos que les otorguen visibilidad dentro del mercado. Abundan entre los cultores de música pampeana quienes oponen —al mismo tiempo que definen— la música asumida como propia con la de otras provincias. Es posible identificar en los discursos la búsqueda de legitimación en las propias prácticas y en oposición con las prácticas musicales que se adscriben a otros estados provinciales que tienen una mayor visibilidad, y que por lo tanto gozan de otro reconocimiento simbólico, tanto en la construcción de la idea de la música de la nación como en la contienda entre identidades regionales. Por ejemplo, es frecuente que los músicos expliquen la poca visibilidad a nivel nacional de la música pampeana argumentando que hay provincias o regiones que

están cantando la historia de cuatrocientos años, mientras que La Pampa tiene una historia que se está forjando, por ser una provincia muy joven.

En el marco de la oposición y definición que se produce entre folklore local/nacional y local/regional he identificado una serie de tensiones que enumero a continuación. Dichas tensiones atraviesan toda esta tesis.

- 1) Los géneros musicales desde donde los músicos construyen el repertorio que conforma el folklore pampeano (de la Provincia de La Pampa) coinciden con las músicas asociadas a la provincia de Buenos Aires. Estos son principalmente huellas, milongas, triunfos y estilos, o con un género considerado perteneciente al folklore nacional: la zamba.
- 2) Como parte de esta diferenciación colocan a la chacarera en el extremo opuesto, como el género que representa la antítesis de lo considerado pampeano, «una música para hacer palmas» y fundamentalmente «para ser bailada».
- 3) El lugar donde se busca la diferenciación, sobre todo, es en los textos de las canciones. Estos remiten frecuentemente a la vida del oeste de la provincia, que posee características culturales y geográficas distintas a las del noreste, donde se encuentra la ciudad de Santa Rosa y los centros urbanos de mayor densidad poblacional, de donde proviene gran parte de los músicos que adscriben a estas prácticas.
- 4) Las prácticas musicales de los habitantes del Oeste pampeano encuentran afinidad explícita con las cuyanas, principalmente en la ejecución de tonadas y cuecas.
- 5) En su conjunto, estas prácticas, consumadas a través del repertorio, dejan ver dos direcciones de lucha simbólica: al interior del folklore de la provincia, defendiendo la música de la región, y en la proyección hacia afuera, en la búsqueda de reconocimiento en espacios de circulación y consagración del folklore nacional.
- 6) Esta necesidad de reafirmar lo propio, de marcar la diferencia, en parte tiene que ver con las desigualdades de acceso al poder que tienen estas músicas.

Poner de manifiesto la alteridad y el sentido de pertenencia a un lugar determinado es una manera discursiva de resistir desde la misma inequidad.

El «boom del folklore» y la construcción del relato identitario pampeano

Hacia la década de 1960 alcanzó su máximo esplendor un proceso que se generalizó con la denominación «boom del folklore». Este fue un proceso en el que músicas de raíz folklórica provenientes fundamentalmente de la zona norte y centro del país se irradiaban e imponían desde Buenos Aires hacia el interior del país, a través de determinados intérpretes, autores y compositores.

Ariel Gravano (1985) describe este proceso iniciado en la década de 1940 como resultante de la suma de algunos factores tales como la migración de numerosos contingentes de ciudadanos provenientes de ambientes rurales hacia los grandes centros urbanos y el fomento oficial a partir de normativas que obligaban a difundir, por ejemplo, tanto en lugares públicos como en las emisoras radiales, una proporción igualitaria de música nacional y extranjera. Este fenómeno «promovió la adopción de un estereotipo sonoro y visual: el de los Chalchaleros. Su conformación de tres guitarras, un bombo y cuatro voces se constituyó en la representación de *lo argentino* en materia musical» (Moreno Chá, 1988, p. 115). El público receptor de esta música de origen provinciano se amplió a través de su circulación en locales de baile (peñas) y salas de espectáculo, la proliferación de materiales grabados y la difusión en los medios masivos.

Esto era síntoma de que —por primera vez en varias décadas— la música popular argentina, en especial del interior, estaba siendo aceptada por las clases dominantes, ya fuera por necesidad de identificación o de apropiación de valores culturales tradicionales que justificaran su hegemonía, por esnobismo, gusto por lo exótico, u otras razones (Portorrico, 2004, p. 15).

El auge de la música folklórica se concentró inicialmente en la ciudad de Buenos Aires y se expandió desde allí a nivel nacional. La Pampa, o específicamente la ciudad de Santa Rosa, no quedó ajena. Quizás como reacción a este modelo musical llegado desde afuera de la provincia, en el intercambio de ideas entre poetas, músicos y algunos intelectuales santarroseños o provenientes de pequeños pueblos del interior, pero

residentes en la capital pampeana, se fortalece la iniciativa de consolidar y hacer trascender una música que se instaure como propia y que contraste con el modelo «nacional» difundido por los medios masivos. En este momento comenzó a hacerse visible el aporte urbano de quienes adscribían a la categoría «músicos pampeanos», al construir un estilo local, propiciando cierta renovación en los géneros de referencia rural —milongas, huellas, triunfos, estilos y zambas— introduciendo en los textos de las canciones ciertos elementos culturales emblemáticos como el espacio no-urbano del Oeste pampeano. Podemos pensar aquí a esta intelectualidad artística en los términos de alteridades dentro del clivaje principal de la nación que propone Rita Segato. Así, estos grupos sociales cuya manera de ser «otros» en el contexto de la sociedad nacional y de su historia se perciben como constructores de diferencia (2007, p. 47). Al situarse como «otros» estos músicos se comportaron parcialmente como «alteridades históricas»,¹⁹ asumiendo y difundiendo una producción musical diferenciada en la cual reconocerse y ser reconocidos, como una postura de resistencia a la invisibilización de la colonialidad interna que reclama, además, la aceptación desde el centro, la Ciudad de Buenos Aires, entendida en el imaginario como la representación oficial de la nación.

Los relatos identitarios —cristalizados en parte en los textos de las canciones— comienzan a elaborarse a través de una configuración simbólica que muy frecuentemente remite al paisaje rural desértico, a las condiciones de vida adversas imperantes en el Oeste del territorio de la provincia, al despojo cultural de la población originaria sobreviviente, tomando estos elementos como los configuradores de diversidad. Como afirma Stuart Hall (2003), las identidades culturales se construyen de múltiples maneras a través de los discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. Son producto de la marcación de la diferencia, se construyen a través de ella (p. 16-18).

En este juego de diferenciarse para ser reconocidos es frecuente rastrear en los relatos definiciones de lo que debe entenderse como música pampeana, frecuentemente en oposición a las músicas de otras provincias. De acuerdo con Pablo Vila, «la música no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también a través de lo que se dice acerca de ella, es decir, lo que la música significa para

¹⁹ Si bien Rita Segato (2007) considera estrictamente como tales alteridades a las poblaciones indígenas y afrodescendientes, traslado el concepto a esta intelectualidad artística que se ha comportado como «otra» en este proceso de invención del Estado provincial, frente a la región y a la Nación.

sus creadores, intérpretes o audiencias» (Vila, 1996, p. 6). Es en este sentido que interpreto las siguientes afirmaciones como colaboradoras en los procesos de legitimación de esta música como representativa de la región, resultando significativa la correspondencia que se pretende establecer entre determinados géneros musicales, el paisaje y el «modo de ser del pampeano». «La huella es muy muy de la pampa y se presta muchísimo para la forma, la peculiaridad del decir del pampeano, esa cosa muy lisa en la forma de decir» (Gerardo «Lalo» Molina, compositor e intérprete, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Si como yo lo veo, que el estilo es lo agreste, lo desolado, entonces si yo quiero expresar que aquí falta agua, que aquí falta poblar, que estoy solo en un paraje, en un páramo... y bueno entonces el «estilo» es el ritmo que me está esperando para expresar eso (Carlos Urquiza, arreglador e intérprete, entrevistado por AMR en Santa Rosa, junio de 2006).

Nuestros ritmos y las canciones, son canciones más para escuchar que para bailar. Para la cabeza y no para los pies. Porque el ritmo, los ritmos nuestros de milonga, huella, digamos así, mueven más a escuchar... De hecho la milonga, la tonada, son ritmos para escuchar. La huella, el triunfo, sí, pero bueno, eso es lo que nos ha tocado, nos identificamos con esos ritmos. Yo casi todo lo que compongo lo compongo con esos ritmos. Ritmo de milonga, de huella, triunfo, cielito, estilo (Gerardo «Lalo» Molina, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Por otro lado, son muy claros los testimonios que oponen, al mismo tiempo que definen, la música asumida como propia con la de otras provincias.

Cuando hablo de la música pampeana pienso en música compuesta por pampeanos, no necesariamente, pero en general compuesta por pampeanos, sobre poesías de pampeanos, y sobre todo que trate temática pampeana. Porque a veces suele ocurrir que algún pampeano ha hecho algo y dice «es pampeano», «yo soy pampeano», pero lo que tratan no es nada relativo a la idiosincrasia o a la problemática del pampeano que vive hoy aquí (Carlos Urquiza, arreglador e intérprete, entrevistado por AMR en Santa Rosa, junio de 2006).

Yo creo que si la milonga, el estilo no se hubieran inventado, las hubiéramos inventado nosotros. Son las formas musicales más adecuadas para decir lo que tiene para decir el pampeano. Lo poco o mucho que tenga para decir, así como el riojano lo dice con sus chayas, el mendocino con sus tonadas o el misionero con sus polcas (Roberto Yacomuzzi, poeta y músico, entrevistado por AMR en Santa Rosa, julio de 2010).

Nosotros no le vamos a enseñar a los santiagueños cómo se hace una chacarera, pero ellos tampoco nos van a enseñar cómo se hace una milonga, una huella. Claro! (Paulino Ortellado, guitarrista, entrevistado por AMR en Santa Rosa, julio de 2010).

Y si yo me encuentro un santiagueño, yo no quiero que me cante la “Huella de ida y vuelta” ¡Quiero que me cante una chacarera! Cuando alguien encuentra un pampeano quiere que le cante la “Huella de ida y vuelta” o “El Bautista de la rinconada” o “Niña de Curacó”... ¡Quiere escuchar eso! (Daniel Sosa, entrevistado por AMR en Eduardo Castex, febrero de 2008).

Estos géneros que los cultores incluyen dentro de la categoría «nuestros ritmos» son géneros que circulan por otras provincias o regiones del país, ya sea la región pampeana

in extenso, o específicamente la provincia de Buenos Aires, espacio geográfico vinculado al poder hegemónico central. En este sentido Ernesto del Viso comenta:

Nosotros decimos música con temática pampeana, porque si nos vamos a remitir a cuáles son los ritmos ninguno es de la Provincia de La Pampa, sino que esto cuanto era territorio de La Pampa Central, luego de la mal denominada Conquista del desierto, los distintos aportes de esa gente que vino a adueñarse, que eran los que habían colaborado con el financiamiento de la conquista de Roca, de ahí venimos a encontrarnos con los peones que vienen a armar la estancias aquí en La Pampa o el territorio de La Pampa Central, esos peones que vienen de la Provincia de Buenos Aires traen sus estilos, sus triunfos, sus huellas, es decir, en las noches donde ya no hay nada para hacer, me imagino que rodeando un fogón, alguno tendría una guitarra, tratarían de cantarse una huellita o alguna milonga, que son las especies líricas por antonomasia de la pampa como región geográfica, no de La Pampa como provincia (Ernesto del Viso, entrevistado por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

Los límites políticos en ocasiones operan como marcadores de identidad provincial, pero desde el punto de vista geográfico o cultural estos límites pueden no ser tan claros, y, como en este caso entre las provincias de La Pampa y Buenos Aires, hasta se desdibujan, compartiendo géneros y prácticas musicales. Para poder sostener la pretendida diferencia los pampeanos ponen en juego estrategias en el plano discursivo, por ejemplo, estableciendo afinidades musicales con lugares más alejados:

Para mi Uruguay se asimila mucho acá a la provincia... a la música de la provincia de La Pampa. Osiris Rodríguez, Alfredo Zitarrosa... Yo le encuentro eso a los poetas uruguayos, a los poetas y músicos de La Pampa... me gustan muchísimo... hay algo que nos une, mmm... más allá que estamos bastante lejos del Uruguay! (Martín Santa Juliana, intérprete, entrevistado por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

A la vez, estableciendo distancia con músicas más cercanas:

Encuentro distintas las milongas que canta Alberto Merlo [comparando las milongas pampeanas con las bonaerenses]. Es otra clase de milonga, es otra cosa. Es la milonga campera del caballo en el corral, entendés? Qué sé yo, cómo te puedo decir... menos profunda para mí... Ojo que no estoy diciendo... esto es para mí, para mi manera de sentir la milonga (Martín Santa Juliana, intérprete, entrevistado por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

Esta diferenciación se resume en el concepto de pampeanidad, el que de alguna manera puede ser entendido en los términos que Clifford Geertz (1992) define «ethos»:

El ethos de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja (p. 118).

La música cuyana del Oeste pampeano

El otro aspecto que forma parte de esta trama, y que ya he mencionado, es que uno de los elementos que operan como diferenciadores son los textos de las canciones. Estos remiten a la región Oeste de la provincia al evocar el paisaje desértico, el clima árido, la falta de agua en el cauce de los ríos, las condiciones de vida rigurosa que estos factores imponen y la mención de la presencia/ausencia del indio ranquel. Este espacio se instaure como espacio mítico y opera como legitimador de profundidad temporal que contrarresta de alguna manera la corta historia de la población pampeana. Edgar Morisoli lo expresó en estos términos:

Carlos Gradín acababa de descubrir en Casa de Piedra [en la década de 1970] cuando hizo el salvataje arqueológico del área que iba a quedar bajo el agua, un enterratorio y un *pampeano* cuya antigüedad por el método de carbono radioactivo le dio 9 milenios.²⁰ Entonces el descubrimiento de que el hombre está en La Pampa desde hace 9 milenios y con una presencia cultural, es algo que a nosotros nos abrió otra perspectiva. Porque nos sentimos continuadores de un proceso cultural que tenía una raíz muy remota (Edgar Morisoli, poeta, entrevistado por AMR en Santa Rosa, septiembre de 2006).

Pero lo instituido como marca diferencial entre los músicos urbanos —esta representación imaginaria del Oeste en los textos de las canciones— presenta una divergencia con la identificación musical de los habitantes del Oeste con repertorios relacionados a la región de Cuyo, asociada en este caso a la vecina provincia de Mendoza. En el Oeste se canta repertorio cuyano «a la manera cuyana». Esto puede observarse en la ejecución de las guitarras —en líneas generales una puntea y otra acompaña—, el canto en dúo y la particular forma de emisión. No sólo en relación a los géneros musicales y a los modos de cantar y tocar: las obras interpretadas también pertenecen al repertorio cuyano más difundido. Cuando los músicos van a ejecutar otros géneros se ven en la necesidad de enunciarlo:

Vamos a hacer una zambita, que no es la música que habitualmente nosotros hacemos en la zona. Ya hablamos ayer de que lo nuestro es... cuyano por sobre todas las cosas. La vinculación más grande que tenemos es con lo cuyano (Juan Pagano, guitarrero y cantor, entrevista realizada por AMR en La Humada, julio de 2008).

²⁰ En la década de 1970 comienza la construcción del Dique Casa de Piedra; 36.000 hectáreas quedarían bajo el agua luego de la construcción de la represa.

La composiciones de Julio Domínguez «el Bardino» (1933-2007) dan cuenta de esta divergencia entre las prácticas musicales del Oeste y la de los músicos de Santa Rosa. Julio Domínguez nació en un paraje cercano a la localidad de Algarrobo del Águila y se mudó a la capital de la provincia en 1948. En ese momento comienza a escribir poesía y a cantar sobre sus recuerdos de la infancia. Algunas cuecas de su autoría — denominadas por él como «chalileras»²¹ posicionan al género como «pampeano del Oeste», reconociéndole el origen y la influencia cuyanos.²² El mismo Bardino afirma:

Las cuecas que yo escribo son de estilo cuyano, porque me hice en esa música. Yo me crié en ese ámbito, es la manera del Oeste, yo no puedo negar el Oeste. Esa es la música que se canta en el Oeste, y yo le fui dando forma de La Pampa (Julio Domínguez, músico y poeta, entrevistado por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

Entonces, el lugar de procedencia y las poesías escritas sobre los recuerdos de su infancia, sus «cuecas pampeanas», y la trascendencia que adquirió una de sus composiciones («Milonga Baya») condensan en Julio Domínguez varios elementos de la pampeanidad.²³

Hay una tendencia a circunscribir la identidad provincial a los límites territoriales, para diferenciar prácticas desde lo simbólico pero cuyas resultantes musicales suelen ser similares. José Jorge de Carvalho y Rita Segato advierten que los sistemas musicales «son abiertos, pero se cierran artificialmente cuando grupos sociales concretos se apropian de ellos con fines de demarcación de territorios de identidad» (Carvalho y Segato 1994:3). Son los idiomas nativos los que refuerzan este tipo de «cierres» y el analista debe estar atento para poder dar cuenta de ello y no caer en la trampa de reproducir el discurso nativo en una versión analítica.

Esta construcción de una identidad musical urbana y centralizada en la ciudad de Santa Rosa, con composiciones que remiten a la vida del Oeste convertido en objeto de representación cultural, asume la diferenciación desde un sentido de pertenencia amplio que he denominado «pampeanidad». Los habitantes del Oeste, aunque sin negar su condición de pampeanos, se sienten cultural y geográficamente más cerca de Cuyo, al

²¹ Gentilicio de Chalileo, nombre del departamento de la provincia de La Pampa cuya ciudad cabecera es I Santa Isabel, y que significa «Río Salado» en lengua ranquel.

²² Entre otras pueden mencionarse «La Chilquita», «Cueca de La Blanca» y «Entre bardinos» como las que más han trascendido.

²³ Retomaré la figura de Julio Domínguez «el Bardino» al tratar la canción en cuanto musicalización de poesía y al tratar algunas composiciones emblemáticas del repertorio

punto de afirmar sin dudar que «la vinculación más grande que tenemos es con lo cuyano». De esta manera se toma el Oeste como elemento diferenciador pero vaciándolo de su influencia musical mendocina —lo cuyano se reconoce, pero se deja de lado excepto ante las «chalileras» del Bardino— cantando sobre esa realidad en forma de milongas o huellas, que son considerados géneros más representativos de La Pampa, reproduciendo de alguna manera los esquemas y esencialismos que son cuestionados a nivel nacional.

La categoría de «músico pampeano»

Esta categoría permite la asignación de varios sentidos, adaptándose a las situaciones y contingencias en las cuales se pone en juego. En mis escritos la utilizo para designar al músico que se asume como cultor de determinados géneros, con textos escritos por poetas pampeanos y que aborden preferentemente temáticas locales, pero es preciso considerar que los conceptos no son ni únicos ni estables, y son aplicados de modos contextuales y situacionales (Rodríguez, 2008, p. 316-317). Es importante tomar en cuenta los alcances y las valoraciones de las categorías nativas cuando son capturadas por el mercado de la cultura, pues los sentidos se fijan y se traman muchas veces desde diferentes lugares de poder.

En el amplio período de estudio que abarco en esta tesis (desde la década de 1970 hasta la actualidad) la industria cultural es un elemento central, sobre todo a través de las producciones discográficas y los festivales como espacios de consagración. Dentro de las músicas y músicos vinculados con el folklore, hay quienes enfocan sus prácticas hacia los gustos de sus potenciales audiencias, proyectando la actividad artística hacia la económica. Hay también quienes prefieren mantener sus prácticas direccionadas hacia ciertas estéticas que han sido legitimadas como las locales, sin poner en primer plano los potenciales beneficios económicos en que ésta pudiera redundar, aunque siempre está presente la preocupación por la circulación. El gentilicio «pampeano» se abre en un abanico bastante amplio de significaciones: dependiendo de quién utilice el término, puede implicar conceptualizaciones diferentes e incluso adquirir cierta escala de valoración de «más» o «menos» pampeano. Por un lado, su uso corriente nomina a todo individuo nacido en la provincia de La Pampa, dedicado a

cualquier profesión, por lo tanto le cabe a cualquier músico o intérprete. En el extremo opuesto, la atribución de «pampeano» se limita a aquellos músicos que ejecutan el repertorio considerado representativo de la provincia, interpretando milongas, huellas, zambas y estilos compuestos sobre poesías de poetas locales. Una postura intermedia, atribuye el gentilicio pampeano, a cualquier composición nacida en ese territorio, posea o no vinculación con el repertorio vernáculo. En este sentido es muy claro el testimonio de Oscar García:

Nosotros [con Cantizal] no hacíamos exclusivamente música pampeana, hacíamos algunas cosas, y otras cosas del repertorio latinoamericano, argentino. Eso no modificaba, ni íbamos a dejar de ser pampeanos por eso. Uno no se tiene que declarar pampeano. Me parece que se sale por los poros (Oscar García, músico y compositor, entrevistado por AMR en Santa Rosa, enero de 2006).

Espacios de legitimación, tensiones y disputas en torno a las prácticas musicales

Las prácticas musicales pampeanas acontecen en espacios sociales situados, dinámicos, permeables, modificables, y habilitados para las disputas, las negociaciones y el intercambio. De acuerdo con las ideas que plantea Alejandro Grimson sobre la cultura, se encuentran enmarcadas en una determinada configuración cultural, es decir en un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, horizontes de posibilidad, desigualdades de poder e historicidad, heterogeneidades y articulaciones únicas del contexto en particular. Al relacionar prácticas, poder político, cultural, representaciones y construcciones simbólicas es posible detectar espacios de legitimación, tensión y disputa en las que estas configuraciones culturales tienen lugar (Grimson, 2008, p. 28).

Estas músicas y estos músicos poseen una circulación reducida tanto dentro como fuera de la provincia y han establecido cierta dependencia con el poder del Estado provincial a través de la Subsecretaría de Cultura, ente que promueve la ayuda económica a través de la compra de discos de producción local, la edición de libros y la contratación para presentaciones artísticas.

Es posible percibir que los músicos (pocos de ellos han asumido la música como actividad central de subsistencia) quedan a la espera de la implementación de alguna política cultural del Estado provincial, reclamando más espacios para tocar y más presupuesto para los músicos que trabajan por la cultura local. El consumo acotado de

estas músicas determina que no sean la primera opción para quienes detentan el poder cultural a la hora de organizar eventos que muchas veces buscan la adhesión y la participación masiva de la población, aunque por otro lado sí son la primera opción a la hora de mostrar prácticas culturales que desde el imaginario se vinculan con la identidad provincial. En este sentido, puede pensarse que para el Estado provincial la pampeanidad que representan estas músicas opera como una suerte de dimensión política de la diferenciación —no popular aunque necesaria en ocasiones— pero poco efectiva cuando la intención es la convocatoria masiva local.

Por otro lado, a lo largo de la década de 1960 el Festival Nacional de Folklore de Cosquín se fue constituyendo como el espacio de legitimación y consagración de artistas y agrupaciones folklóricas de todo el país, situación que se mantiene hasta la actualidad. La importancia que reviste el Festival a nivel simbólico es directamente proporcional al poder en cuanto a la maquinaria de producción de la industria cultural que maneja. Junto con la realización del Festival se realiza un certamen en el que los participantes atraviesan varias instancias, para que luego un jurado designe a un ganador. Año a año el certamen convoca a cientos de artistas que concursan en primer lugar en las sedes del Pre-Cosquín y luego en la instancia final en la provincia de Córdoba, con la esperanza de obtener el reconocimiento del jurado para comenzar a transitar el camino de la consagración comercial. Trascender en Cosquín implica hacerse visible a nivel nacional, la posibilidad de participar en los grandes ámbitos de circulación de la música folklórica argentina, pues muy vinculadas al Festival se encuentran las grandes productoras que seleccionan a los artistas que demuestran cierto potencial para ser incorporados al mercado de la música folklórica nacional.²⁴ El dilema ético que se presenta es el estar dispuesto o no a cumplir las condiciones que impone el mercado. Al respecto Laura Paturianne comenta que

hoy en día la música es muy comercial. La vez que salí mención en Cosquín me ofertaron grabar en un sello, pero me tenía que cambiar el nombre, la forma de vestir, me tenía que pintar el pelo... y el repertorio, ni hablar! Muy linda voz, pero... ¿Por qué no cantás otra cosa? (Laura Paturianne, intérprete, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2005).

²⁴ Un caso emblemático fue el de Soledad Pastorutti, intérprete santafesina que en 1996 fue consagrada como Revelación, recibiendo el «Cosquín de Oro». En el marco del Festival firmó con la compañía Sony Music con la que editó ese mismo año su primer trabajo discográfico «Poncho al viento».

Aquí se plantean situaciones vinculadas con principios éticos que ponen al artista ante la situación de sostener o defender (o no) cierta «militancia musical». Participar y lograr reconocimiento mediático es el resultado esperado, pero sin doblegarse a las exigencias comerciales del sistema. A nivel local, el espacio de estas prácticas musicales ha sido construido y sostenido a través de la constitución de peñas y asociaciones más o menos estables, que han servido para mantener la cohesión grupal y han funcionado como espacios de legitimación de estas músicas sin contar con el apoyo del Estado provincial. «La Querencia» en los años 50 Y 60, «Camaruco» a fines de la década de 1960, «El temple del Diablo» en los primeros 70, «CoArte» con el advenimiento de la democracia en los años 80, «El ombú» en los años noventa, «Del Arenal» al renovarse el milenio. Los músicos han ido estableciendo redes de comunicación e intercambio a través de los encuentros en estos espacios y de otros más informales y privados, según las circunstancias políticas, como veremos en el capítulo siguiente.

Circuitos de producción y circulación

Abro este apartado con el relato de dos situaciones puntuales que muestran ciertas lógicas de funcionamiento del mercado de consumo en el contexto local. En los inicios de mi trabajo de investigación, alrededor de los años 2005 y 2006, al comenzar a indagar sobre los circuitos de distribución de estas músicas, realicé una recorrida por las disquerías de la ciudad de Santa Rosa. En primer lugar entré a un pequeño local llamado «Rata Blanca» y pregunté si tenía música pampeana. El vendedor me miró y dijo «no, acá nadie hace música pampeana... no... Lo único que te puedo ofrecer es este disco», mientras me mostraba un CD del Dúo Sombrarena agregando «él único que tengo es este, si querés te lo puedo copiar». Luego agregó «el estilo de La Pampa es aburrido, no vende, y por eso los músicos hacen uno o dos temas, y después hacen folklore de todo el país». A continuación me dirigí a otro local denominado «Música Nova», mucho más grande que el anterior, con tres imponentes vidrieras a la calle destinadas a exhibir los discos disponibles para su comercialización. Procedo de la misma manera y el vendedor respondió «esperá —se dirigió hacia el interior del local y luego regresó con dos cajas de zapatos en su mano repletas de discos—. Esto es lo que tenemos». Las cajas contenían discos de producción local de muy variada procedencia en cuanto a géneros y

tradiciones musicales. Al consultar por qué no estaban exhibidas, el vendedor respondió que no estaban marcadas y que además «mucho no se venden». Esta música aburrida y de poca salida comercial, no merece ser exhibida en las vidrieras ni estanterías, y para el primer vendedor, ni siquiera alcanza su status para ser vendida, ya que en el negocio del rubro específico parecen existir estas categorías de «música para ser vendida» y «música para ser pirateada».

Ana María Ochoa en su libro *Músicas locales en tiempos de globalización* (2003) propone dos dimensiones formales de la industria musical: la de las grandes compañías o *majors*, que controlan el mercado, y la de las pequeñas e independientes o *indies*, que se dedican a la producción o distribución de músicas locales de diferentes partes del mundo, y señala también que hay otros ámbitos no formales de producción musical que participan de manera paralela a la industria musical.

A lo largo de la década del noventa, se afianzó, cada vez más, un fenómeno de autoproducción musical, en el cual los mismos grupos musicales graban, producen y distribuyen sus propias músicas por fuera de los circuitos oficiales de la industria musical globalizada sean *indies* o *majors*. Su manifestación más clara es que los mismos artistas o, en algunos casos, mediadores no industriales tales como amigos dueños de estudios de grabación o investigadores musicales, se encargan de producir y distribuir sus discos legalmente, pero por fuera de los circuitos de la industria. Este tipo de producción frecuentemente no es visible en los mercados formales sino que se da a través de redes informales de intercambio creativo. La circulación grabada de las músicas locales por tanto no está exclusivamente asociada a las estructuras de la industria. La relación entre músicas locales, creatividad y producción discográfica no nos remite por tanto exclusivamente a los ámbitos formales (Ochoa, 2003, p. 20).

Gran parte de la música pampeana es producida y circula de esta manera. La estructura de producción alejada de grandes sellos y productoras trae aparejada la autogestión de los materiales por parte de los artistas, una vez planteada la necesidad de grabar un disco como la vía efectiva para dar a conocer el material producido o, antes que eso, para dejar registro de la producción musical. Al respecto afirma el poeta y músico Roberto Yacomuzzi:

Nosotros tenemos un déficit de discografía impresionante [...] y... bueno, no hacer un disco es prácticamente como... en vano todo lo que uno hace... Sirve para un ratito, mientras se escucha la canción, y luego se olvida... Por otra parte, el último tiempo te encontrás con gente de otras provincias que te piden material, y por ahí a uno le alcanza una porquería hecha en muy malas condiciones... Entonces, la necesidad de un disco es impostergable ¡Hace falta! (Roberto Yacomuzzi, entrevista realizada por AMR en Eduardo Castex, julio de 2005).

La producción discográfica, el dejar registro de las composiciones o interpretaciones es vivido en algunos casos, como una necesidad y en otros, como una deuda pendiente. Al reflexionar sobre el tema, la intérprete Hilda Alvarado refiere:

AR: ¿Y vos tenés cosas grabadas?

HA: No. No hay nada grabado. Yo recién ahora estoy grabando un primer disco... Hay por ahí alguna cosa perdida, qué sé yo... Así... Pero todo entre casa. Nada grabado hay. No hay... y hay un cancionero que realmente es para rescatar.

AR: Claro, porque el Guri grabó, que yo escuche, un CD y nada más.

HA: Si, y no sé si tiene más tampoco. Que se llama «Del regreso». Después... Debe tener cosas caseras de esas... La esposa [Dora Battistón] tendrá cosas grabadas, pero tampoco hay... No es un hábito de los músicos... Es más de los chicos ahora ¿Viste que empiezan a cantar y a los seis meses ya tienen el disco? ¡Nosotros no teníamos ese... que es un buen hábito! Porque si es malo, es malo, pero si es bueno por lo menos queda... Esa es la cosa, que no se pierda (Entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, julio de 2007).

La proliferación de pequeños estudios de grabación con tecnologías digitales facilitó el registro y ha permitido desde hace algunos años que las grabaciones se realicen en la misma ciudad de Santa Rosa, sin la necesidad de tener que trasladarse, como en épocas anteriores, a la ciudad de Buenos Aires. En muchos casos los artistas pagan por la hora de grabación. Las tiradas son pequeñas, no suelen superar los 500 ejemplares. El trabajo de masterización y de copiado se realiza aparte. En ocasiones los creadores son auxiliados por alguna acción concreta de política cultural que se traduce en algún subsidio para la grabación o en la compra de discos una vez editados.

La vía de comercialización no contempla un circuito de distribución organizado. La opción más efectiva es la que se realiza de forma directa y sin intermediarios en el momento de las presentaciones en vivo. Otro canal utilizado es el de las disquerías tanto en la capital como en otros puntos de la provincia, y hasta en disquerías de Buenos Aires, siempre atendiendo a este carácter de distribución personalizado. Oficialmente existe una iniciativa del Estado provincial denominada «Arte Propio», descrito en el sitio web del Ministerio de Educación de La Pampa de la siguiente manera:

Arte Propio es un área de la Secretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa, y fue creado a través del Fondo de Promoción Cultural (Ley 1.604 del año 1995), con el fin de generar así un espacio para la circulación de bienes producidos creativamente por pampeanos/as.²⁵

²⁵ Recuperado el 21/10/2017 de <https://sitio.lapampa.edu.ar/index.php/cultura/areas-dependencias/arte-propio>

Las ciudades de Santa Rosa y Gral. Pico cuentan con espacios permanentes para la venta y además se instalan stands itinerantes montados *ad hoc* para eventos específicos. Estos puestos funcionan como bocas de expendio de las producciones de artistas de diversas áreas (escritores, artistas plásticos, músicos etc.) e implementan un sistema de contrato y comisiones por las ventas concretadas.

Otro canal institucional de circulación de las producciones locales es la Editorial Voces, creada en 2008 como un emprendimiento solidario vehiculado a través de la Cooperativa Popular de Electricidad de Santa Rosa. La reseña histórica que aparece en la página oficial de la Cooperativa explica el modo de funcionamiento de este fondo editorial cooperativo:

La idea de crear la Editorial surgió como una respuesta de la CPE a la demanda que tradicionalmente recibía para colaborar con publicaciones de diversa índole. Con esta nueva modalidad, se analizan las propuestas de autores de libros y discos, que en caso de ser aceptadas pasan a formar parte de un nuevo proyecto de edición. Además de la selección de los trabajos, la Editorial realiza un detenido seguimiento del proceso de edición que incluye también una esmerada presentación del producto a cargo de personal especializado. Este servicio pone en práctica la idea central del pensamiento cooperativo, cual es la creación de un emprendimiento solidario para que los socios puedan proveerse de libros y discos con temática pampeana a un precio más que accesible.²⁶

De esta manera, la Editorial Voces comenzó a cumplir una importante función en cuanto a la producción y distribución de materiales locales. Una suscripción mensual otorga el derecho a recibir cuatro entregas al año, consistente cada una en un CD y un libro.

Otra manera de dar a conocer las producciones musicales es a través de las presentaciones en vivo. Estas se realizan en fiestas provinciales o en lugares pequeños con un público reducido. Actualmente no hay en la ciudad de Santa Rosa lugares exclusivos destinados a la circulación de esta música, es decir ningún lugar estable. Ocasionalmente en el restaurante La Luna o en el Social Bar Club es posible escuchar músicos tocando este repertorio. La Asociación Pampeana de Músicos creada en 2011 ha organizado desde el 2015 un ciclo de conciertos denominado Los Nuestros y una peña anual. Desde la iniciativa oficial, los músicos pueden inscribirse en la Subsecretaría de Cultura para ser convocados luego a realizar actuaciones en festivales y fiestas de la Provincia, como la Fiesta Provincial del Trigo y del Pan (Eduardo

²⁶ Recuperado el 19/12/2017 de <http://www.cpe.com.ar/EditorialVoces>

Castex), la Fiesta Provincial del Sorgo y la Cosecha Gruesa (Realicó), la Fiesta Nacional de la Ganadería (Victorica), la Fiesta Nacional del Caballo y de la Tradición (Luiggi) y el Festival Nacional de Doma y Folklore (Alvear), entre otras, o podrían ser contratados directamente por los organizadores de estos eventos, cosa que no es habitual. En relación con esto, el músico Machi Sáñez el 18 de enero de 2018 se cuestionó a través de su muro de Facebook: «Tantos festivales pampeanos que hay que no estamos en ninguno... ¿Será que no le damos lo que no somos? ¿Festivaleros? ¿Qué les pasa a los “organizadores”?».

Esta pregunta recibió varias respuestas por parte de otros músicos, dos de ellas resultan muy pertinentes para lo que estoy comentando, y las transcribo a continuación. Ernesto del Viso respondió: «Cada vez que llega Enero, pasa lo mismo. Alvear y Luigi han gastado fortunas en los “números nacionales” y cuando para cumplir piden un pampeano, se lo piden a la Subsecretaria de Cultura y que la misma se encargue de pagarle. Y por supuesto que el artista toque poco pampeano. A los pampeanos nos mandan a tocar a algún fogón adyacente o a la semana cultural pampeana».

Y por su parte Oscar García replicó: «Hace mucho que los grandes festivales no están en manos de gente de la cultura. Están en manos de productores de espectáculos, productores de artistas. Lo único que les importa es la guita y trabajan con ese concepto, de lo que creen que es comercial y lo que no es. En lugares como el nuestro los organizadores copian lo que se hace en los festivales grandes. Como pueden, como una fotocopia berreta de aquellos. Es lo que hay. Quien no quiere subirse al circo previsible y sin sorpresa que ofrecen los festivales tiene que comprender y hacerse cargo que lo suyo va por otro lado, y dar la pelea en el lugar que le convenga y lo respeten».

Estas apreciaciones en forma de reclamo, enojo, resignación o llamado a la reflexión actualizan la tensión legítimo/comercial que atraviesan los discursos y las prácticas musicales pampeanas abordadas en esta tesis. Así, la estrategia implementada por el Estado para propiciar la presencia de los músicos fracasa ante el poder del mercado.

La Casa de La Pampa en la Ciudad de Buenos Aires²⁷ mantiene desde el año 2010 un ciclo denominado «Cancionero Folklórico Pampeano», a través del cual organiza una presentación mensual de músicos pampeanos en su local ubicado en la calle Suipacha, en pleno centro de la ciudad. Esto brinda a los músicos la posibilidad de viajar a Buenos Aires para tocar, y aunque el público que asiste a estos eventos es en su mayoría migrantes pampeanos residentes en la ciudad, le permite acceder también a un circuito de promoción —dentro y fuera de la provincia— a través de la radio. Una vez en Buenos Aires, además, puede buscar otros espacios donde tocar. El imperativo centralista es tan fuerte que el sólo hecho de viajar a Buenos Aires a tocar, aunque sea en la misma Casa de La Pampa, ante un público reducido, es vivido como un acontecimiento legitimador.²⁸

De lo antedicho se desprende que el proceso de producción y circulación de estas músicas se encuentra mediado por una fuerte iniciativa oficial que comprende básicamente subsidios para efectuar grabaciones y auspicios de las actuaciones en vivo. Por otro lado, desde la iniciativa privada, la ocasión más propicia es la presentación de un disco recién editado. Lo cierto es que esta música sólo ocasionalmente participa de los grandes circuitos de circulación de la música folklórica, el que sería su ámbito de circulación natural.

Los mismos actores ensayan algunas respuestas al reflexionar acerca de la escasa presencia de estas músicas en el contexto nacional:²⁹

Es recurrente el interés de gente con la que me toca conversar en otros lugares, o que nos conocemos por su paso por La Pampa, que conocen algo de su producción musical, de su poesía, de... como es el asunto ese de nuestra ausencia de todo proyecto de difusión, en los medios, y yo me acuerdo de un estudio que hacía no sé si un sociólogo o un periodista... alguien que se ocupó del tema, y llego a la conclusión de que La Pampa y Formosa son los lugares del país que menos aparecen por todo concepto en los medios nacionales. Eh... bueno, digo, es coincidente con el peso político, económico, la cantidad de población, con un montón de elementos que puede que hagan a esa consecuencia, ¿no? (Roberto Yacomuzzi, entrevista realizada por AMR en Eduardo Castex, julio de 2005).

²⁷ Las casas de las provincias funcionan como «embajadas» de las provincias en la ciudad de Buenos Aires. Su principal función es la de facilitar la realización de trámites administrativos a la distancia, pero también organizan actividades de difusión cultural y promoción turística en el centro metropolitano.

²⁸ De ahí la frase «Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires».

²⁹ El extremo de la invisibilización de estas músicas y de estos compositores con el que me encontré fue cuando revisé con entusiasmo el contenido de los tres CD dedicados a La Pampa en una colección llamada *Cien años de folklore* y para mi sorpresa ninguna de las composiciones incluidas pertenece a un músico de la La Pampa, espacio geográfico que en este caso para el compilador, hace referencia a la llanura pampeana y no a la provincia.

Por otro lado, Rubén Evangelista atribuye esta escasa difusión a

la presencia o ausencia de intérprete/s de renombre que divulguen nuestro cancionero. No hay emergentes propios ni artistas consagrados de otros lugares que sean portavoces y difusores de las obras pampeanas para su consagración como obras populares. Nos falta quien defienda nuestro repertorio (Rubén Evangelista, entrevistado por AMR en Santa Rosa, octubre de 2005).

En suma, la vida relativamente corta del cancionero, comparándola con las de provincias que «están cantando la historia de 400 años», la escasez de material grabado para difusión, lo poco atractivas que resultan estas músicas para el mercado comercial relegan a estos músicos y repertorios a circular por canales alternativos, de encuentros locales poco multitudinarios pero cercanos a los principios estéticos y morales presentes entre los cultores. Aparentemente paradójico, es en espacios suprarregionales como el Festival de Cosquín en donde logran difusión y visibilidad local y regional. Una participación relativamente exitosa en el certamen de Cosquín puede resultar un elemento legitimador dentro del ámbito musical pampeano.

Circulación mediatizada y circulación paramedial

La importancia concedida a la grabación del disco deriva de la necesidad de tener un soporte material a través del cual hacer conocer o hacer perdurar las composiciones, y eventualmente participar de circuitos de circulación que atraviesen las barreras locales o regionales. Las nuevas tecnologías facilitan el proceso de registro grabado y las redes sociales e Internet contribuyen a la circulación por nuevos canales.

A pesar de que los procesos estudiados en esta tesis son relativamente cercanos en el tiempo y que acontecen en la época de la mediatización técnica —es decir que cuentan con la posibilidad de capturar, conservar y difundir los sonidos— durante el transcurso del trabajo de campo me encontré con bastante frecuencia ante situaciones vinculadas a la circulación de estas músicas que no siguen la lógica mediatizada de la industria musical. Me refiero a la transmisión directa del repertorio, o de la circulación a través de registros informales —a través de grabaciones no profesionales— que ha permitido la supervivencia de muchas composiciones, de composiciones no registradas o registradas en grabaciones en baja calidad de músicos ya fallecidos.

El ejemplo disparador de estas reflexiones es el caso de la «Zamba del río robado», compuesta en 1959 con texto de Manuel J. Castilla y una doble musicalización por parte de Guillermo Mareque y Enrique Fernández Mendía. La versión musical de Mendía es la que circuló, pues el músico editó una partitura a su nombre y la incluyó en el repertorio del grupo Cochicó que él dirigía. De esa versión quedó registro grabado en ocasión de una presentación en vivo en Radio Nacional Santa Rosa, del año 1964, interpretada por Nélide Esther Domínguez. Esa es la versión que circuló de mano en mano para que otros intérpretes la conocieran e interpretaran. Cuarenta años después la versión de Fernández Mendía de la canción es registrada por primera vez en un trabajo discográfico de circulación comercial³⁰ y unos años más tarde le llega el turno a la versión de Mareque.³¹ En el capítulo siete se retomará esta composición que en los últimos años se ha convertido en la canción oficial en relación a los conflictos interprovinciales por los recursos hídricos.

Otro caso que ha merecido mi atención es lo que ha sucedido con la obra compositiva de Guri Jáquez (1948-2006). El músico grabó con el grupo Confluencia algunas piezas, editó dos discos con una tirada de copias muy limitada y luego dejó algunos registros documentados en grabaciones hogareñas.

La intérprete Laura Paturanne a través del testimonio recogido en el contexto de una entrevista realizada en su casa, relata algunos detalles de sus inicios como intérprete, en donde explica los modos de circulación de ciertas músicas:

LP: [...] Entonces empezamos a buscar música pampeana. Porque no era tan accesible como ahora de ir a una disquería, como podes hacer hoy en día con cualquier otra música, y encontrar...

Fuimos a buscar... ¡Pero nada! Lo único que se encontró fue el disco del Dúo Sombrarena, y creo que no había más... Entonces fuimos directamente a las personas ¡Pero te digo que fue lo más lindo! Verlo a Guri... Estar tardes enteras compartiendo... ¡Porque este agarra y no te suelta más! Tenés que ir con toda la tarde disponible ¿viste? Y como yo no toco ningún instrumento, yo tenía que llevar a mi papá a cuestras porque él es el único que toca la guitarra... y como el Guri es el creador de la música... para que se la pase...!

AR: ¿No está escrita o grabada esa música?

LP: La mayoría no. Él la tiene. No ha grabado ningún disco, salvo con Confluencia... alguna vez con Alpatocal, pero nada más. Pero esos discos tampoco se consiguen, se han hecho tan poquitos, y eran casetes aparte, en esa época... Y así ha sido con casi todos los temas pampeanos... Me acuerdo que Ñancufil me la dio Guri toda anotadita en un papel en donde decía en qué traste tenía que ponerle el transporte mi papá para que yo la cantara. ¡Todos, todos los detalles me había puesto! (risas) Las notas... ¡Todo me escribió! Me contó la historia... Porque aparte lo lindo es que él me contaba la historia... entonces es como que vos la vas a cantar con otro fundamento. A la zamba o el tema que fuera, por ejemplo la «Zamba del conjuro», que a mí me gusta tanto, me contaba cómo eran antes los vientos acá, cómo se vivía, entonces es otra cosa que uno le pone al

³⁰ Edith Rossetti (2008). *Al pie del viento* [CD].

³¹ Marcela Eijo y Federico Camiletti (2012). *Agua de todos* [CD]. Ed Voces.

conocer tanto los temas (Laura Paturlanne, intérprete, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2005).

Este testimonio trae a la memoria los recuerdos de Laura Paturlanne acerca de sus inicios como cantante, hacia fines de la década de 1990. La ausencia de materiales en los comercios dedicados a la venta de discos y la solución alternativa de ir a ver a los músicos para conocer su obra dan cuenta de este proceso de circulación para-medial en el que estamos centrando la atención.

Pablo Jáquez, hijo del músico, en el contexto de una entrevista telefónica relata:

PJ: Yo a esta altura perdí la cuenta, pero yo he visto en Pre-Cosquín temas que ganan que son de mi viejo, y que nosotros nunca nos comunicamos con los que lo cantan... Nada... Ahora mismo, el año pasado se presentaron como diez temas, y nosotros ni conocemos a la gente que los está ejecutando ¿viste? Tampoco sabemos cómo les llegaron las versiones, ni nada...

AR: ¿Versiones de temas inéditos, de temas que no los grabó con Confluencia, que no los grabó Guri en los discos...?

PJ: Si, los grabamos en casa... pero viste como siempre se tocaban en cenas, en esto, en el otro... y se empezó a difundir de una manera digamos... ¡De boca en boca! Hay gente a la que les han llegado los temas y se han presentado en el Pre-Cosquín y nosotros ni nos enteramos (Entrevista telefónica realizada por AMR, septiembre de 2017).

Este testimonio refuerza lo que ha sucedido con la circulación de la obra de algunos compositores —en este caso puntual, Guri Jáquez—, que sin encontrarse registrada en grabaciones para ser comercializada, se difunde, en este caso sin conocimiento ni autorización de sus herederos, y sí aparece luego inesperadamente interpretada en espacios públicos suprarregionales como lo es el certamen de participación del Festival Nacional del Folklore que se realiza en Cosquín.

Juan Pablo González utiliza el término longevidad paramedial para referirse a la capacidad de sobrevivir que poseen algunas canciones, citando además la propuesta de Heloisa Duarte:

La independencia de la canción popular también ha sido abordada desde el concepto de longevidad paramedial. En el congreso IASPM-AL, 2002, de México, Heloisa Duarte reflexionó sobre los fenómenos de pervivencia, rescate y presencia en la «memoria colectiva» de canciones que no están de moda o no están siendo administradas por la industria (González, 2013, p. 93).

Estrategias de legitimación hacia afuera y hacia adentro de la provincia

En esta sección analizaré algunos casos que muestran la eficacia de la presencia en contextos suprarregionales y de la producción discográfica como estrategias que logran legitimación hacia el interior de la provincia.

«La Pampa es un viejo mar». Festival Nacional de Cosquín 2009

En párrafos anteriores mencioné la importancia que reviste para los músicos pampeanos la participación en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Además de la competencia y de sus repercusiones mediáticas, la organización del festival contrata por cifras importantes de dinero a músicos ya consagrados en el mercado, y acepta propuestas independientes que pueden ser transmitidas en horario televisivo. En la edición del año 2009, a partir de una iniciativa de Edith Rosetti, intérprete bonaerense cultora de la música pampeana, la propuesta «La Pampa es un viejo mar» fue aceptada para transitar el escenario mayor en horario central, actualizando la expectativa de que la música de La Pampa gane visibilidad en el contexto nacional.

Durante la presentación se escucharon la milonga que dio nombre al espectáculo «La Pampa es un viejo mar», la «Milonga Baya» de Julio Domínguez, una huella de Edgar Morisoli y Lalo Molina «Alabanza del agua» y en último término la «Huella de ida y vuelta» de Yacomuzzi y Molina, todos «clásicos» de la música pampeana. El repertorio seleccionado para la ocasión apela a dos de las canciones que han logrado mayor trascendencia de la música pampeana, y que serán abordadas con detenimiento en el capítulo siete: «Huella de ida y vuelta» y «Milonga Baya». La milonga «La Pampa es un viejo mar» es otra canción relevante del repertorio. La música pertenece a Alberto Cortez, cantautor pampeano nacido en la localidad de Rancul, que ha logrado trascendencia a nivel nacional cantando y componiendo canciones y baladas. «Alabanza del agua» es la musicalización de Lalo Molina del poema de Edgar Morisoli, es la composición más reciente y quizás menos difundida. Los géneros elegidos, huellas y milongas, responden a los considerados propios de la provincia. El clima que lograron las cuatro guitarras presentes en el escenario también responde a lo que en el imaginario se asocia con la sonoridad pampeana, coloreadas en la huella final, con violín y teclado.

En una nota periodística del 21/01/09 referida al acontecimiento aparecida en el diario *Maracó digital* Roberto Yacomuzzi comenta:

Lo anecdótico es que cuando Edith les comentó a los organizadores de Cosquín que quería hacer un espectáculo de música de La Pampa, le dijeron «ah, pero ya tenemos de La Pampa, está Lucía Cerezani, una chica que canta bonaerense, Argentino Luna». Y Edith no sabía cómo hacer, sin herirlos, para decirles, «no, esa no es la música de La Pampa».

Este desconocimiento es considerado como una deuda pendiente, cuasi ofensiva, para con el repertorio producido en la provincia de La Pampa. En la misma entrevista Yacomuzzi continúa diciendo:

Y entonces, cuando con toda delicadeza fue tirando [Edith Rosetti] los nombres de Bustriaz, de Edgar (Morisoli), los otros empezaron a quedarse serios, porque se dieron cuenta de su falta de información. Y bueno —se sincera Yacomuzzi—, es que sin dudas, nosotros no tenemos presencia en ningún lado.³²

La nota pone en evidencia la situación de inequidad en la que los músicos pampeanos se sienten inmersos. Durante el diálogo mencionado con la organización, la música de la provincia de Buenos Aires (de la gran llanura pampeano-bonaerense) es confundida con la de La Pampa. Como lo que se comparten son los géneros, Yacomuzzi pone énfasis en los autores de los textos de varias composiciones para marcar la diferencia. Más allá del mal momento con la organización del festival, la selección de la propuesta para formar parte de la programación en el horario televisivo (el Festival es transmitido por la TV Pública con llegada abierta a todo el país) pudo ser vivenciado como un acto que revierte tanto desconocimiento y olvido. La participación en eventos masivos abre caminos para la construcción de la visibilidad de lo provincial/regional a nivel de la industria cultural a través de la circulación de estas músicas que intentan legitimarse como diferenciadoras para la construcción de la identidad sonora pampeana.

«La cultura de la ruralidad». La participación de la provincia de La Pampa en los festejos centrales del Bicentenario

³² Maracó digital, diario on line. Disponible en <http://www.maracodigital.com/?PAG=Vernota&clavecontenido=contenidos.id=1257> [Consulta 25/09/2012]

Casi como un atributo de la hegemonía que ejerce el Estado nación y las formas simbólicas que intenta reproducir, el nombre de la (re)presentación que se le asignó a la provincia de La Pampa para su participación en los festejos centrales en la ciudad de Buenos Aires por el Bicentenario, «La cultura de la ruralidad», probablemente haya ejercido cierta presión y condicionado el perfil de los artistas, el repertorio elegido, la estética que se eligió para la sección de la presentación que se ocupó de mostrar elementos culturales auténticamente pampeanos. Los nombres de los músicos que participaron —Pedro Cabal, Martín Santa Juliana, René García y Julio Argentino Aguirre— tienen una fuerte vinculación con las prácticas musicales apegadas a lo rural, al cantor que se acompaña sólo con su guitarra, y a las músicas pampeanas más cercanas a la provincia de Buenos Aires (a pesar de que todos viven en la ciudad y performan en escenarios urbanos). La presentación consistió en el canto de milongas, estilos y huellas por parte de Cabal, Santa Juliana y García y el acompañamiento guitarrístico de Julio Aguirre a la presentación de la artesana Rosa Maldonado, quien hizo una demostración en vivo de su trabajo en el telar en el escenario. El espectáculo estuvo orientado a mostrar una Pampa rural, pero una ruralidad que se ocupó de presentar no sólo al sector productivo de la provincia, sino también la ruralidad del Oeste, esa ruralidad del desierto que es la marca simbólica a través de la que se intenta distinguir la provincia de la región geográfica.

La participación en un evento de tal magnitud y la repercusión mediática fue vivida por los artistas contratados desde la Subsecretaría de Cultura de la Provincia como una muy buena oportunidad en su trayectoria profesional. No es frecuente que estos músicos toquen en Buenos Aires, y menos aún en un evento masivo organizado por el Estado nacional. En cuanto a la presión que ejercen los poderes del campo cultural aquí tenemos, por un lado, la relación Estado nacional/Estado provincial (donde La Pampa está en franca desventaja pensando en términos de poder) y, por otro lado, la relación entre el Estado provincial y los músicos, quienes vivieron como un acontecimiento positivo ser contratados para participar en estos festejos, tanto por la carga simbólica que conlleva el tocar en la capital del país como por el reconocimiento a nivel local por haber sido convocados.

Si bien la presentación en Cosquín mencionada es la resultante de una propuesta de un grupo de músicos independientes, y la presentación en los festejos del

bicentenario estuvo organizado por el Estado nacional a través de la Subsecretaría de Cultura de la provincia, la iniciativa de mostrar las producciones musicales pampeanas donde se hace visible a nivel nacional tiende a hacer escuchar repertorios cristalizados, ya conocidos.

En los dos casos se ponen en evidencia las desigualdades entre grandes sistemas de poder y el grupo de músicos pampeanos. En Cosquín el desequilibrio con la industria es resistido sosteniendo propuestas que no buscan congraciarse con el poder, sino participando desde lo considerado propio y valioso, valiéndose del lugar común del repertorio cristalizado. La presencia pampeana opera como resistencia al modelo instaurado como estereotipo del «folklore nacional» difundido por los medios, proveniente principalmente de la zona centro/norte del país, el que es irradiado desde el centro metropolitano y reeditado cada año por el festival cordobés. En Buenos Aires, la propuesta oficial impuesta, signada por el estereotipo de lo rural propone el reconocimiento de lo regional a través de aquello que a lo largo del tiempo se ha instaurado como lo diferencial, lo rural desértico, buscando mostrar en el escenario elementos musicales y extramusicales que operen como diferenciadores, pero que a la vez participan del espacio hegemónico central.

Cacho Arenas³³ y la Celebración de la canción

La aparición de un nuevo disco en el medio musical pampeano siempre es bien recibida, y eso sucedió con la aparición del disco de Cacho Arenas *Celebración de la canción. Cacho Arenas 50 años con la música*. El disco fue editado con la colaboración de la Editorial Voces, y es el segundo trabajo discográfico de la colección *Canciones de La Pampa*.

³³ Cacho Arenas es el seudónimo artístico de Rubén Evangelista, nacido en Santa Rosa en 1946. Compositor, intérprete e investigador de la música pampeana, lleva adelante una ininterrumpida labor desde 1961 cuando inicia su carrera integrando el conjunto “Los cantores de La Pampa”, creando unos años más tarde el Dúo Sombrarena” e integrando la “Agrupación Pampeana Confluencia” y “Pampamérica” entre otras. Como escritor es autor de ensayos, artículos periodísticos, poesía y dos libros que constituyen la fuente de datos más importante sobre la historia de la música folklórica de La Pampa mencionados en el capítulo anterior.

La presencia de Cacho Arenas en el campo del folklore pampeano data de los primeros años de la década de 1960, habiendo integrado entre 1961 y 1969 el conjunto “Los Cantores de La Pampa”, que en 1967 grabó un vinilo con ocho obras, entre las que había tres composiciones pampeanas; en los 70 participó en el Dúo Sombrarena, que integró con Delfor Sombra, y cuyo disco *Voces de la Patria Baya* fue la primer producción discográfica íntegramente dedicada a la música de La Pampa. Desde entonces ha integrado varias agrupaciones (Confluencia, Pampamérica y Calandria, entre otras) y se ha presentado como solista, cantando sus propias canciones, además de haber publicado dos libros y de haber participado en numerosos proyectos culturales y educativos orientados a la difusión del cancionero pampeano. Mencionar su nombre es mencionar una larga trayectoria de acciones tendientes a la difusión de la música pampeana. En este marco, la aparición de su disco es recibida por los medios y por quienes gustan de estas músicas como un logro para la música local.

El director de la editorial, Marcelo Cordero, a través del diario *La Arena* expresó que

Es enormemente gratificante para la Editorial Voces editar un disco de Cacho Arenas. Es uno de los grandes referentes de la música pampeana, que ha contribuido enormemente con el cancionero pampeano, aportando no sólo sus temas sino con la difusión. El compromiso de Cacho con la música de La Pampa también cumple 50 años. (Sección Culturales del diario *La Arena* del 9/7/2012)

El disco está integrado por dieciocho composiciones entre las que se cuentan nueve zambas, tres canciones, dos huellas, una chacarera, un bolero y un vals. En este apartado me referiré puntualmente a una de las zambas y a la chacarera, por tratarse de composiciones y estilos interpretativos que se asocian con sonoridades provenientes de otras regiones, y que fueron ejecutadas en la presentación del disco como cierre del espectáculo. La zamba se ha difundido desde el “boom del folklore” como un género de identificación nacional, y entre los pampeanos se encuentra dentro de los preferidos para componer (las nueve zambas incluidas en este disco lo evidencian). La chacarera es definida en ocasiones como el género “opuesto” a lo pampeano. En este caso más allá de las referencias de origen y/o adopciones genéricas, las dos composiciones mantienen un punto de anclaje importantísimo con lo local: están compuestas sobre poemas de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, uno de los referentes de la poesía pampeana.

Ciertos giros melódicos, los bordoneos de la guitarra, las cadencias armónicas para repetir los dos últimos versos de cada estrofa y el acompañamiento rítmico que ofrece el bombo hacen de «De Santa Isabel» una zamba de estilo norteño, mientras que el texto refiere a la ocasión de una velada de fiesta en un pueblo del Oeste pampeano, que el mismo Arenas describe como:

La fiesta de un pueblo, aislado como Santa Isabel en aquellos años, los '50 más o menos, era una ocasión para que los pobres dieran rienda suelta a la mayor "fiesta" a que podían aspirar -- como todo pobre y también los no pobres-- la del amor ("cuando los pobres se alegran / el amor espera por el matorral" o bien "los murmullos enlazados / de dos sangrecitas por el matorral"), con el entorno del acontecer concomitante, la realidad en que vive esa pequeña comunidad con escasos bienes y recursos --encima sin agua por el corte del río-- y bastante aislada del mundo y la historia. (Cacho Arenas/Rubén Evangelista, comunicación vía email 1/03/2018)

«La ruca de Taconao» también propone una tensión entre el género chacarera y el texto que relata la construcción de una vivienda ranquel. La interpretación del poema en palabras Arenas es la siguiente:

[«La ruca de Taconao»] alude a la pobreza extrema y el sufrimiento constante de una familia de ascendencia indígena, que Bustriazo advertía, observaba y compadecía seguramente cada día, cuando estuvo como oficial de policía del área de Comunicaciones, destinado en Puelches. Allí vivenció "la niebla puelche" y a la vez el entorno humano paupérrimo. (Cacho Arenas/Rubén Evangelista, comunicación vía email 1/03/2018)

De este modo, el musicalizar sobre obra literaria local, que denuncia desigualdades sociales, reafirman la pertenencia al ámbito de la música pampeana de Cacho Arenas, y el componer sobre géneros que se asocian con otras regiones le permite la llegada a una audiencia que gusta de otras músicas, aunque no sea esa la intención compositiva que lo moviliza.

El clima festivo logrado en el cierre del espectáculo a través del canto, las palmas y la participación de bailarines en el escenario interpretando una huella, una zamba y una chacarera sobre poesía de Bustriazo Ortiz, debilita las afirmaciones de que la música pampeana es aburrida, y a la que sobre todo desde lo discursivo, se le hace prevalecer la escucha al baile. Componer, incluir en el disco y performar una chacarera y una zamba norteña —además de explicitarlo en voz alta— puede ser interpretado como un guiño ante la presión que ejercen para estos músicos los poderes del campo cultural, como una manera de adaptarse y resistir. La chacarera es un género que entre estos músicos se encuentra asociado a un contexto vinculado con los festivales masivos, que buscan despertar el entusiasmo de los asistentes y no se incluye con mucha frecuencia en sus repertorios. En cambio la zamba, género que desde el «boom del

folklore» se instaló en el imaginario como el género folklórico nacional, es compuesta e interpretada entre los pampeanos como un género propio, pero a un tempo moderado, generalmente prescindiendo del acompañamiento de bombo y con la guitarra sola como instrumento acompañante.

Conflictos inter-regionales por los recursos hídricos y su representación en la producción musical

El Cancionero de los ríos

Para concluir este capítulo abordaré un caso particular dentro de la música pampeana que es la agrupación de parte del repertorio bajo el nombre de *Cancionero de los ríos*, que sirve de ejemplo de muchas de las cuestiones planteadas hasta aquí.

El *Cancionero de los ríos* es una compilación de canciones que reúne cerca de un centenar de composiciones —muchas de ellas de tradición folklórica— reunidos en torno a un reclamo histórico de la provincia de La Pampa hacia la provincia de Mendoza. El objeto de este reclamo es la libre distribución y el uso equitativo de las aguas del interprovincial Río Atuel. La primera edición de esta compilación data del año 1985, y fue reeditada en los años 2001, 2007 y 2015, al cumplirse 30 años de su aparición. La concreción de cada una de las ediciones se realizó con el apoyo del Estado provincial a través de su Honorable Cámara de Diputados y estuvo a cargo de Rubén Evangelista y Juan Carlos Pumilla.

El reclamo por el agua ha signado la historia de la provincia de La Pampa. En 1947 el gobierno nacional concluyó la construcción del dique Los Nihules en el sur de la provincia de Mendoza, para la generación de energía hidroeléctrica. Su inauguración agravó la situación que se venía produciendo por el uso intensivo del agua con fines de riego en la cuenca Colorado-Desaguadero, y trajo como consecuencia el corte total del cauce del río Atuel que llegaba a La Pampa, con pérdidas irreversibles para los productores y para el ecosistema del Oeste de esta provincia. En ese momento el Territorio no tenía representación política ante la Nación, por lo que no hubo quien lo defendiera de posibles perjuicios que pudiera ocasionar la ejecución de la obra y la puesta en funcionamiento de la represa. Desde entonces la problemática de la falta de

agua ha sido un tema recurrente en la agenda política de las sucesivas gestiones que administraron la provincia, y en la poesía y las canciones pampeanas, en el proceso de invención y legitimación cultural de la nueva provincia, con intelectuales, poetas y músicos como protagonistas, incrementándose el número de composiciones y permitiendo el engrosamiento de cada nueva edición del *Cancionero*.

La primera edición del *Cancionero de los ríos* (1985) reúne cuarenta composiciones musicales impresas en formato libro, treinta y dos de las cuales aparecen en la publicación con su transcripción musical para piano. Para la presentación oficial se organizó un espectáculo en el Teatro Español, de lo que resultó la edición de un cassette con 12 de los temas incluidos e interpretados por músicos locales.

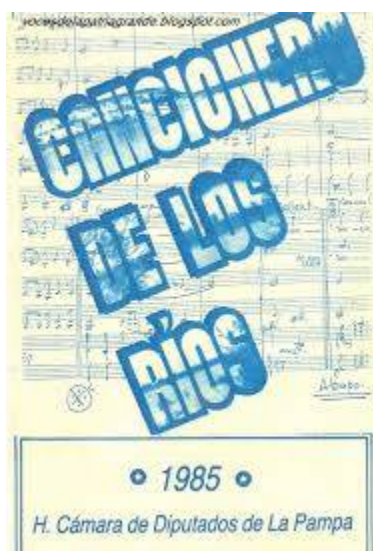


Imagen 2.1 Portada de la primera edición del *Cancionero de los ríos*.

La segunda edición (2001) es una versión ampliada y revisada que lleva como subtítulo «A 50 años de la provincialización de La Pampa». Reúne 60 composiciones, 50 de las cuales incluyen la transcripción musical para piano y las tablaturas de los acordes para ser ejecutados en guitarra e incorpora un CD con la versión digital del contenido de los dos tomos editados en papel y las partituras en formato midi. Una tercera edición (2007) no incluye modificaciones en cuanto al contenido, aunque la presentación del soporte digital es una edición multimedial en formato DVD.

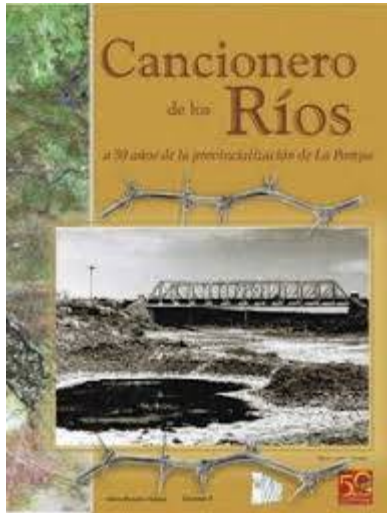


Imagen 2.2 Portada de la segunda edición del *Cancionero de los ríos*.

Al cumplirse 30 años de su primera aparición, la Honorable Cámara de Diputados de la provincia decide encargar a los mismos autores una nueva edición. Esta vez, los dos tomos de la versión en papel incluyen la transcripción de setenta y cinco composiciones que mencionan central o tangencialmente la temática del agua, dos CDs con una selección de 39 grabaciones comerciales y documentales que se corresponden con algunas de las músicas pautadas incluidas en los libros y un DVD que contiene la versión digital de los libros y una cantidad importante de material documental sobre la historia del conflicto interjurisdiccional por el Río Atuel.

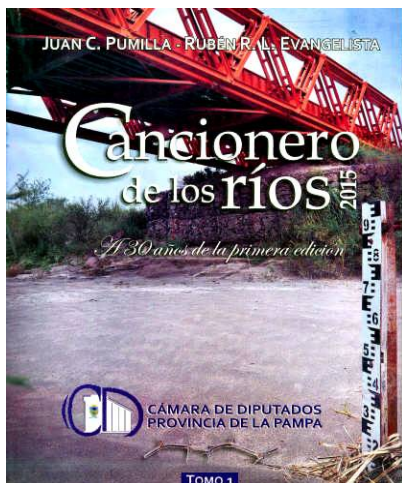


Imagen 2.3 Portada de la tercera edición del *Cancionero de los ríos*.

La segunda y tercera edición incluyen la totalidad de las composiciones de la primera, pero la última contiene una selección de sólo veintidós de esas obras «clásicas» (incluidas en las antiguas ediciones), incorporando unas 50 nuevas composiciones al corpus del *Cancionero*.

A continuación presento un cuadro comparativo de los géneros incluidos en cada edición:

Género	Primera edición (1985)	Segunda edición (2001-2007)	Tercera edición (2015)	
			Clásicos	Nuevos
Zamba	11	13	5	6
Estilo	4	3	3	3
Canción	13	10	6	27
Gato	1	1	1	
Milonga	5	9	3	4
Huella	3	8	2	3
Cueca	2	3	1	3
Triunfo	1	1	1	2
Vidalita				1
Aire norteco		1		
Chacarera				2
Tonada				1
Tango				1
Instrumental				
Total	40	49	22	53

En sus primeras ediciones el *Cancionero* tuvo una fuerte vinculación con músicas populares de raíz folklórica. La primera edición incluyó once zambas, cinco milongas,

tres huellas, cuatro estilos, dos cuecas, un triunfo, un gato y once canciones. La segunda edición trece zambas, nueve milongas, ocho huellas, tres estilos, tres cuecas, un gato, un triunfo, un aire norteco y diez canciones. Si bien en la cuarta edición este vínculo no se ha disuelto sí se han incorporado un número importante de obras que no poseen una adscripción genérica que los vincule directamente con las músicas de base tradicional. Incluye once zambas, siete milongas, cinco huellas, seis estilos, cuatro cuecas, dos chacareras, un gato, una tonada, una vidalita, un tango y treinta y tres canciones.

Así como De Carvalho y Segato (1994) plantean estudiar las fronteras de las adscripciones de género para desplazar nociones de esencialismo cultural en la música, Homi Babha (2000) propone que las prácticas culturales se definen en los entrelugares, en los intersticios, en sus contradicciones y negociaciones. Pensar en este sentido habilita a ampliar el campo de lo que los cultores denominan «música pampeana» a géneros de la música popular no vinculados con el folklore, como el rock o la música electrónica.

Los textos de las canciones y las construcciones simbólicas en torno a la cuestión del agua

La carga simbólica que ha adquirido la cuestión del agua en el Oeste pampeano para los habitantes de la provincia es muy significativa. El conflicto con la provincia de Mendoza por el corte de los ríos Atuel y Salado es un tema muy sensibilizador para la sociedad pampeana. Asambleas y movilizaciones populares han sido frecuentes a lo largo del centenario conflicto. Poetas y músicos han enarbolado la bandera de la denuncia de la situación a través de sus canciones, y el gobierno provincial en la figura de la Cámara de Diputados ha colaborado promoviendo y otorgando difusión al financiar la publicación del *Cancionero* en diversos formatos y en las sucesivas ediciones, como herramienta política de concientización y educación.

Es pertinente entender el *Cancionero de los ríos*, las canciones que lo integran y la voluntad política de difundirlo en los términos que Pierre Nora (1984) propone para los lugares de la memoria, como un puente que vincula la historia con la memoria. El autor establece una clara diferencia entre historia y memoria: la historia es una

operación intelectual, una abstracción crítica de algo que ha dejado de existir, en cambio la memoria sería el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. La memoria es un fenómeno colectivo, aunque percibido como individual. Los lugares de la memoria tienen simultáneamente un sentido material, simbólico y funcional, que hace que los individuos se identifiquen con su comunidad o con la nación. Los archivos, los museos y las celebraciones son ejemplos de este tipo de construcciones. El *Cancionero de los ríos* opera como lugar de memoria, pues remite, recrea y mantiene vivo el recuerdo del río que otrora corrió caudaloso por territorio pampeano y que el uso abusivo por parte de la vecina jurisdicción (la provincia de Mendoza) trajo como consecuencia la desertización y el empobrecimiento de la región.

La «Zamba del río robado», compuesta en 1959 por Guillermo Mareque y Enrique Fernandez Mendía con texto de Manuel J. Castilla es una de las primeras composiciones que tratan el conflicto hídrico. La pluma del reconocido poeta salteño doblemente musicalizada sobrevivió a través de grabaciones no profesionales y por transmisión directa de músico a músico por circuitos ajenos a la industria musical, con tanta fuerza que de a poco se fue convirtiendo en canción emblemática en torno a la cuestión de los ríos, y la expresión «los ríos robados» se convirtió en la frase que sintetiza el conflicto.

Tanto se ha generalizado la idea de los ríos robados que textos de composiciones musicales posteriores aluden a ella, como por ejemplo la «Ronda de los ríos» de Hilda Correa y Ernesto del Viso: «A la ronda, ronda que en el viento rueda./ Una calesita de suerte coplera./ A la ronda, ronda, la roba El Nihuil./ Chadí-Leuvú³⁴ llora porque la perdí».

O en la chacarera «Río seco» de Daniel González: «Por la huella que dejaste/ transitan vientos de antaño;/ pinta la muerte salina/ su lecho de tierra y barro.// Del otro lado, la vida/ y un juramento olvidado,/ danzan al fresco y al verde/ sabiendo que sos robado».

Y la «Sin Río» de Hugo Giménez Agüero y los Hermanos Calvo:

La Pampa no tiene un río
pero sé que lo ha tenido:
¡pucha con la repartija,

³⁴ Denominación del Río Salado en lengua ranquel.

quedamos en el olvido!

No sé ni cómo ni cuándo
se robaron lo que es mío,
por la política injusta
La Pampa no tiene un río.

Luego de 70 años de no correr por su cauce natural, ya son varias las generaciones que no han visto correr el Atuel de manera periódica. Este *Cancionero* ha tenido y aún tiene un papel importante en la construcción de la memoria del río y de la construcción del mito de la abundancia del tiempo anterior al corte. Citamos a modo ilustrativo algunos ejemplos:

«Hay dos ríos que llevo/ dentro del alma,/ el Atuel y el Salado:/ ¡cuánta añoranza!» («Del regreso», huella de Guri Jáquez).

«¿Usted se acuerda don Pedro?./ ¿o ya no se acuerda nada?./ en los tiempos que el Atuel/ hizo aumentar las majadas;/ de Bairoletto, de Aynó,/ de puesteros y boleadas./ ¿Usted se acuerda don Pedro?./ ¿o ya no se acuerda nada?» («Don Pedro Zuñiga», milonga).

«Era al vuelo de pájaros un espejo/ y una punta de ovejas, cuentan los viejos./ Se fue apagando el agua junto a sus sueños/ y la arena y el viento hicieron el resto» («El camino del agua», cueca de Roberto Yacomuzzi).

Es frecuente que se mencione al mendocino, directa o indirectamente, con cierto tono de denuncia, construyendo imágenes que oponen el desierto pampeano con el verde y la prosperidad de Mendoza, y con la abundancia de agua traducida en vino. Por ejemplo la «Zambita del Salado y del Atuel» de Tuta Cuello con un tono muy jocoso proclama:

Zambita que va en el aire,
Del pueblo de Santa Isabel
Zambita de estos dos ríos
Del Salado y del Atuel.

Hoy pide el pueblo pampeano
A grito a los mendocinos
Si ya que no largan agua
Que larguen un poco 'e vino.

En «Las penas del río» de Leandro Gómez Luna: «Un manantial he visto nacer/
Un manantial cautivo/ Hay que pagar peaje con sed/ Gracias a los vecinos».

Aunque parecería estar claro que el responsable directos no es el pueblo, sino que las tintas se cargan en quienes tienen la posibilidad de tomar decisiones: los Estados que administran y los grandes capitales que motorizan la industria vitivinícola. Por ejemplo la huella «Agua de todos» (Morisoli-Rodríguez) menciona: «Conozco a los menducos/ pata en el suelo,/ mano fina la viña,/ tonada al cielo.// Y ellos no tienen culpa/ de este atropello:/ la culpa está más alta,/ no es culpa de ellos».

El «Camino del agua» en otra estrofa dice: «Nunca frente a mi puerta corté la huella/ para que otros no puedan pasar por ella/ y cuando digo Patria con fundamento/ sé que voy más allá de sus monumentos».

A pesar de que la mayoría de los músicos y poetas no son sus víctimas directas, la situación de injusticia ha resultado un elemento sensibilizador por excelencia para el poeta y el músico pampeano. Este repertorio se constituye en defensa de un reclamo considerado justo y termina siendo una de sus marcas particulares. Es una estrategia que llevan adelante los músicos pampeanos para reforzar la identificación territorial de sus prácticas. Además, pone de manifiesto cierta politización al denunciar una situación de desequilibrio, ante sus otros pares, los vecinos mendocinos, y ante un Otro mayor, el Estado nación.

El *Cancionero de los ríos* es una experiencia de producción inédita y modélica que redonda no sólo en torno a la problemática a la que hace alusión, sino que además sirve como canal de difusión de músicos y músicas pampeanas que no participan del circuito de distribución comercial. Cada nueva edición «reedita» también la potencia del reclamo histórico convertido en canción. Cabe destacar la incorporación de composiciones pertenecientes a nuevas generaciones de músicos y de sus aportes al «cancionero regional» y de las estrategias llevadas adelante por esta nueva generación, que los habilita para ser incluidos dentro del heterogéneo ámbito de la música pampeana.

La inclusión de la tonada «Elegía al canto del agua» del guitarrista y compositor Machi Sáñez, quien ha musicalizado varios poemas del poeta Nestor Massolo, las obras «Bardas pampa», «Cientos de soles», «Licanray en mí», «Cauce» y «Canción para La

Dulce, seca» de Javier Villalba, quien reivindica su identificación ranquel componiendo obras cuyos textos transitan las lenguas castellana y ranquel, las obras «Algunas noches», «Un sueño que no es», «Tristeza sobre tanta belleza», «Hojas al río» de Nicolás Rainone, joven músico nacido en Gral. Pico quien, residiendo desde hace varios años en la Ciudad de Buenos Aires, encabeza en la Capital del país las movilizaciones bajo el nombre Asamblea por los ríos pampeanos. «La dancera», «Todas las tardes solitas», «Tal mar» y «Caminando» son las obras de Juani de Pian que aparecen en la compilación, músico y compositor que si bien ha tomado elementos locales en sus composiciones, su música se ha vinculado a prácticas relacionadas con el rock.

Esta apertura de incorporar al *Cancionero de los ríos* composiciones que provienen de tradiciones musicales no necesariamente vinculadas con el folklore o la música de raíz tradicional deja afuera también a músicos que circulan por otros canales y aún no se sienten incluidos ni por parte del Estado ni por parte de sus colegas que transitan por otras tradiciones. Puede citarse en este sentido el caso de Pablo Bilbao, quien se reconoce como compositor de «electrónica pampeana», y quien compuso una obra conceptual dedicada —según sus propias afirmaciones— a «la problemática de los ríos robados». En comunicación personal a través de las redes sociales, el músico manifestó: «Lo del Atuel es algo que ya tengo grabado pero largué un par de canciones. Todavía no lo edité, ya que estoy viendo si lo hago o no, ya que los Pampeanos somos bastante raros y no le dan bola a estas cosas, no me dieron ni bola en la Secretaría de Cultura, que deberían estar interesados pero se ve que su tradicionalismo de un puestero tocando una huella les parece más pampeano o no sé. Supongo que los que mandan son también como la mayoría de los pampeanos cerrados y poco abiertos a movidas culturales. Por eso con mi proyecto electrónico me va mejor afuera que acá con la respuesta de gente de todo el mundo, y acá ni proponiéndoles algo sobre el Atuel se interesaron».

La sentencia «y acá ni proponiéndoles algo sobre el Atuel se interesaron» deja ver la importancia simbólica, como lugar de memoria que reviste el tema, y cómo el abordarlo es una vía posible de legitimación. La problemática del agua y de los ríos en la provincia de La Pampa es una cuestión que reviste de mucha seriedad, y con frecuencia acciones oficiales y privadas (a través de Asociaciones, Fundaciones, ONG) buscan la concientización por parte la población con relación a la denominada «cultura

del agua»: el corte de la Av. Callao en la ciudad de Buenos Aires frente a la Casa de Mendoza, festivales de rock, eventos deportivos, actos políticos, compilación y edición de obras musicales, etc.

Si bien este uso político que se observa en torno a determinadas prácticas musicales redundaría en ciertos beneficios para los músicos en cuanto a difusión, entra en contradicción con otras acciones por parte del Estado y que muchas veces resultan desequilibradas para los mismos actores, por ejemplo al contratar por cifras elevadas a músicos que transitan por el circuito comercial nacional y destinando poco y nada del presupuesto a propuestas locales.

Agua de todos

La cantante y docente Marcela Eijo junto con el pianista Federico Camiletti grabaron en año 2010 el disco *Agua de todos*, interpretando versiones de composiciones incluidas en el *Cancionero de los ríos*. En la contratapa del disco se lee:

El Cancionero de los ríos es un compendio de obras creadas por destacados músicos y poetas de la provincia de La Pampa a lo largo de seis décadas, motivadas en la percepción que ellos han tenido de la tragedia humana, social y económica que se abatió sobre los habitantes del Oeste pampeano, cuando estos se vieron privados del agua que corría naturalmente por los ríos Atuel-Salado-Chadileuví en esa zona del territorio provincial y que daba tanta vida a toda la región.

El disco es reeditado en 2012 con el apoyo de la Editorial Voces, lo que asegura la distribución, garantizando la llegada a los hogares socios de la Editorial en la ciudad de Santa Rosa, y a través de convenios con las cooperativas de electricidad de las otras localidades a los socios de la Editorial residentes en otros lugares de la provincia. Las 18 pistas que conforman el trabajo incluyen composiciones pampeanas de la compilación del *Cancionero de los ríos*, interpretadas por Eijo y Camiletti con la participación de músicos invitados: la lectura de poemas recitados por sus autores (Julio Domínguez recita «Principio de la lluvia» y Edgar Morisoli recita «José y María» y una grabación documental a modo de homenaje al músico Tucho Rodríguez, quien falleció durante la grabación, quedando sin concretar su participación *ad hoc* en el disco. Una de las novedades del trabajo es que se graba por primera vez la versión musical de

Guillermo Mareque de la «Zamba del río robado», después de cincuenta años de ser compuesta.

El *Cancionero de los ríos* condensa el reclamo puntual por parte de los artistas pampeanos ante la injusta administración del agua del río Atuel. Las canciones reunidas en esta compilación reclaman por el agua como recurso natural, pero además colaboran en la construcción del paisaje imaginado del Oeste desertificado como el espacio desde donde se construye la diferencia.

Síntesis del capítulo

En este capítulo presenté varias de las aristas sobre las que se ha ido construyendo la legitimidad del discurso identitario pampeano, focalizándome en las prácticas musicales. Desde el momento de la provincialización aparece en escena un grupo de intelectuales y de artistas —incluidos entre ellos músicos urbanos— que juegan un papel importante en el proceso de invención del nuevo Estado, sobre todo en lo que hace a la construcción de una identidad cultural diferenciada. De esta manera los músicos comenzaron a componer milongas, huellas, estilos, triunfos, con textos de autores locales. Como estos géneros musicales eran compartidos con ciertos lugares simbólicos de los que se querían distinguir (la provincia de Buenos Aires) la diferencia se fue construyendo principalmente a partir de la temática de los textos abordados en las canciones.

En esta búsqueda de diferenciación se produce también un juego de oposiciones y complementariedades, observados y descriptos a través de las estrategias puestas en juego para lograr visibilidad del repertorio tanto dentro como fuera de la provincia. De esta manera la grabación de un disco —con todas las decisiones que implica— y la participación de los espacios de consagración y legitimación en torno al folklore nacional son las modalidades más frecuentemente implementadas para cumplir ese objetivo.

Estas acciones en algunas ocasiones transitan espacios y redes independientes y autogestionados (peñas, participación en certámenes, etc.) y en ocasiones encuentran afinidad y conexión con el Estado provincial, como es el caso del conflicto por la utilización del agua del río Atuel y las sucesivas ediciones del *Cancionero de los ríos*.

Habiendo transcurrido más de medio siglo de iniciado el proceso de lucha por la construcción de esta legitimidad, aún hoy es posible identificar estrategias en el campo de las prácticas orientadas a que el folklore pampeano sea considerado la expresión musical de la provincia, expresión diferente de las musicales bonaerenses, y que a su vez se integre a lo que el imaginario abonado por el circuito de la industria cultural, acepta como música nacional.

Capítulo 3. Músicos, intelectuales y espacios de socialización: peñas, asociaciones y agrupaciones musicales

«La sociabilidad remite a prácticas sociales que ponen en relación a un grupo de individuos que efectivamente participan de ellas y apunta a analizar el papel que pueden jugar esos vínculos» (González Bernaldo de Quirós, 2008, p. 9).

Desde la creación de la provincia en 1951 se asistió a la conformación de ámbitos de sociabilidad y espacios de debate intelectual, asociaciones artísticas y culturales integradas por agentes sociales, movimientos e instituciones que participaron en la conformación del campo cultural pampeano. Como han señalado Salomón Tarquini y Laguarda (2012):

en el caso de La Pampa, al igual que en el resto de los territorios que alcanzaron su estatus de provincia de forma tardía, la reconfiguración administrativa y burocrática fue acompañada por una serie de procesos que, enraizados en tradiciones y legados culturales pretéritos, buscaron [...] modelar las identidades culturales de las nuevas provincias en contextos políticos contemporáneos, legitimando determinados actores, relatos y símbolos (p. 105).

En este capítulo presentaré algunos de estos ámbitos de sociabilidad, especialmente en los que se ha detectado que algunos procesos de identificación y de construcción simbólica han tenido a las prácticas musicales como centro, atendiendo a las trayectorias individuales o grupales de sus miembros y su accionar, las producciones musicales —en ocasiones materializadas en el formato de espectáculo, grabación de discos u acciones vinculadas a la difusión— y los ámbitos de circulación por los que transitan estas prácticas.

Retomo aquí la noción de «productor cultural» propuesta por Raymond Williams (1981, p. 203) en tanto agentes que intervienen en los procesos de elaboración, circulación y apropiación cultural, en articulación con el concepto de «prácticas intelectuales» de Daniel Mato (2005:), quien propone entender como tales «todo lo que los intelectuales hacen y la diversidad de formas que adquieren», cuestionando el valor hegemónico de las instituciones y de la industria editorial como las únicas con validez ante la representación de la idea de intelectual. Se trata de prácticas que responden a intereses particulares y condiciones contextuales específicas

que se desarrollan fuera de la academia. Los ámbitos de socialización que describiré en este capítulo y las acciones llevadas a cabo por los diferentes grupos y actores sociales pueden enmarcarse dentro de estas «prácticas intelectuales» y sus protagonistas como productores culturales.

Los grupos de escritores

En 1957 Ricardo Nervi (quien fuera el primer director de cultura de la provincia) y Blanca Rosa de Morán convocan a una serie de escritores para formar el grupo Joven Poesía Pampeana. Una de las preocupaciones del grupo —que se mantuvo activo hasta 1962— fue instalar en la agenda pampeana la cuestión de la identidad cultural, planteado de alguna manera por el proceso de provincialización y la búsqueda de una diferenciación de la nueva entidad política en términos culturales. La reunión inicial impulsada por el Estado se proponía como objetivo:

Dilatar La Pampa intelectual para que trascienda más allá de sus aledaños, más lejos de los fueros comunes y lograr una poesía de tesitura regional. [...] La trascendencia de los poetas lugareños, la viene persiguiendo la Dirección de Cultura desde la actuación de los «Cuadernos de Poesía» sin cargo para sus autores, que significan junto con la generosidad del auspicio oficial, una expresión de aliento (*Diario La Arena*, 24/09/1957, citado en Salomón Tarquini y Laguarda, 2012, p. 109).

En 1958 se conformó la agrupación cultural Huerquén . El grupo editó entre 1960 y 1961 cinco números de la revista *Huerquén*. Salomón Tarquini, Prina y Pérez (2016) describen a la agrupación como

colectivo juvenil de estudiantes secundarios que poseía un alto compromiso con su provincia y, en especial, con la situación social de los más desfavorecidos, y reaccionaba en contra de la gestión política, social y cultural del gobierno de turno, como también de todos aquellos que no contribuían a que la provincia avanzara hacia un futuro prometedor. (2016:82)

El grupo Alpataco se constituyó como otro ámbito de sociabilidad importante para las letras en la ciudad de Santa Rosa a fines de la década de 1960. Lo que en un principio fueron reuniones informales de intercambio y discusión, se formalizó luego como sociedad civil destinada a la difusión cultural. El grupo llevó adelante varias actividades relacionadas con la difusión de la música y poesía y tareas editoriales: en 1969 editan

Elegías de la piedra que canta y en 1970 *Aura del Estilo*, ambos títulos de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Salomón Tarquini, 2015, p. 110).

Voces de la Patria Baya se denominó a un grupo de poetas, músicos y artistas plásticos que entre 1967 y 1968 presentaron su obra en distintos lugares del país (Pehuajó, La Plata y Bahía Blanca). En 1968 Edgar Morisoli lee en el Centro de Residentes Pampeanos de la ciudad de Bahía Blanca el texto «El cultrún y la espiga», representando con ese título las corrientes literarias locales de entonces, una que orienta su mirada hacia la «pampa gringa» del norte de la provincia, simbolizando con el trigo la producción agrícola, y la otra hacia La Pampa olvidada, simbolizando con el cultrún a la cultura ranquel de filiación mapuche. El texto menciona a un «grupo de escritores que cultiva la poesía generada para la canción adaptada a tal función» y sostiene que «los nuevos autores, algunos de gran significación pero totalmente inéditos han gravitado en la canción folklórica».

Los escritores mencionados, en su gran mayoría han sabido constituirse en un grupo duradero que, iniciado a fines de la década de 1950, se institucionalizó en la década de 1980 con la conformación de la Asociación Pampeana de Escritores (APE).

La peña Temple del Diablo y el disco *Voces de la Patria Baya* (1974) del Dúo Sombrarena

La peña cultural Temple del Diablo funcionó en Santa Rosa desde el 26 de junio de 1972 hasta el 24 de febrero de 1974. Este espacio dedicado a la difusión de manifestaciones artísticas alcanzó ribetes de movimiento cultural en un momento de intensa vida intelectual de la ciudad. En su contexto surge el Dúo Sombrarena, integrado por las voces y guitarras de Delfor Sombra y Cacho Arenas, quienes se encontraron con el propósito común de difundir parte del repertorio musical regional que se venía consolidando en esa época, pero que no había logrado difusión fuera de su ámbito de producción.

La denominación del lugar como Temple del Diablo alude a diversos modos no convencionales de afinar la guitarra que permiten la ejecución de algunos acordes sin necesidad de pisar el diapasón, lograr efecto de guitarrón bajando la afinación de la

sexta cuerda o la variación de alturas de las cuerdas para producir posiciones diferentes para la ejecución de acordes y melodías. La creencia popular sostiene que los guitarristas, en su afán de mejorar sus habilidades, llegan a retarse a duelo musical con el Diablo, quien, conociendo todas las afinaciones, las enseña al ejecutante si este resulta vencedor. Quizás el guitarrista Guillermo Mareque, quien demostraba su virtuosismo ejecutando en diferentes «temples», y el poema «Estilo del temple del diablo» escrito por Juan Carlos Bustriazo Ortiz en su homenaje fueron los motivadores de la elección del nombre del lugar.

El acta fundacional de la Peña Cultural, redactada el 29 de junio de 1972, expone los motivos que llevan a su creación:

La necesidad de contar en Santa Rosa con una entidad privada abierta a todas manifestaciones artísticas y culturales y que ponga dedicación especial al cultivo, fomento, promoción, difusión y estímulo de toda manifestación cultural pampeana, regional, nacional y americana... Los objetivos de la peña que por este acto se crea, sean —enunciados genéricamente— los siguientes: realizar, promover y/o auspiciar todo tipo de acción en el campo de la creación, investigación, y difusión cultural en sus aspectos artísticos, artesanales, científicos y todos aquellos que hagan al complejo cultural. Para ello organizar muestras plásticas, fotográficas y fílmicas, conferencias, cursillos, recitales musicales, poéticos, corales y coreográficos, representaciones teatrales, grupos de investigación, excursiones y viajes, festivales. (Acta Fundacional de la Peña y Asociación Civil Temple del Diablo:1)

Las actividades organizadas durante su funcionamiento respondieron a estos ambiciosos objetivos: se presentaron libros de autores locales, se realizaron revistas orales, se organizaron muestras fotográficas y de artistas plásticos, conferencias y se proyectaron documentales. Se dio lugar a creadores populares, músicos y poetas que no tenían en ese momento otros espacios donde darse a conocer. Pero lo más significativo fue el clima que se generaba ante la participación espontánea de los asistentes, quienes en su mayoría habían asumido el compromiso con los objetivos de la asociación. A pesar de su corto período de existencia formal —que no llega a los dos años— Temple del Diablo se convirtió en un punto de referencia de la cultura local, recordado hasta el presente.

Era un lugar donde la cosa era tan espontánea, que de pronto estabas comiendo una empanada, charlando con los amigos y se escuchaba una guitarra, y a floraba el sonido de esa guitarra y todo el mundo escuchaba sin que nadie pidiera silencio. O alguien se paraba para leer, lo veías pararse, se hacía silencio y empezaba la lectura, porque la gente que iba ahí, iba con esa intención, para escuchar, para compartir esa lectura, esa canción (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

La música y la poesía ocupaban un lugar central en las noches del Temple. El folklore de la zona norte del país compartía el protagonismo con expresiones musicales locales, pero desde que el Temple abrió sus puertas propició un espacio preferencial para la interpretación y promoción de un repertorio propio que venía produciendo aportes a lo largo de los últimos años.

El encuentro entre poetas y músicos en el Temple produjo, en palabras del poeta Edgar Morisoli, «las obras más logradas de ese período», convirtiendo las poesías de los autores que relatan las experiencias y sensaciones vividas en el Oeste en canciones. Además, afirma Morisoli, «no sólo fue la participación habitual de los músicos y los poetas locales, sino que trajimos cuando pudimos o conseguimos traer, gente de afuera muy importante, a recitar, a cantar, a debatir» (Edgar Morisoli, entrevistado por AMR en Santa Rosa en septiembre de 2006).

El Dúo Sombrarena estaba integrado por dos jóvenes músicos santarroseños, quienes en las frecuentes charlas compartidas en el Temple del Diablo descubrieron que los unía una idea en común: hacer trascender el repertorio de canciones pampeanas que comenzaban a conocerse en las noches de la peña. Con este objetivo claro, la estrategia que se decidió seguir fue la grabación de un LP que permitiera la inserción del material en las radios de influencia regional y de esa manera lograr que la música, las canciones, trascendieran el ámbito de la ejecución en vivo, para un público reducido como sucedía hasta entonces, y llegara a una audiencia más numerosa, para quienes la música producida en la provincia era desconocida.

Nos pusimos de acuerdo, los dos queríamos lo mismo, componer y ver de armar un repertorio de la provincia, para mostrarla, para defenderla... En aquella época cantar una milonga era como una mala palabra... Habíamos sido invadidos por la música de otras regiones, cosa que no está mal, ¿eh? ¡Ojo! Pero vos ibas a cantar una milonga y te decían paisano de mierda. Descalificándote. Éramos mal vistos. En fin. Bueno, que se yo... Lo hermoso es que... fue una hermosa disculpa para empezar a ganar un lugar (Delfor Sombra, entrevistado por AMR en ciudad de Buenos Aires, junio de 2007).

La selección del repertorio fue consensuada, con una predominancia de las composiciones del poeta Julio Domínguez «el Bardino», quizás influida por la relación de amistad personal existente entre Sombra y Domínguez, y porque sus composiciones, aunque simples y compuestas de manera intuitiva, reunían las condiciones del perfil estilístico que se buscaba difundir, habiendo obtenido cierta difusión antes de ser incluidas en el vinilo.

Los arreglos se iban armando de manera espontánea sin recurrir a la escritura. Se cantaba la melodía, sobre la que Delfor construía la segunda voz, la que si bien realiza movimientos melódicos que se alejan del paralelismo de voces de los dúos más simples, pone un especial cuidado en que nada interfiera en la comprensión del texto que expresa la canción.

«¡Ahí se armaban las canciones! Estábamos ensayando «La chilquita» y había que ver qué melodía tenía para que yo cantara la melodía, y estaba el Bardino presente. ¡Estábamos los tres! ¡Si, si!» (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

El Temple del Diablo como contexto, no sólo fue testigo de la conformación del dúo como tal, también de las continuas tardes y madrugadas de trabajo traducidas en elección del repertorio, realización de arreglos musicales y ensayos. La ciudad de Santa Rosa vivía en ese tiempo un clima inusitado de fervor cultural, y el Temple operó como canal para concretar parte de esas inquietudes. Políticamente las condiciones no eran favorables y las expectativas por la restitución de un gobierno democrático duraron poco, ya que la breve «primavera de Cámpora» no tardó mucho en ceder paso al estado del terror.

En ese contexto la peña además de proporcionar un espacio propicio para la difusión y concreción de proyectos culturales, era lugar de reunión y de trabajo, sobre todo, de sus protagonistas más cercanos. Edgar Morisoli la define como «laboratorio creativo», donde poetas y músicos intercambiaban opiniones que en ocasiones culminaban en canción.

El ámbito del Temple del Diablo supo constituirse como espacio de cultura de resistencia, que permitía la búsqueda, la discusión, la creación, y permitía sentir que era posible construir un mundo mejor.

Fue una época muy intensa en ese sentido... Te estoy hablando del año 72, 73... Cuando venía la época de la democracia con el gobierno de Cámpora y luego el regreso de Perón. En ese período democrático hubo una explosión de lo cultural. Yo te estoy hablando del Temple del Diablo, pero en general el ámbito cultural de Santa Rosa, no sé si decir de La Pampa, estaba muy movilizad, y además había mucha politización en la gente, la gente de camada nuestra. Todo tenía un sentido político, no se hacía nada meramente por lo artístico (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

La situación política se fue tornando cada vez más adversa, las actividades realizadas en el Temple se convirtieron en «peligrosas», y coadyuvó junto con otros factores, como la imposibilidad de seguir sosteniendo económicamente el espacio, para el cierre definitivo en 1974.

Esas visitas extrañas que recibíamos en el Temple se empezaron a hacer un poco más asiduas, se hizo difícil seguir funcionando... Vino la breve primavera de Cámpora, ¿no cierto? En que el Temple recibió una inyección de optimismo, este... Pero como todos sabemos no duró mucho. No sólo por el 24 de marzo del 76. Ya antes se fue tornando irrespirable (Edgar Morisoli, entrevistado por AMR en Santa Rosa, septiembre de 2006).

En el ámbito musical nacional se estaba asistiendo a la crisis de lo que se denominó el «boom del folklore», que tuvo su apogeo durante la década anterior, y que puede ser definido como el auge de intérpretes, autores y compositores que recrean y difunden música de raíz folklórica fundamentalmente de la zona norte y centro del país. Los músicos locales se vieron inmersos en una corriente musical que imponía música proveniente de otras regiones y la falta de producciones propias que equilibraran la balanza. La joven provincia venía escuchando producciones de cuño local desde unos cuántos años atrás, pero estas no trascendían los ámbitos de producción, y la consecuencia lógica era el desconocimiento y desconfianza de su potencial audiencia.

La misma gente de la región creía que no teníamos con qué pelearla y que no teníamos talento encima. Imaginate, cómo no va a tener talento. Bustriazo Ortiz, Guillermo Mareque, los hermanos Urquiza, Fernández Mendía, Julio Domínguez “el Bardino”, el Lalo Molina, Roberto Yacomuzzi (Delfor Sombra, entrevistado por AMR en ciudad de Buenos Aires, junio de 2007).

En una nota del diario *La Reforma* de 1973 realizada en una de las primeras presentaciones del Dúo Sombrarena, los músicos se refieren a esta situación de la siguiente manera: «Mostrar al país que en La Pampa se hace folklore y del bueno. Es también intención del dúo cantar temas que hablen de nuestra región porque es increíble lo poco que el pampeano conoce a su provincia». Y en relación a la situación del folklore a nivel nacional afirman que «es un folklore puramente comercial, que no dice nada, excepto las excepciones conocidas y es contra esto que hay que luchar».

Desde esta postura los jóvenes músicos se dedicaron a seleccionar un repertorio en gran parte de raíz folklórica que incluyera canciones que fueran musicalización de poesía de autores pampeanos o que abordaran temáticas regionales. Esta propuesta continúa la línea trazada por algunos precursores, como el caso de Guillermo Mareque,

Fernández Mendía, Juan Carlos Bustriazo Ortiz o Julio Domínguez, y es llevada adelante por tantos otros contemporáneos que acompañaban desde el hacer la iniciativa de Sombrarena. Las premisas se asentaban sobre la base de una forma legítima de expresión musical seria y que no respondiera a intereses mediáticos, orientada a preservar y difundir las creaciones musicales de autores locales, abordando una amplia variedad de ritmos, que incluían zamba, cueca, gato, triunfo, huella y estilo, entre otros.

De esta manera, la aparente «simplicidad» del canto a dos voces y a dos guitarras resultó una fórmula atrayente por su sinceridad expresiva y la manera particular de articular poesía, música, tradiciones e identidades. El aporte urbano a la música regional comienza a reflejar pautas literarias, rítmicas, melódicas y formales que se van constituyendo como el lenguaje propio del estilo local, abandonando las esencias fijas e irreductibles, y propiciando la renovación de los estilos reconocibles, recreando desde los textos ciertos elementos culturales emblemáticos. La correspondencia entre texto y música convierte a la canción en una unidad indisoluble que permite cantar a través de melodías puestas en primer plano, realidades desconocidas como la del Oeste pampeano, con problemáticas y modos de vida diferentes a las experimentadas en Santa Rosa y en los pueblos del Noreste de la provincia.

Los que componíamos muchas veces charlábamos, y coincidíamos en que estábamos introduciéndole cosas distintas a lo folklórico regional, las milongas, los estilos, las tonadas, triunfos, huellas, que son ritmos de acá de la zona, nosotros los hacíamos, pero tomándonos libertades y rompiendo con lo esquemático de cada una de esas especies, sobre todo cuando se trataba de danzas. Delfor mismo en el disco del dúo tiene una huella que se llama “La Confinera”, que no tiene la cantidad suficiente de versos para desarrollar una huella musicalmente. Y tomando la referencia de la milonga, empezamos a componer canciones, comenzamos a ser más libres sin dejar de ser representativos o genuinos con lo que estábamos haciendo o diciendo (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

El disco *Voces de la Patria Baya* fue grabado en Buenos Aires en el estudio ION, ya que la ciudad de Santa Rosa no contaba con estudios de grabación adecuados, en septiembre de 1974. La grabación simultánea de las voces y las guitarras, a micrófono abierto, le confiere al trabajo la «calidez» que se obtiene en las producciones realizadas en vivo (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Hacia el mes de diciembre los periódicos locales anunciaban su inminente aparición en el mercado, colmando de halagos la iniciativa, entre los que se pueden enumerar la «carrera en ascenso del dúo», «la misión a la que se encomendaron de difundir canciones de autores exclusivamente pampeanos», «la calidad de los arreglos vocales y guitarrísticos», «la calidad de la portada con fotografías de Pablo de Pian», y una

enumeración detallada de cada uno de los temas que conforman la placa, transcritas de la contratapa del disco a continuación:

Por la costa de la barda (Zamba de Julio Domínguez)

Triunfo del Chañar en flor (Triunfo de Edgar Morisoli y Lalo Molina)

Faustino Guzmán (Canción de Cacho Arenas)

La Chilquita (Cueca de Julio Domínguez y Guillermo Mareque)

De Guatraché (Zamba de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Humberto Urquiza)

El Planicero (Gato de Aroldo Rivara)

Para Volver (Estilo de Julio Domínguez sobre motivo popular)

Paisano Vincen (Zamba de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Juan Neveu)

Cueca de la Blanca (Cueca de Julio Domínguez)

La Confinera (Huella de Edgar Morisoli y Delfor Sombra)

La rendición de Manuel (Canción de Julio Domínguez)

Unos meses más tarde el disco es lanzado a la venta y promocionado en medios gráficos y radiales como «el primer volumen long play de folklore regional», instando a lectores y audiencia a conocer un cancionero pampeano inédito. La modalidad implementada para la difusión en medios radiales consistió en la distribución personal del trabajo a las emisoras de AM de influencia regional en Santa Rosa, Bahía Blanca, Neuquén, Trenque Lauquen, Huinca Renancó, Gral. Pico y Gral. Alvear (Mendoza).

La idea de grabar el LP fue sistemáticamente acompañada por una serie ininterrumpida de presentaciones en vivo, en festivales folklóricos regionales y en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, que en esa época ya se instauraba como espacio de legitimación y puente directo al escenario nacional. El dúo se presentó por primera vez en el Primer Festival Folklórico Estudiantil organizado por el centro de estudiantes del Colegio Nacional, el 26 octubre de 1973. No fue una presentación oficial, pero luego de la actuación de cada uno como solista, cantaron algunos temas

juntos, entre los que Cacho recuerda «La confinera». A los pocos días en la tribuna del lector del diario *La Arena*, se hizo mención al festival destacando la presencia de canciones de autores pampeanos hasta el momento desconocidas por el público. Después de este debut encubierto se realizaron presentaciones en el II Festival de la Argentinidad en el club Ferro de Pico, en el mes de diciembre. En esa oportunidad el diario *La Reforma* anticipó su participación en estos términos:

«El Dúo Sombra- Arenas» que debutará como tal en esta ocasión, integrado por Delfor Sombra y Cacho Arenas, dos exquisitos que muestran la profundidad y el contenido social de sus temas — muchos de ellos propios— noche a noche en el «Temple del Diablo», ese reducto de la cultura pampeana donde se rinde culto no solo al folklore sino también a todo lo que pertenezca a nuestra provincia (Diario *La Reforma*, 8/12/1973).

La crónica publicada el lunes siguiente le dedica una sección especial «Sombrarena, el nuevo dúo pampeano», en donde nuevamente se hace mención al Temple del Diablo como lugar de nacimiento, y donde sus integrantes, en esta ocasión entrevistados, manifiestan su postura declarada de hacer conocer a La Pampa, su música, su cultura, sus diversas regiones y realidades desconocidas al resto del país. Además manifiestan una postura de resistencia para con el folklore comercial. A los pocos días, el dúo se presentó como invitado en el VII Festival Nacional del Folklore Sureño, lo que le valió que Blanca Rébori del diario *Clarín* —importante periódico de circulación nacional— les dedicara un párrafo especial, definiendo su producción musical como

Repertorio del sur, que contempla las más puras formas tradicionales a las que se ha incorporado una temática actual, sencilla y directa a la vez, de fondo. Estilos, chalilera (aire de cueca), zamba pampeana, vidalita (de estas últimas, una en particular, por su contenido y su música: «El sur es rojo y negro», de Edgar Morisoli y Delfor Sombra) componen el canto de Sombrarena, donde pesan las composiciones de Julio Domínguez (Diario *Clarín*, 22/12/1973).

El dúo se presenta en Buenos Aires, participando del festival organizado por la Juventud Peronista Regional I en el Luna Park. También se anuncia la presentación del dúo en la Fiesta de la Tradición y el Trabajo en Eduardo Castex. Deben agregarse a esta cronología la actuación en el XIV y XV Festival Nacional de Folklore en Cosquín y en el Festival Provincial de Doma y Folklore de Intendente Alvear, en febrero de 1974, en el Teatro Español en el festival organizado por Voluntarios en Servicio el 7 de diciembre y en el segundo recital de Música Popular en Anguil. El motivo de las últimas presentaciones realizadas fue la presentación del disco, en diversas localidades

de la provincia, pero la que revistió mayor importancia fue la presentación en el Teatro Español de la ciudad de Santa Rosa, el 29 de marzo de 1975.

La canción que no está

Uno de los temas que aparecen en las crónicas como estandarte del grupo es la vidalita «El sur es negro y rojo», quizás porque la temática del texto excedía los límites locales en que se centraba el resto de sus interpretaciones, abordando un tema con un gran poder movilizador, como era la masacre de Trelew de 1972, relacionándola con la otra gran matanza de la Patagonia, el suceso recordado como «Patagonia Trágica».

Fue cantada en diferentes lugares: en la ciudad de Pehuajó, provincia de Buenos Aires, como deja constancia Blanca Rébora en la nota mencionada publicada en el diario *Clarín*; en el Festival Nacional del Folklore en Cosquín; en la presentación en el Luna Park, Capital Federal, y en febrero de 1974, departamento Chapaleufú de la provincia de La Pampa, en el Festival de la Doma y Folklore, a pesar de los intentos de la organización de un acto de censura:

Habíamos estado en [la ciudad de General] Pico esa tarde, antes de ir a cantar a Alvear, y en la radio de Pico hablamos sobre esa canción, y la cantamos. Cuando llegamos a Alvear fuimos informados que no teníamos que cantar la canción (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

El episodio culmina con la intervención de Cesar Isella, quien al tomar conocimiento de la situación pregunta al público si quieren escuchar la canción, y ante la respuesta afirmativa, la canción se canta sobre el escenario.

Este incidente, que no tenía precedentes en La Pampa pero que se anticipa como la antesala de lo que vendría, trae aparejada la decisión de excluir la canción del disco —aunque ya estaba grabada— decisión que la confinó a permanecer inédita durante muchos años.

Si esa vidalita hubiera quedado en el disco del dúo, yo te podría decir casi sin exageración que sería más famosa que la «Huella...» ¡Y no me equivoco, te aseguro que no! También es cierto que si la hubiéramos dejado no te estaría contando esta historia ahora acá (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Con el retorno de la democracia al realizarse el espectáculo de los 20 años del dúo en 1994, se la volvió a cantar, quedando registrada en ese momento una versión en vivo que fue incluida en el CD *De búsquedas y encuentros* editado por la CPE y la Red por el Derecho a la Identidad, en homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo, donde se reúnen canciones «comprometidas con la tierra, las reivindicaciones sociales y la realidad actual», tal como se declara en la contratapa del disco.

El sur es negro y rojo (E. Morisoli- D. Sombra)

Año veintiuno,
Vidalita,
Coronel Varela
La peonada muerta,
Vidalita,
Su miseria en vela.

Mil esquiladores,
Vidalita,
Fueron masacrados
Porque los «señores»,
Vidalita,
Se habían asustado.

Vidalita negra, de Santa Cruz,
Soledad y muerte,
Pueblo fusilado, cielo sin luz,
¡Guay cuando despierte!

Como las espinas
Del quilimbay
En el viento frío,
Voluntad arisca,
Vidalitay,
La del pueblo mío.

Patagonia negra,
Vidalita,
Patagonia roja,
Se alzaré esta tierra,
Vidalita,
Que la sangre moja.

Vidalita amarga la de Trelew,
Vidalita fuerte,
Pueblo fusilado, tierra de pie,
¡Guay cuando despierte!

En este sentido, la «vidalita», si bien responde desde la estructura poética característica de la especie (versos hexasílabos, con el estribillo «vidalita» intercalado entre el primer y tercer verso, y rima abcb) no responde como tal desde su estructura musical, aunque haya trascendido con esta denominación.

Como afirmara su autor:

Vidalita como ritmo no. Sabrás que a mí ese tipo de cosas nunca me importaron, de que si está escrito una cosa como vidalita hay que hacer una vidalita. Si está escrita una cosa como estilo hay que hacer un estilo. Creo que fui el que primero rompió esos esquemas. El estilo de la calandria no es estilo, tiene un aire por ahí un cachito, pero... no... y esa vidalita no es vidalita (Delfor Sombra, entrevistado por AMR en ciudad de Buenos Aires, junio de 2007).

La motivación principal que llevó a la creación de un espacio cultural de las características del Temple del Diablo fue la implementación de estrategias que promovieran la ampliación de las posibilidades expresivas a nivel local, que tendieran hacia la conformación y difusión de una identidad cultural pampeana. En el ámbito de la música se potenció un fenómeno que se venía anunciando en obras precedentes: la apropiación y resignificación que recrea milongas, huellas, triunfos, estilos, zambas, cuecas y canciones, compuesta fundamentalmente sobre poesías de escritores pampeanos. Dos espíritus inquietos como los de Delfor Sombra y Cacho Arenas tomaron la iniciativa y grabaron en una producción independiente el disco *Voces de la patria Baya*, el que si bien no alcanzó una difusión masiva a nivel nacional, sentó las bases de un camino que recorrerían muchos otros creadores locales. La postura diferente a la de sus antecesores, en relación a la mediatización de la música a través del trabajo discográfico, la circulación a través de la radiodifusión y las frecuentes presentaciones en vivo convirtieron a Sombrarena en punto de referencia de la música pampeana. Además, el grupo de artistas reunidos en torno a la peña, promovió el compromiso, asumido como denuncia de injusticias y sensibilidad social durante tiempos que se aventuraban como adversos, con la fuerza convocadora de su poder ideológico. Estos primeros episodios de censura, el relatado de Intendente Alvear, las denuncias y «vigilancias» sobre las actividades de la peña, se convirtieron luego en silenciamientos forzados, prohibiciones y exilios y la desaparición del plano público del repertorio que pretendía darse a conocer.

Durante los años de la dictadura, los espacios de socialización de estos grupos se retrajeron a un ámbito exclusivamente privado, limitándose a reuniones que por sus dimensiones no superaban la categoría de reunión familiar.

La restitución democrática y la renovación de los proyectos musicales pampeanos

La dictadura militar que se extendió en Argentina desde marzo de 1976 a octubre de 1983 tuvo consecuencias a nivel cultural y musical en el país en general, y en la provincia de La Pampa en particular. Exilios, censuras y autocensuras que empobrecieron la escena musical y cultural de la provincia.

La década de 1980 se inicia con aires de flexibilización que operaron como transición entre la dictadura militar y el camino a la restitución democrática. La provincia de La Pampa participó de este proceso y en su territorio se asistió a la formación de asociaciones y grupos relacionados con el hacer cultural y musical local. Cantares que van y vienen (1980) y Musicanto (1981) reunieron a artistas provenientes de diversas tradiciones musicales y a su amparo se realizaron los primeros festivales masivos después de varios años de silencio.

En este renovado contexto de festivales y recitales concernientes a la música folklórica y popular, donde se vuelven a escuchar en público repertorios que no se habían escuchado durante un largo tiempo, aparece la Agrupación Pampeana Confluencia con la intención de realizar un trabajo basado exclusivamente en una selección del repertorio de la «música pampeana», acotando el recorte a la musicalización de obras del escritor Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929-2010). La obra poética de Bustriazo Ortiz fue y continúa siendo una de las preferidas a la hora de musicalizar textos que responden a una particular manera de hacer y decir la música.

El proyecto inicial de la Agrupación se cristalizó en la presentación de un espectáculo y de un trabajo discográfico en el que se grabaron 12 composiciones, ambos denominados Agrupación Pampeana Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustriazo Ortiz. «Atreverse a cantar a Bustriazo fue toda una decisión —afirma Cacho Arenas en

entrevista personal— porque veníamos de tiempos en donde nombrar a ciertos poetas de la provincia era considerado “mala palabra”».

Con dificultades y sacrificios estamos emergiendo de un periodo donde el oscurantismo, la mediocridad, la superlativa chapucería ganaron el territorio de la cultura en general. Un plan de desculturación minuciosamente aplicado y científicamente elaborado decretó la muerte de nuestros valores más legítimos, de nuestras raíces más íntimas. La intención era clara: despojarnos de nuestro pasado, tergiversar nuestra historia, para que no pudiéramos valernos de ella en el fortalecimiento del presente y en la edificación del futuro. (Diario *La Arena*, 18 de mayo de 1985, «Confluencia presenta Cantamento. Un testimonio del canto popular de raíz folklórica»).

En este punto acordamos con Claudio Díaz (2009, p. 49 y 145) en que la elección del conjunto de canciones para integrar un disco o un espectáculo es una operación enunciativa importante, que postula una tradición y una genealogía, que construye identidades y selecciona públicos. En esta clave, y en lo que denominaremos una primera etapa de la Agrupación, a la elección del repertorio de tocar o grabar temas exclusivamente pampeanos, podemos sumarle que la totalidad de los textos de esas canciones estaban escritos por uno de los escritores más reconocidos de la región, musicalizados por diferentes autores. Además, los géneros elegidos se encuentran entre los que se consideran representativos de la región (huellas, milongas, estilos, triunfos, zambas, cuecas, e incluso alguna composición rotulada como «canción», porque no se atienen a una forma musical preestablecida, sino que son pensadas en cercanía con la milonga). Los arreglos vocales e instrumentales, fundamentalmente a cargo de Carlos Urquiza, se ajustan a las expectativas de cómo debe sonar un tema pampeano (tratamiento de las voces que alternan canto solista, a dúo o más voces homofónicas con especial cuidado en mantener claramente la melodía, la «voz cantante» para que el texto se entienda con claridad; las guitarras que acompañan respondiendo a las expectativas del estilo, utilizando armonías funcionales relativamente sencillas). Tal como lo afirman las crónicas periodísticas de la época: «Las interpretaciones del grupo [Confluencia] son fieles —en esencia— al canto tradicional pampeano, tanto en lo que al tratamiento musical hace como a la armonización de las voces. Y al respecto el estilo del “Poncho...” es un hermoso ejemplo» (Diario *La Arena*, 9 de enero de 1983). «Las voces de las provincias “lisas” como La Pampa son muy cotidianas. (...) Voces muy sencillas pero con mucha profundidad, amparadas en la temática que afrontan y en la rigurosidad con que tratamos la parte musical» (Diario *Tiempo Argentino*, 1 de agosto de 1986, «La Pampa, un canto popular con tradición y proyección»).

Una segunda etapa de la Agrupación está marcada por algunos cambios en la formación (se reducen a cuatro los integrantes que siguen acompañándose con sus guitarras, y se incorpora una voz femenina) y quedó plasmada en un segundo trabajo discográfico en 1985 llamado *Cantamento* (“*Testamento del canto contemporáneo, de raíz folklórica*”). En este trabajo se mantiene la estrategia de unidad ante la selección de un repertorio dedicado exclusivamente a autores pampeanos, aunque el espectro de poetas autores de los textos de las composiciones se amplía con otros nombres referenciales como los de Edgar Morisoli, Roberto Yacomuzzi, Julio Domínguez y Carlos Rodrigo.

Musicalmente, en esta etapa se asiste a una mayor osadía en los arreglos vocales, algunos de los cuales siguieron a cargo de Carlos Urquiza y otros fueron encargados a Alfredo Rey en Buenos Aires, que por momentos adquieren mayor independencia en un trabajo polifónico y contrapuntístico, y la utilización de armonías más complejas con uso de disonancias ausentes en el primer disco.

Las opiniones sobre la producción musical de esta etapa muestran visiones contrapuestas entre lo entendido como aportes y las expectativas sobre cómo debe sonar un tema pampeano. Veamos un ejemplo de esto:

Vos escuchás algunos arreglos, como la canción «Faustino Guzmán» que grabó Confluencia, como una zamba que acá yo digo que es un clásico, que se llama «Ranquelina», una zamba muy linda que hizo Beto Urquiza, son unos arreglos hermosos, lindas armonías, modernas, y un laburo vocal muy trabajado. Ese nivel de laburo musical acá no se había hecho nunca, y ese aporte para mí es lo más importante que hizo Confluencia (Cacho Arenas, entrevistado por AMR en Santa Rosa, julio de 2008).

Por otro lado, Ernesto del Viso, integrante de la primera etapa de la Agrupación Pampeana Confluencia, expresa:

Alfredo [Rey] es un excelente músico, pero la impronta pampeana que le pusieron los arreglos de «oreja» de Sergio [La Corte] y sobre todo Carlos [Urquiza], no se volvió a dar en Confluencia. Ganaron en lo estilístico o técnico, pero a mi gusto le empezó a faltar «corazón» y espontaneidad y sobre todo color local (Ernesto del Viso, entrevistado por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

De esta manera, la construcción de idea de «color local» en torno a estas músicas, pone de manifiesto algunas tensiones con relación a los límites ante la innovación: la búsqueda de nuevas sonoridades pueden ser entendidas como aportes al panorama musical pampeano, pero también como un alejamiento del modelo instalado en el

imaginario sobre cómo debe sonar el canto pampeano. Una crónica del diario *Clarín* después de una presentación en Buenos Aires resuelve la tensión definiendo al grupo como «una Agrupación que alterna enfoques tradicionales con armonizaciones modernas» (*Clarín*, 31 de mayo de 1985).

El proyecto de la Agrupación Pampeana Confluencia estuvo declaradamente orientado a la promoción y difusión del repertorio pampeano dentro y fuera del ámbito provincial. Esto quedaba a la vista en la elección de las obras a interpretar, en las declaraciones ante los medios, en los comentarios de los programas de mano de sus presentaciones en vivo y en la implementación de otras acciones de difusión entre las que cabe destacar el proyecto «El canto de La Pampa en las escuelas» —con el que recorrieron varias escuelas del interior de la provincia ofreciendo conciertos y charlas vinculadas con la historia del repertorio ejecutado— y las numerosas presentaciones en diferentes escenarios de la provincia de La Pampa, Neuquén y Buenos Aires.

CoArte

«El convivir con otra gente y con otras disciplinas siempre es enriquecedor. ¿Por qué? Porque las cosas muchas veces funcionan por contagio, y una cosa trae la otra, y la creación misma necesita de ese tipo de hechos» (Gerardo Lalo Molina, entrevistado por AMR en Santa Rosa en julio de 2010).

CoArte funcionó en la Ciudad de Santa Rosa entre 1986 y 1995 en la casa donde otrora funcionara el diario *La Capital*, en la calle Pellegrini 130. Si bien la intención inicial fue que funcionara como una cooperativa de trabajo, los requerimientos administrativos y burocráticos hicieron que eso nunca se concretara en los papeles. Funcionó de hecho como una cooperativa, y se sostuvo durante una década por el esfuerzo de sus integrantes. El nucleamiento inicial de un grupo de músicos se amplió para convertirse en un espacio interdisciplinario de arte. Reunió a lo largo de sus 10 años de existencia a artistas de distintas generaciones, provenientes de distintas disciplinas y cultores de diversos géneros y estilos musicales. Así como el Dúo Sombrarena se relacionó con el Temple del Diablo, el grupo Alpatagal estuvo íntimamente ligado a las actividades de CoArte. Sus integrantes fueron los miembros fundadores y sostenedores del proyecto

desde el momento de la creación hasta que la casa de la calle Pellegrini cerró sus puertas.

Uno de los objetivos delineados en sus estatutos promovía

el rescate del patrimonio cultural de la región, su recreación, y proyección artística y artesanal a través de formas estéticas tradicionales y la creación de nuevas expresiones que contribuyan a delinear un perfil propio, respondiendo de este modo a una necesidad antropológica y promoviendo una acción potenciadora del desarrollo humano y de la transformación de la sociedad.

En la actualidad algunos de sus integrantes siguen sosteniendo que

aparecimos en un momento en el que parecía que el Estado estaba un poco ausente, entonces vinimos a cubrir cierta necesidad; y si bien nos tildaban de cerrados, cuando había que representar en algún lugar a La Pampa nos llamaban a nosotros. Un poco contradictorio, ¿no? (Roberto Yacomuzzi, entrevista realizada por AMR en Eduardo Castex, julio de 2005).

Proyectos colectivos y solidarios

Las relaciones interpersonales entre los miembros de la cooperativa superaron desde los inicios lo estrictamente profesional. A muchos de ellos los unían vínculos de amistad que provenían de la participación en espacios previos de producción cultural, como el compartir escenarios u otros proyectos artísticos. Por otro lado, algunas iniciativas trascendieron los límites de la provincia, propiciando y concretando propuestas de alcance nacional.

La cooperativa vehiculizó y permitió la concreción de algunos proyectos cuyo motor fue precisamente la relación personal entre sus miembros, como por ejemplo la grabación del disco *Travesía* del guitarrista Paulino Ortellado. El material fue grabado en la ciudad de Santa Rosa en los estudios Fusión durante 1995, y fue financiado a través de la venta anticipada. El mismo Ortellado relata:

El primer disco me lo hicieron gratis, los amigos. Se llama *Travesía*. El nombre viene de una milonga de "Lalo" Molina que está incluida en el disco. No sabíamos qué nombre ponerle, y le pusimos *Travesía*. La historia de la Travesía la sabe Lalo, y yo también la conozco. Él es de 25 de Mayo, nació en Puelén, pero vivió en 25 de Mayo. Y en ese tiempo ir en un Citroën de acá a 25 de Mayo, todavía no había pavimento, y son 400 y algo de km era una Travesía, por eso escribió esa milonga "Travesía". Por eso se llama *Travesía* el primer disco (Paulino Ortellado, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2006).

Ese material es el primer registro grabado de las ejecuciones en la guitarra de Paulino —luego vendrán *Ocaso Pampeano* y *Para volver*— y en ese momento su concreción era algo necesario y fue posible gracias al «espíritu» cooperativo que imperaba entre los integrantes de CoArte. El testimonio de Liliana Martín da cuenta de ello:

El único disco que pudimos grabar fue el de Paulino: hicimos una venta anticipada, hasta le compramos una guitarra al viejo... fue una movida que surgió de CoArte, porque no tenía nada él, no tenía nada grabado. Luego le hicimos la gestión para la pensión para los artistas que otorga el gobierno, porque Paulino se iba todos los años a la esquila... ¡Y le conseguimos la pensión, que en ese momento solo Bustriazo cobraba! Liliana Martín, artista plástica, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, en Julio de 2010).

Si bien la agrupación Alpatagal no estaba asociada directamente al funcionamiento de la cooperativa, la totalidad de sus integrantes pertenecían a ella. El grupo nace antes y siguió funcionando un tiempo después de que la casa de la calle Pellegrini cerró sus puertas. En noviembre de 1984 una crónica periodística relata:

Alpatagal en San Luis. La feria artesanal «Ferisol '84» contará con la música pampeana a través de la agrupación Alpatagal, que nuclea a 8 cultores de la música, el canto y la poesía en búsqueda de aportar lo suyo a nuestra identidad cultural. Integrado por Lalo Molina, Hilda Alvarado, Raúl Santajuliana, Paulino Ortellado, Roberto Yacomuzzi, Carlos Urquiza, Tucho Rodríguez, Pablo Fernández. [...] Sus integrantes afirman que Alpatagal no tiene características de conjunto, se trata de algo así como la unión de inquietudes (y trayectorias) individuales que tratan de hacer conocer todos los ritmos musicales de la región e ir un poco más allá, ya que su propósito es «ilustrar» su música con comentarios que permitan al público compenetrarse del trasfondo histórico geográfico y humano de la región, como así también mostrar la fecunda labor de músicos y poetas a lo largo de dos décadas. (Diario *La Arena*, 29 de noviembre de 1984).

Quizás este formato y objetivos «ampliados» —donde se menciona a Alvarado y a Santajuliana y la inquietud de hacer conocer la música y otros aspectos culturales de la región—, y algunas actuaciones cercanas en el tiempo junto con el grupo Cultrum de Guatraché hayan brindado la ocasión propicia para la creación de la cooperativa.

El único trabajo discográfico de Alpatagal editado —de fuerte corte regional— fue grabado en 1988, aunque debieron pasar varios años hasta que vio la luz (2006), pues las posibilidades económicas demoraron la realización de la masterización y las copias. Aunque sus integrantes no están del todo conformes con el resultado, el disco es un documento sonoro de la propuesta estética del grupo.

Como espacio generador de proyectos y propuestas creativas colectivas, es necesario mencionar que CoArte fue el espacio que propició la creación y puesta en

escena de la obra integral «La epopeya del riego», con textos de Edgar Morisoli y música de Gerardo «Lalo» Molina.

En CoArte gestamos hermosos proyectos. Estando en CoArte compuse con Edgar Morisoli La epopeya del riego, que es una cantata que está dedicada a los pioneros que trabajaron allá a orillas del Colorado, de donde eran mis abuelos, de donde soy nacido yo, que es 25 de mayo. Esa gesta había sido plasmada en una serie de poemas de Morisoli y en algunas canciones que ya estaban compuestas, y un día le propuse hacer una cantata. Entonces nos pusimos a trabajar, con un hilo conductor, que fue la palabra de él. Él iba relatando esa gesta, tomamos canciones que ya habíamos compuesto, de autoría de los dos, y otras que nos tocó componer, y armamos una obra de una duración de una hora y media, en la que intervenían coros, guitarras, guitarrón, celos, violín, teclados. Fue una experiencia hermosa, porque éramos como 50 personas en el escenario. La presentamos acá, en Neuquén y en colonia 25 de mayo... ¡Y la grabamos! (Gerardo «Lalo» Molina, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

La obra fue presentada en el local de CoArte el 9 de junio de 1990 y se realizaron presentaciones posteriores en el Teatro Español, en la ciudad de Neuquén y en la localidad pampeana de 25 de Mayo. La ejecución instrumental estuvo a cargo de los músicos de CoArte: Roberto Sessa (violoncello, ocarina, flauta travesa y percusión), Adalberto Cornejo (violín), Paulino Ortellado (guitarrón), «Lalo» Molina (guitarra y canto solista), Manuel Eduardo Jerez (clarinete y percusión), Mario Figueroa (guitarra), Mónica Figueroa (guitarra), Ernesto del Viso (canto solista), «Toto» López (percusión), los textos fueron leídos por Edgar Morisoli y el coro dirigido por Mario Figueroa. Los arreglos musicales estuvieron a cargo de Paulino Ortellado, Adalberto Cornejo y Mario Figueroa. La iluminación y escenografía corrió por cuenta de Alejandro Urioste y Hector «Piche» Pérez, y Mirta Furnaro hizo el diseño de afiches de difusión. Todos eran integrantes de la cooperativa.

La cerámica también adquirió vuelo propio en CoArte. La propuesta de los talleres atrajo a niños, jóvenes y adultos aprendices, pero también operó como espacio aglutinador de profesionales, incluso dedicados originalmente a otras disciplinas. Los talleres a cargo de Mirta Furnaro, Nelly Rodríguez y Carlos Vega se convirtieron en verdaderos espacios de creación, desbordando la propuesta inicial del taller y generando muestras colectivas e integradas que atravesaron los límites provinciales.

En diciembre de 1992 se presentó «Tierra viva», muestra colectiva que integró cerámica (Mirta Furnaro), escultura (Patricia Rebesado), danza (Susana Rivarola) y música (Paulino Ortellado). «Las diversas disciplinas —dicen los artistas— constituyen una unidad estructural donde la música, la forma y los elementos del paisaje son el

soporte a la vez que el material que posibilita esta forma de decir ‘tierra viva’» (Sección culturales del diario *La Arena*, 23/12/1992). La instalación se montó con la idea de preparar un video para ser presentado en el IV Encuentro Nacional de Ceramistas que se realizaría unas semanas más tarde en la provincia de Buenos Aires. La realización del material audiovisual estuvo a cargo del grupo Capitanes de la Arena, integrado por los jóvenes cineastas que asistían al taller de video coordinado por Roberto Sessa. Esta muestra y la presentación del video proveyeron el marco propicio para que Santa Rosa fuera la sede del V Encuentro Nacional de Ceramistas en febrero de 1995, evento organizado de manera conjunta entre la Subsecretaría de Cultura, la Municipalidad de Santa Rosa y CoArte.

La Colmena de CoArte

Bajo la denominación Arte Joven o Movimiento Cultural y Cuvenil de CoArte las jóvenes generaciones de la década de 1990 tuvieron desde sus inicios su espacio para organizar diversas actividades, por ejemplo las denominadas Peña-Rock. Con el inicio de las actividades en el año 1993 se inaugura La Colmena como espacio permanente en las instalaciones de la calle Pellegrini. Esta iniciativa —promovida por los estratos más jóvenes de la agrupación— propuso la apertura del local desde las 21 horas los días viernes, sábado y domingo.

Según puede corroborarse en las crónicas periodísticas, durante todo ese año y los inicios del siguiente La Colmena fue el nombre que acompañó gran parte de las actividades organizadas por la cooperativa, las que —continuando con el sello distintivo de CoArte— nutrieron a la sociedad santarroseña de un amplio y variado abanico de propuestas artísticas. Pueden citarse a modo de ejemplo las muestras de artistas autoconvocados «Autorretratos» y «Arte erótico», la presentación del audiovisual *24000 km a caballo* de Alberto Baretta, y los ya usuales recitales de rock, peñas folklóricas, exposiciones, homenajes a actores destacados de la cultura local, lectura de poemas, espectáculos de artes integradas, obras de teatro y presentaciones de libros, entre otras.

Hacia mediados de 1994 CoArte abandona la denominación La Colmena para promocionar sus actividades, a pesar de que la cooperativa continuará funcionando al menos durante un año y medio más. Algunos testimonios de los miembros adultos de la organización hablan de momentos de desborde, sobre todo en las actividades juveniles de los días viernes, que involucraban a menores de edad y que parecieron volverse difíciles de manejar.

El tiempo que duró el nombre de La Colmena fue de todos modos suficiente para construir un espacio mítico de encuentro entre mundos culturales concebidos en un principio como independientes e inconexos:

La colmena que solía albergar a la flor y la nata del cancionero regional pampeano, últimamente es reducto de jóvenes rockeros más o menos metálicos.

Ya a mediados de 1980 aparecen en la geografía urbana dos lugares significativos para la música folklórica pampeana. La peña Coruhué y La Colmena de Coarte (1985); ámbitos compartidos generosamente con los exóticos grupos de rock que rodaban por la nocturnidad pampeana santarroseña. [...] En Coarte, otro maestro de esta tierra de guitarras nocheras, Paulino Ortellado, se divertía zapando un blues con alguno de los integrantes de la primera banda de blues pampeano: la Irak Blues Band (Acebo, 2007, p. 10).

La autogestión fue la modalidad que asumió el funcionamiento de la cooperativa:

Lo habitual era una asistencia de 50 o 60 personas... ¡Y hacíamos todo nosotros! Desde colocar el cielo raso, hacer empanadas, limpiar, tocar. Desde hacer las canciones hasta cerrar la puesta del boliche después que terminábamos todo, y abrirla nuevamente para las actividades de los talleres del día siguiente (Roberto Yacomuzzi, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero 2010).

Grupo Del Arenal

La primera década del siglo XXI reúne a artistas que, bajo la denominación Grupo Del Arenal, se proponen promover la actividad de creadores pampeanos. Su objetivo aparece expresado en su Facebook de la siguiente manera: «La meta es la difusión de la poesía, música, canto y arte pampeanos por fuera de lo que no brindan los estamentos culturales oficiales provinciales». En actividad desde 2006 las acciones principales que han realizado fueron la presentación de trípticos dedicados a poetas pampeanos que han sido musicalizados, organizando para esas ocasiones encuentros que han reunido a los poetas homenajeados, con músicos creadores e intérpretes de esas poesías. Si bien el Grupo del Arenal no cuenta con el apoyo sostenido de ninguna institución, en ocasiones aún esfuerzos con la Editorial Voces, de la Cooperativa de Electricidad de Santa Rosa.

Esta unión de esfuerzos tuvo como resultados, por ejemplo, la presentación del libro y del espectáculo *Canto Quetral*, del poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz, la edición del disco *Amanecer Bardino*, de Martín Santa Juliana y el disco *Fotos viejas* que finalmente edita las composiciones de la achense Ana María Gentile.

Voces de la Patria Baya

*La Patria Baya, sí. La que queda al Oeste de las lluvias,
de las hondas praderas de tierra negra,
y que también estuvo —por tantos años— al Oeste de los gobiernos federales,
de la sanidad, de la cultura...: en el solo naciente de su pueblo profundo.
(Edgar Morisoli, 1968).*

Voces de la Patria Baya fue la denominación que eligió un grupo de poetas, músicos y artistas que unió esfuerzos para dar «una visión de la nueva lírica y el nuevo cancionero pampeano» a fines de la década de 1950. *Voces de la Patria Baya* se llamó el disco del Dúo Sombrarena (1974), grabado con el propósito de difundir parte del repertorio musical regional que se venía consolidando en esa época, pero que no había logrado difusión fuera de su ámbito de producción. Y Voces de la Patria Baya (2009) es el nombre del espectáculo ideado y dirigido por Alberto Carpio, concebido como un homenaje a los protagonistas que contribuyeron y contribuyen a la construcción del cancionero provincial. «Revalorizar el canto de La Pampa a través de un repertorio conocido y desconocido —inclusive para los mismos pampeanos— y más aún a los propios músicos del lugar» es uno de los objetivos de la iniciativa. El Grupo Vocal Calandria tiene a su cargo el soporte musical principal. El proyecto convoca además a intérpretes de varios rincones de la provincia para recrear un repertorio exclusivamente de autores regionales.

La idea de integración con el interior de La Pampa ha sido para mí un objetivo en muchos años. Lo hice con los coros a la hora de dirigir en Rancul, Luiggi, Castex, Trenel, Toay. Quizás no lo pude hacer de forma sistemática, y con este espectáculo logramos un trabajo de comunión no tan solo de la música sino también de las relaciones humanas entre grupos tan diferentes. Cada uno con su personalidad, su timbre, su registro fue aportando para el trabajo final de empaste sonoro de la propuesta (Alberto Carpio, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, noviembre de 2012).

La Asociación Pampeana de Músicos

En el año 2011 se sientan las bases para la creación la Asociación Pampeana de Músicos (APM) luego de varios intentos que no se sostuvieron en el tiempo. Los antecedentes se remontan a los comienzos de la década de 1980 con los aires de flexibilización durante la transición entre la dictadura militar y el camino a la restitución democrática: Cantares que van y vienen (1980) y Musicanto (1981) reunieron a artistas provenientes de diversas tradiciones musicales y a su amparo se realizaron los primeros festivales masivos después de varios años de silencio. Pero recién en 2012 se consolida la APM, cuya figura legal es la de Organización No Gubernamental. El estatuto declara su Misión: «Generar, incentivar y apoyar la puesta en práctica de ideas, planes, proyectos y convenios, en el orden municipal, provincial, regional y nacional que contemplen la creación de espacios de trabajo artístico para los músicos y afines de La Pampa» (Art 5.1).

Y entre sus objetivos se encuentran:

Realizar todas las acciones posibles tendientes a dignificar la actividad artística y el trabajo de los músicos pampeanos, sin distinción de ninguna naturaleza, propendiendo a la jerarquización, respeto y defensa de la profesión, en tanto constituye un componente definido e importante que aporta a la configuración de la identidad de la provincia, la región y el país (Art 4.1).

La APM organiza desde 2015 el ciclo Los Nuestros que originalmente consistió en una serie de recitales en diferentes espacios de la ciudad y un cierre en el Teatro Español. En los dos últimos años el ciclo se trasladó a la Biblioteca de la Cámara de Diputados de la provincia. Su presidente, Alberto Carpio, comentó en comunicación personal:

Han participado del mismo socios y no socios de la Asociación en distintos géneros que se cultivan en la ciudad. Desde el folklore, pasando por el tango y la cumbia en un claro intento de reunir a todos en un mismo lugar. Somos Tango (Gaich-Mansilla), Oscar García, Marcela Eijo y Federico Camiletti, Diego Diaz, Viviana Dal Santo, Carlos Amigo, Javier Villalba, Terete Domínguez, Pamela Diaz, Lalo Molina, Gabriel Raíz, Leticia Pérez, el dúo Roston-Cuello, Ruba Tango Dúo (Ruggeri-Baraybar), Club Mesmer, Laura Paturllanne. Además, aparecieron dos números de la revista que lleva el mismo nombre del ciclo *Los Nuestros*, impresas en la imprenta de la Cámara. En ellas hicieron sus aportes la profesora Natividad Ponce, Clara Corbalan, Luis Ernesto Roldan, Raul Gatto Caceres y Ruben Evangelista entre otros. El diseño es de Miguel Sánchez y Luciano Gaich, respectivamente. También se insertaron obras del cancionero pampeano con las tonalidades para guitarra. —Y finaliza aclarando— En verdad el ciclo funciona cuando la Cámara dispone de una partida que utiliza para pagar a los músicos. Es poco pero bueno, por suerte se dio esto y algo podemos hacer (Alberto Carpio, comunicación personal por correo electrónico, febrero de 2018).

Nuevamente las redes y los espacios de socialización surgen de la iniciativa de promotores culturales que, con el apoyo de alguna política cultural, operan como motor

que activa el grupo de los músicos pampeanos, entendidos en el contexto de la APM en sentido amplio.

A partir de lo expuesto en este capítulo puedo afirmar que los contextos políticos y económicos más o menos favorables condicionaron, limitaron o impulsaron el accionar de estos grupos de intelectuales y artistas que a lo largo del período estudiado han llevado adelante acciones que colaboraron en la construcción simbólica de la identidad pampeana.

El Temple del Diablo surgió en un momento de restitución democrática y su corta vida fue transitada junto con el fantasma del control político sobre las ideas. CoArte también surge en el renovado contexto democrático de la década de 1980, convirtiéndose en una experiencia que logró sostenerse en el tiempo hasta que la crisis económica de la década de 1990 hizo imposible su continuidad. Las experiencias más recientes, como Del Arenal o las reeditadas Voces de la Patria Baya, retoman algunos de los principios de experiencias anteriores, pero han resultado más efímeras.

Entonces, los ámbitos de sociabilidad pampeanos mencionados hasta aquí muestran que los procesos de identificación y de construcción simbólica de la identidad local han tenido como foco privilegiado a las prácticas musicales. Esto se evidencia tanto en las trayectorias individuales como en las grupales, en su accionar y en la construcción de redes entre músicos, poetas y seguidores que se conectan a su vez con funcionarios del estado y otros mediadores del ámbito de la política cultural provincial.

Capítulo 4. Nuevas generaciones de músicos y nuevas sonoridades

En esta tesis asumo el ámbito de la música pampeana como un espacio heterogéneo, de tensiones y conflictos. La condición de periférico en el escenario musical nacional y de los grandes circuitos de circulación se contraponen con cierto lugar localmente hegemónico. La música pampeana definida fundamentalmente por el exitoso maridaje entre poesía y música a lo largo de su no tan larga existencia ha ido consolidando nombres, géneros e ideologías no siempre permeables a la renovación. Luego del momento de cristalización y consolidación relativa —siempre considerando que la circulación de estas músicas es bastante limitada, incluso en la ciudad misma de Santa Rosa— en el inicio del nuevo siglo aparecen nuevos nombres, de jóvenes músicos, compositores e intérpretes que utilizan diversas estrategias de legitimación para ser incluidos dentro del ámbito de la música pampeana. En este capítulo estudiaré la trayectoria de algunos de estos nuevos actores, utilizando como criterio para el recorte su participación en producciones discográficas, el montaje de espectáculos en vivo que los vincule a la música local y que hayan contribuido a alimentar la tensión tradición/renovación. Una segunda parte del capítulo está dedicada a la participación de la mujer en la música pampeana.

Martín Santa Juliana y la continuación del legado familiar

Martín Santa Juliana nació en Santa Rosa en 1977. Hijo de Carlos «el Paisano» Santa Juliana, proviene de una familia cuyo apellido está ligado a la música y a los cantores populares de La Pampa. El músico manifiesta que la música estuvo presente en su vida desde la primera infancia y desde ese lugar relata anécdotas musicales de los inicios de su escolaridad:

Yo tenía una profesora de música que se llamaba Alicia, me acuerdo al día hoy, y la maestra me sentaba al lado del piano y me acompañaba ella. Y no lo podía creer, porque yo tenía 5 años y cantaba milongas, yo tenía ese sonido en la cabeza, era con lo que yo me crié escuchando (Martín Santa Juliana, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

Y en las travesuras de niño en el seno familiar: «Teníamos algunas travesuras con mis hermanos, de esperar a que se durmiera por las noches para sacarle la guitarra. Sabíamos dos tonos, pero queríamos hacernos los cantores». Incluso en las expectativas musicales puestas sobre su persona:

Mamá, cuando era chico, me hacía escuchar la milonga «De corrales a tranqueras» y me decía «escuchá qué bonita que es». A ella le encantaba. «Te la tenés que aprender así cuando seas más grande me la cantás». Son cosas que aún me quedan (Martín Santa Juliana, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

No sólo el entorno familiar sino también las visitas que menciona, todos nombres de personajes —músicos y poetas— vinculados con la música de la provincia:

Acá en mi casa han estado varios guitarreros de Santa Rosa, el Lalo, el Yacomuzzi, Paulino, El Bardino, Bustriazo Ortiz, ¡muchísimos! Julio Aguirre, Pedro Cabal de Victorica... Hasta fotos hay de cuando yo cumplí 9 años, hay fotos... en el patio afuera... estaban todos ellos... Bueno, era todo guitarra y música, todo guitarra y música... y bueno, uno como que mamó esas cosas (Martín Santa Juliana, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

Es interesante ver la manera en que Martín Santa Juliana se autolegitima en su relato a partir de ciertas características vinculadas con una determinada manera de entender la música y una visión del mundo particular. Esta música es la música de su lugar de origen, la que escuchó desde niño, la que compuso su padre, la que compusieron amigos de su padre —hoy sus propios amigos— al lado de los poetas que escribían los textos.

Vestido habitualmente de bombacha y alpargatas, con la cabeza cubierta con boina y pañuelo al cuello, su imagen actualiza la procedencia de la música y los géneros musicales que ejecuta —principalmente milongas y estilos— al ámbito rural. Remite a modos de vida, paisaje y tradiciones alejadas del medio urbano en donde produce y circula su música.

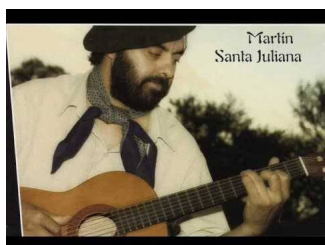


Imagen 4.1 Portada del disco Amanecer Bardino

En 2008 graba *Amanecer Bardino*. El disco contiene once composiciones, y la autoría de nueve de ellas pertenecen a la dupla Julio Domínguez, «el Bardino», y Carlos «Paisano» Santa Juliana. Las otras dos pertenecen a dos exponentes uruguayos del género milonga: Zitarrosa y Osiris Castillo. Nueve son milongas (corraleras, sureras y uruguayas) y dos estilos. Los textos de las canciones describen paisajes pampeanos o lugares geográficos puntuales, como «Amanecer bardino» o «Cañadón de las Horquetas», otras le cantan a personajes que viven en el campo, como Pedro Zúñiga, Rosa Santillán o Juana Cabral, mientras que otras le cantan al amor o son autorreferenciales, como la milonga «Canto de nadie». La simpleza de la voz y la guitarra genera un clima particular que remite —según la descripción de la contratapa— a la sonoridad del canto de la llanura.

Los elementos que otorgan legitimidad a Martín Santa Juliana dentro del ámbito de la música pampeana son el haber elegido para la grabación de su CD un repertorio dedicado a las composiciones de su padre, rescatándolas del olvido y erigiéndose como el continuador de la tradición familiar y el tener una actitud militante con las tradiciones y con lo que él considera valioso (el canto con fundamento y su admiración por Yupanqui y Zitarrosa).

Nicolás Rainone y Javier Villalba. El resurgimiento étnico en la identidad ranquel

En este párrafo me focalizo en torno a dos músicos que, proviniendo de tradiciones musicales diferentes y habiendo transitado trayectorias diversas, tienen en común haber experimentado un punto de quiebre en su experiencia de vida —que se traduce en lo musical— al asumir su identidad ranquel y cierto grado de compromiso con su comunidad en particular, en el caso de Villalba, o con la cultura y los procesos históricos en general, en el caso de Rainone.

Javier Villalba

Hijo de padres pampeanos nació en Pehuajó (Provincia de Buenos Aires) en 1974, y por razones laborales de su padre pasó su infancia y primera adolescencia viviendo en diferentes pueblos y ciudades de provincias del Norte y centro de la Argentina, donde transitó sus primeras experiencias musicales, a través de la ejecución de la guitarra y las danzas folklóricas. En su relato biográfico vincula estas vivencias con su afición al repertorio del Noroeste (carnavalitos, zambas y chacareras). En su adolescencia —ya de regreso en La Pampa— incorporó en su práctica músicas que provienen de distintas tradiciones musicales, realizando incursiones en la guitarra eléctrica y fundando e integrando bandas de rock. Su vida laboral comenzó con un trabajo en la radio, lugar en donde manifiesta haber conocido la música pampeana y donde se despertó su interés por ella.

En el contexto de entrevista señaló la muerte de su madre como un punto de quiebre en su vida, momento en que se asumió como descendiente ranquel, acercándose a su cultura, hecho que ha quedado plasmado en su producción musical. El músico sintetizó su trayectoria musical diciendo:

Empecé a cantar carnavalitos, después chacareras... Después me vine acá [a La Pampa] y conocí la huella, el rock and roll, el punk... ¡Entonces uno tiene toda esa influencia... Es innegable! Pero de todo eso sale algo nuevo y siempre manteniendo la raíz como base, ¿no? En este caso la lengua y el mensaje de contar primero quién soy, quiénes somos (Javier Villalba, entrevista realizada por AMR, en Santa Rosa agosto de 2017).

El músico ha concretado la grabación de tres trabajos discográficos como solista: *Llegar* (2000), *A dedo* (2011) e *Iñ ruka* (2015). En estos discos se pueden encontrar elementos que dan cuenta de los entramados musicales a los que se hacía referencia.

No he tenido acceso a *Llegar*, trabajo al que Villalba describió «casi como un demo», en el que grabó la primera versión de «Bardas Pampas», canción con que se empieza a vincular al músico con la música pampeana. La composición —que puede ser definida como milonga rock— se vuelve a grabar en *A dedo*, con la participación de músicos invitados: Lalo Molina y Marcela Eijo, referentes legitimados de la música pampeana, Darío Zorzi, Germán Cenizo y Gabriel Luján. El texto de la composición es un reclamo ante la desertificación del paisaje, como consecuencia del corte del río Atuel, la espera y la esperanza de que en algún momento el agua vuelva a correr.³⁵

³⁵ Composición incorporada al *Cancionero de los Rios* 2015.

En 2015 graba *Iñ ruka* (En casa). Este disco da cuenta de un proceso de redefinición identitaria en donde aparece la presencia de su adscripción ranquel. El músico menciona la muerte de su madre como el momento de ruptura y el comienzo de una búsqueda:

Bueno, ella [su madre] era india... Bueno... [aclarando] no sé si esto lo... lo vas a escribir o no, pero bueno... Mi papá en chiste le decía “Yo te compré por un vino y te robé de la toltería”... Viste los chistes... [...] Mi vieja, con toda la vergüenza del mundo nunca dijo nada, pero en realidad, sí era... Ella es ranquel por parte de mi abuela, y cuando ella fallece, a mí me hace clic, ¿viste? De... que me quedaron como muchas preguntas por responder, y empecé a indagar... Mi compañera también me ayudó un poco a eso... a... contactarme con una Machi de acá de Toay, Juana Vila (Javier Villalba, entrevista realizada por AMR, agosto de 2017).

El testimonio da cuenta de una situación de tensión no siempre asumida del posicionamiento por parte de la sociedad blanca hacia el indio, en este caso la mención de la compra de las mujeres como si se tratara de objetos de uso, a poco valor —por un vino— o como acto de vandalismo —a través del robo— otorgando al acto cierta carga de valoración positiva, pues la mujer, comprada o robada, fue rescatada de la toltería. Durante el proceso de construcción nacional, los intentos de homogeneización étnica llevados adelante por algunas instituciones oficiales como la escuela, fueron efectivos ideológicamente, propiciando el ocultamiento de cualquier síntoma que evidenciara la diferencia. En el caso de La Pampa, luego de la Conquista sólo hubo que poblar el desierto, haciendo desaparecer cualquier rastro de alteridad. En este sentido, Rita Segato dice:

En la Argentina la sociedad nacional fue el resultado del «terror étnico», del pánico de la diversidad, y éste fue en verdad, el berretín argentino, y la vigilancia cultural pasó por mecanismos institucionales, oficiales, desde ir al colegio todos de blanco, prohibir el quechua y el guaraní donde todavía se hablaban (Segato, 1998, p. 12).

El cambio de siglo trajo consigo algunos cambios en relación a las maneras en que la diversidad podía ser expresada permitiendo la visibilización de alteridades que otrora fueran deliberadamente ocultadas o disimuladas. Es interesante cómo el músico, a partir de una situación límite como lo es el dolor que provoca la pérdida de un ser querido, resignifica y reconstruye una parte de su identidad, asumiendo su pertenencia étnica.

Me acerco a la comunidad, me aceptan... Empecé... Les conté... Bueno, cuál era mi idea, ¿viste? De buscar mis raíces, y en el medio empecé también a escribir nuevas canciones, ya un poco despojado de lo que era *A dedo*, que era más rockero. Era como una producción distinta, y ya me encontré sólo con la guitarra, y ya también me encontré sólo con la voz, y... Y un día me encontré que estaba... empecé a estudiar la lengua ranquel y un día me encontré que escribí unas frases,

unas palabras, unos versos... y me encontré que ya estaba como haciendo melodías (Javier Villalba, entrevista realizada por AMR, agosto de 2017).

Iñ ruka es la cristalización de un momento de este proceso que explicita estar transitando el músico. La portada del disco muestra una foto del rostro de Javier Villalba utilizando una vincha decorada con una guarda pampa. El nombre del disco en la portada, en la contratapa y en la impresión del disco está escrito con una tipografía que compone las letras en rama de caldén, y la impresión del CD simula el diseño de un cultrún. En cambio, en la portada de *A dedo* se ve una fotografía del músico caminando de espaldas, cruzando el puente de un río, con la guitarra en la mano y guardapolvo blanco, reivindicando su profesión de profesor de música.



Imagen 4.2 Fotografía de la portada de los discos *Iñ Ruka* y *A dedo* de Javier Villalba.

Volviendo a *Iñ Ruka*, el interior de la caja contiene semillas de caldén, piquillín y algarrobo, lo que remite a la vegetación nativa del monte pampeano. De las quince composiciones que integran el disco sólo una, «Pulgar arriba», no tiene ninguna referencia ni hace uso de ningún vocablo ranquel: la canción es un homenaje a los maestros que trabajan en establecimientos rurales que hacen dedo para llegar a sus escuelas. El texto de tres de las composiciones está cantado íntegramente en lengua ranquel, «Tanantue» (Suelo que retumba), «Marikew» y «Kutrán» (Dolor). De ellas, «Tanantué» incorpora al comienzo de la canción un recitado en español que es la traducción del texto que a continuación se canta en ranquel. Por otro lado, «El cielo más inmenso» utiliza el procedimiento inverso: la canción comienza con un recitado en lengua ranquel que precede al texto cantado en español. El texto de las composiciones restantes está en español, pero incorporan voces sueltas o frases que se intercalan en medio del poema.

En cuanto a las temáticas que abordan las canciones del disco, Javier Villalba le canta a las madres, a los hijos, a personajes afectivamente cercanos y a la naturaleza, especialmente a la falta de agua, a la ausencia del río y sus consecuencias. En cuanto a las sonoridades que recrea el disco se encuentra la presencia de instrumentos musicales que se asocian al universo sonoro ranquel:

1) Trutrukas³⁶ que interactúan con sonoridades del rock, como, por ejemplo, en «Tu bendición» (Ñuke, pewkallal);

2) Cultrún,³⁷ cascabeles y trutruka a los que se le incorpora luego la guitarra, el piano y la voz, como en «Linkaray en mí», y

3) Cultrún y trutruka solos como introducción al canto-lamento en «Mariqueu».

El músico relata que esta última composición tuvo una recepción inesperada en la comunidad:

Me pasó que, es una de las canciones del disco, —aclara— fallece un lonco en la comunidad: Mariqueo. Y yo escribí unos versos, y... dije esto... esto no... no va a llevar nada más que la voz mía y me senté en mi casa, empecé a cantarlo, ¿viste? Y salió y quedó y así se grabó. Cuando lo termino de grabar... el lonco de la comunidad, Pedro Coria, me dice «lo que hiciste es... me dijo... ¡Esto es un canto sagrado!» (Javier Villalba, entrevista realizada por AMR, agosto de 2017).

A partir de este acontecimiento su música adquiere nuevas significaciones para él y para la comunidad.

El disco incluye composiciones que se vinculan con géneros del repertorio folklórico de circulación nacional: chacareras («Un segundo», «Amarilla estrella» y «Yapay por nuestro amor»), cueca («Crecida en cueca») y carnavalito («Hay cosas que no cambian»).

Por su parte, «Lincanray en mi» y «Tanantué» utilizan un motivo rítmico que las acerca al género loncomeo. Además, composiciones como «Flor profunda», «Pulgar

³⁶ La trutruka es una trompeta natural, longitudinal. Se construye con el tallo del colihue. Mide entre 2,5 y 4 metros de largo. Un corte oblicuo en el extremo proximal oficia de embocadura y en el extremo distal se le coloca un cuerno vacuno que actúa como resonador (Ruiz, 1993, p. 34).

³⁷ El cultrún o kultrún es un membranófono de golpe directo. Su cuerpo es una fuente de madera ahuecada con base plana, cuyo diámetro duplica, por lo general, la medida de su altura. La membrana de cuero ovino o caprino, cubre la boca del recipiente. La tensión de la membrana se obtiene mediante ataduras de crin (Ruiz, 1993, p. 18).

arriba» e incluso «Tu bendición» remiten a una estética cercana al rock. Hay palabras, sonidos y relatos en el disco *Iñ Ruka* que habilitan la vinculación de Javier Villalba con la comunidad ranquel y el abordar la cuestión del agua como tema recurrente en los textos de sus composiciones lo acerca al *Cancionero de los ríos*.

Nicolás Rainone

Nació en la ciudad de Gral. Pico en el año 1977. A temprana edad comenzó a estudiar música y al finalizar sus estudios secundarios se trasladó a la ciudad de Buenos Aires para continuar y profundizar sus estudios musicales. Desde mediados de la década de 1990 en que comienza su carrera como músico en la metrópolis a la actualidad ha acumulado una vasta experiencia y alcanzando la meta de vivir de la música.

De su extensa trayectoria —transitando por géneros como el tango, el jazz, el rock y el folklore— me interesa para esta tesis su trabajo discográfico denominado *Grito pampeano en patio de la Luna* grabado en el año 2013 y presentado durante el 2014 en Buenos Aires y en La Pampa, y sobre todo me interesan los disparadores que hacen a la concepción y a la resultante sonora del disco.

En una entrevista el músico me relató una experiencia vivida en su adolescencia como el momento de la revelación de una verdad desconocida hasta ese momento: su ascendencia ranquel:

Cuando estaba terminando el secundario hicimos un viaje pedagógico al Oeste de la provincia. El tema era ver la problemática del agua, ver cómo estaba la región. Y tuvimos un encuentro con el Cacique y el Vice-Cacique de la comunidad Ranquel de Colonia Emilio Mitre, que en ese momento eran Ataliva Canhue y Carlos Campú. [...] Yo los miraba y los escuchaba, y empecé a sentir que había una conexión con eso, mía. Entonces, los miraba, los miraba y me quedo como que... de lo que estaban hablando... había algo más de lo que decían, para mí... Entonces cuando llegue a Pico, le conté a mi viejo, le digo “mirá, estuvimos en esto, esto, de viaje... me paso algo muy loco, cuando vinieron Campú y Canhue sentí que había una conexión... en la mirada”. “Puede ser —dijo mi viejo—. Pasa que tu abuela era de descendencia aborígen, de hecho mírame a mí, no agarre nada de mi viejo” [italiano]. Y ahí me di cuenta, que había algo, que yo sentía que había una conexión. Entonces, claro, se me cambió toda la cuestión: de sentir que era Rainone, mi mamá Pastore... italiano, italiano, italiano. Y de golpe, había otra cosa. Y quizás si no hubiese tenido ese viaje nunca me hubiese... a lo mejor nunca me hubiese planteado. Fue en ese momento, que los escuche hablar y pensé que algo de esto... no sé si me pertenece. ¡Pero con algo de “esto” yo también tengo que ver! (Nicolás Rainone, entrevista realizada por AMR en la ciudad de Buenos Aires, julio de 2016).

Este acontecimiento, la revelación de esa conexión, ese encontrar cierto sentido de pertenencia generó nuevas búsquedas a nivel musical que transitaron desde el acercamiento al repertorio de la música pampeana y sus referentes, hacia renovados procesos de creación:

Y ahí, empecé a hacer un disco de música pampeana, que no era música mía, era del “repertorio pampeano” y lo grabé. Y cuando estábamos ahí... estábamos avanzando sentía que... era muy loco, porque la música pampeana sí me representaba, pero no los sonidos, que eran como demasiado tradicionales para lo que yo me había desarrollado. Si bien había escuchado música “tradicional” también había... también escuchaba Nirvana, escuchaba Björk, Radiohead, otras músicas que también formaban parte de mi desarrollo como persona. Entonces, ese disco quedó ahí, quedó en la nada... y empecé a componer ¡y salió este disco! Y ahí, con este disco sentí que sí me representa, porque tiene folklore tradicional pero a la vez tiene electrónica, y a la vez tiene rock y bueno... es... [...] Y ahí salió “Grito Pampeano”... “Grito Pampeano” porque también me encontré con una cuestión... La tierra que les habían dado en Colonia Emilio Mitre, que el gobierno les había devuelto... ahí no crece nada, o sea... Es como “sí, buenísimo, me das un pedazo de tierra, pero ¿cómo hago para vivir acá?”. Y después “En el patio de la luna” ¿Por qué eso? ¡Porque en la Luna no hay agua! Aparte me vino como la cuestión del destierro de bueno “te vas, pero pará, te voy a dar una tierra, pero ahí no crece nada... pero es tuya, pero dale... ¡viví a ver si podés!”. Y entonces, bueno, elegí la Luna porque los sacaron de la tierra. “En el patio de la Luna” (Nicolás Rainone, entrevista realizada por AMR en la ciudad de Buenos Aires, julio de 2016).

Rainone es el autor de siete de las diez composiciones que conforman el trabajo. Las tres restantes son «clásicos» del cancionero pampeano versionados con sonidos de sintetizadores y *loops*. «Agarré “De Guatrache”, “La rendición de Manuel” y “La huella de ida y vuelta” e hice versiones. Y después todo lo demás es mío» (Nicolás Rainone, entrevista realizada por AMR en la ciudad de Buenos Aires, julio de 2016).

Guitarra española, violín, viola, guqin, percusión folclórica y accesorios, voz, palmas y silbidos, sintetizador analógico, groovebox y theremin son las fuentes sonoras que se combinan para crear diferentes climas en cada composición, en las que aparecen motivos rítmicos cercanos a la chacarera, vidala y taquirari, con sonoridades también vinculadas al rock.

El disco tiene un tono de denuncia, y podría ser definido como un trabajo conceptual, en donde el músico trae al presente acontecimientos del pasado vinculados al proceso de expulsión del ranquel de su espacio territorial, espacio donde actualmente se ubica la provincia de La Pampa. La composición que abre el disco recibe el título de «Campana del destierro», realizando un juego de palabras vinculadas con el proceso militar de dominación y expulsión que se denominó Campana del desierto. El «Patio de la Luna» simboliza el lugar en el que fueron reubicados los ranqueles luego del

destierro, allí donde no hay agua y donde es muy difícil la subsistencia. Los textos de otras composiciones incluidas en el disco refieren al proceso de desmonte del caldén y el aumento de la desertificación, como en «El sueño que no fue», o el corte del cauce del Río Atuel, en «Cuando regrese el río». Los textos de «Caldén», «Veneración» y «Al viento sur» son composiciones que ponen en valor algunos elementos de la naturaleza, destacando la belleza del caldén y su doble función de oxigenar y de proporcionar sombra y refugio en el desierto. En las canciones se incorporan algunos vocablos en lengua ranquel, como pinceladas que refuerzan el eje conceptual en torno al cual gira el disco.

Nicolás Rainone y Javier Villalba son dos músicos que han transitado trayectorias y experiencias musicales diferentes, pero poseen en común que cada uno ha tomado de manera explícita el reclamo por el reconocimiento y el «rescate» de la memoria ranquel. Aparece en ellos el descubrimiento de una nueva identidad, que puede ser entendida en los términos que plantea Stuart Hall como «etnicidades emergentes». Esto implica la construcción de una nueva relación con el pasado, una interrogación de la propia historia, que es en parte a través de la memoria y en parte a través de las narrativas. Es un acto de recuperación cultural, un reposicionarse desde la diferencia (Hall, [1989] 2010, p. 347). En esta reconstrucción de su etnicidad estos músicos recuperan elementos de su pasado y los incorporan a su propia historia.

Sus trabajos discográficos son contemporáneos (2013-2015) y se sitúan dentro de un proceso de reemergencia de los procesos de luchas por una visibilización cultural y reclamos históricos por el acceso a las tierras. Es interesante destacar que ambos citan un acontecimiento significativo en sus vidas como el momento disparador del redescubrimiento de su pertenencia étnica, la búsqueda de una confirmación posterior, y la implementación de acciones a partir de la música como vía de expresión de esta nueva identidad. A Rainone su viaje de estudios al Oeste de la provincia y la conexión percibida al entablar comunicación con algunos jefes de la comunidad lo llevó a indagar en su genealogía y descubrir que además de su ascendencia italiana su abuela era ranquel. El proceso de Villalba fue más radical, quizás porque el disparador fue la pérdida de su madre y la necesidad de profundizar acerca de lo que ya se sabía, pero de lo que en el seno familiar no se hablaba: su pertenencia ranquel. Este camino lo condujo

a comprometerse activamente y a formar parte de la comunidad, aprender la lengua, hasta componer música que la comunidad recepciona como música ceremonial.

Estos músicos se alejan de la estética pampeana cristalizada en la sonoridad del cantor que canta milongas, huellas y zambas con su guitarra: componen sobre géneros folklóricos que se asocian a otras geografías y otras tradiciones musicales, utilizan percusiones folklóricas y rockeras, e incorporan instrumentos electrónicos para la producción de sonidos y efectos. A pesar de esta propuesta de «ruptura» sonora, se encuentra una fuerte continuidad en cuanto a la temática abordada a través de los textos de las canciones: el canto al paisaje que interactúa con el hombre, a los personajes que habitan ese paisaje y la denuncia ante la inequidad.

Musicalizar a los poetas pampeanos

Francisco «Machi» Sáñez

Nació en Gral. Pico en 1976. Guitarrista, arreglador y compositor. A los 8 años comenzó a estudiar guitarra con el profesor Jorge Morán y luego con Nucho Bergara en su ciudad natal. En 1998 viaja a la ciudad de Córdoba para perfeccionarse en el Conservatorio Provincial Félix T. Garzón, pero cuestiones coyunturales —suspensión de clases por medidas gremiales docentes y toma del edificio ante la posibilidad de privatización de la institución— lo desalentaron a continuar y abandonó su trayecto de formación formal, pero su estadía durante cinco años en esa ciudad le permitió acumular experiencia tocando con músicos de variadas procedencias y tradiciones.

De regreso a La Pampa se acercó a algunos músicos y poetas para comprender y aprender el lenguaje musical pampeano, y comenzó a musicalizar poesía de escritores locales, encontrando en la voz de la cantante Leticia Pérez el canal de difusión de su obra. Ha musicalizado poemas del escritor piquense Heraldito Hernández («Triste grito», zamba; «Si tenés que irte», chacarera; «Versos para una muchacha», chacarera), de Juan Carlos Bustriazo Ortiz («Del Puesterito Solo», zamba, «Canción Del Hachador» y «Rita Calderón»), de José Secco («Donde se acuesta la tarde», canción), de Pablo Domínguez

(«Canción de junio», canción) y de Néstor Massolo («Milonga Azul», «Elegía al Canto del Agua», «A la Milonga niña» y «Triunfo de la llanura»).

Al reflexionar sobre el rol que asume como compositor o arreglador de música pampeana, pone en primer lugar el respeto en las formas y los códigos establecidos para cada género, dejando de lado recursos musicales a los que tiene acceso, pero que provienen de otras tradiciones musicales:

No voy a arrancar una milonga con recursos de bolero, o de bossa nova. ¡Nooo! Una milonga es mi menor, si séptima y nada más. Hay que respetar esa armonía. Si es una huella, la huella se baila, lleva sus tonos, por ahí la melodía que yo estoy aportando sí me permite hacer algo distinto a los demás, pero después, en general, la armonía de la canción la respeto muchísimo. Si es tonada es tonada, tiene sus acordes, tiene la vuelta de tonada, por ahí con la melodía ya juego un poquito más. La melodía me permite aportar una cosa que es distinta, ahí la gente dice “¡Pero es distinto esto!” (Machi Sáñez, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, noviembre de 2013).

El testimonio pone de manifiesto la intención del músico de no alejarse de las expectativas sonoras de cada género que aborda. En el párrafo transcrito pone énfasis en el respeto por la armonía, aunque también ha mencionado la necesidad de respetar la estructura formal para que las composiciones puedan ser bailadas —las composiciones vinculadas a la danza con coreografía fija—. En este sentido, la originalidad, para él, lo creativo de sus composiciones, radica en las melodías.

Ha participado como arreglador e intérprete en los siguientes trabajos discográficos: *Melipal* (2004) y *Distancia* (2015) de Laura Paturllane, *Paisajes* (2006) y *Cuyen del Llano* (2013) de Leticia Pérez, dos de los nombres que se mencionarán al hacer referencia a la irrupción de la mujer en el contexto de la música pampeana.

Tanto en su accionar como guitarrista acompañante, como arreglador o compositor, Sáñez logra integrarse al ámbito de la música pampeana sin provocar tensiones con la tradición.

Rojo Estambul

La agrupación Rojo Estambul se forma en 2010, e inicialmente estuvo integrada por Josefina García y Nicolás Blum. En 2011 graban el disco *Dulcegrafías hondas*, en homenaje al poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz, con la intención de difundir su obra a

través de la musicalización de sus poemas. Por cuestiones de derechos de autor —pues entre las composiciones que integran el trabajo hay poesías inéditas— el disco no pudo editarse comercialmente, y en 2013 es subido a internet a través del sitio Bandcamp³⁸ para su libre acceso.



Imagen 4.3. Fotografía que ilustra el disco Dulcegrafías hondas, de Rojo Estambul

La fotografía que ilustra el disco es un montaje que muestra a un joven Bustriazo Ortiz de pie en un bote que flota sobre un campo de girasoles, con un libro en la mano en actitud de lectura. En la primera pista del disco se escucha la voz del poeta recitando el poema «Cuando en la noche tan te ensalobritas». Evocar la presencia del poeta a través de su imagen y la presencia de la voz opera —además de la intención explícita del homenaje— como elemento legitimador del trabajo. La amplia categoría de canción es la que podría aplicarse a las composiciones que integran el disco, a excepción de «Cosas del agua sola», interpretada por Alberto Acosta, que es una milonga. La guitarra y el violoncelo son los instrumentos que apoyan a la voz cantada de las composiciones que integran el disco, generando una sonoridad íntima que permite una fácil comprensión de la palabra cantada.

Juan Olivera. Cuando la poesía se hace canto

Es un músico santarroseño que, luego de transitar por experiencias y búsquedas musicales diversas, comenzó a musicalizar poemas de Bustriazo Ortiz. En una entrevista periodística realizada en ocasión de la presentación del espectáculo en la Casa de La Pampa, en la ciudad de Buenos Aires, Olivera expresó:

³⁸ Recuperado el 02/03/2018 de <https://rojoestambul.bandcamp.com/album/dulcegrafias-hondas-2011>

No sé si fue una idea real mía o si empezó como un juego y Bustriazo me tomó a mí más que yo tomarlo a él. Fue algo mutuo que empezó como una exploración hacia su poesía para poder abrazarla de alguna manera con la música.(Plan B Noticias, 29/04/2017)

Enumera alrededor de veinte composiciones nacidas de la musicalización de la poesía de Bustriazo. Del libro *Aura del Estilo* musicalizó «Del alpataco», «De la ceniza», «De la luz buena», «Del mahuidero», «Del arenal», «Del guanaco», «De los cencerros», «De la guitarra», «Del calden», «De la ausencia», «De la chilca» y «Del pago lejos»; del libro *Poemas Puelches*, «Quetral 3», «Camposanto abandonado», «Coplas para el niño muerto» y «Volviendo Don Correa», y de *Llantos del salitral*, libro de 1962, «Domingo Curallanca» y «Cortando tamarindos». Su obra no está grabada de manera sistemática en un disco, pero ha sido posible acceder a algunos videos de las presentaciones en vivo que realizó el músico. El espectáculo ha sido presentado en varias oportunidades en Santa Rosa, en la Casa de La Pampa en la ciudad de Buenos Aires y en Neuquén. En estas presentaciones la evocación al poeta está presente a través de la imagen de una silla que sostiene un poncho, la que es iluminada al reproducir poemas grabados en la propia voz del poeta. El músico propone establecer un diálogo imaginario con el poeta, al intercalar su voz con las composiciones, con proyecciones de paisajes que remiten a la geografía pampeana como telón de fondo.

En cuanto a la descripción de algún elemento musical, el músico se refiere a la posibilidad de vincular sus composiciones con algunos géneros musicales:

A estos poemas yo los he musicalizado mucho con “aires” de milonga y de estilo, ¿no? Como esas cadencias de la milonga... Milonga pampeana o milonga-canción. Mucho más a lo canción voy me parece, si —se dice a sí mismo— ¡voy más a lo canción! Y luego, en la parte del estilo, creo que hay uno... o dos, o tres que pueden llegar a entrar bien en la forma del estilo tradicionalmente. Pero luego, como que trato, no sé si trato de romper eso conscientemente, pero se rompe solo. Desde mi composición como que se rompe un poco esa estructura... Porque también, como te decía, como he escuchado tantas músicas... Y no es que quiera hacer una “copia de”, ¿no? Sino más lo que yo siento y lo que a mí me sale a partir del poema y de agarrar la guitarra y tratar de “abrazarlo” con la música, ¿no? (Juan Olivera, entrevista telefónica realizada por AMR, agosto de 2017).

E intentando buscar cierta justificación, afirma:

Si bien es la misma poesía de hace 30 años atrás, pero llevada desde otra musicalidad quizás tiene como más... sin querer hacerlo de esa manera, pero quizás tiene más atracción al oído. Incorporar elementos nuevos, por ejemplo, la percusión no ha sido muy incluida en el repertorio folclórico pampeano. Entonces me resulta que se puede como poner un poco más de esa riqueza sonora (Juan Olivera, entrevista telefónica realizada por AMR, agosto de 2017).

Tanto la propuesta musical de Rojo Estambul como el espectáculo Cuando la poesía se hace canto de Juan Olivera actualizan la importancia que los músicos pampeanos otorgan a la musicalización de poesía de los escritores referentes de la provincia. Si en un punto se plantean algunas rupturas en relación con las prácticas musicales vinculadas a esta tradición musical pampeana —como puede ser la incursión en géneros que no están inicialmente vinculados con la música pampeana o la incorporación de nuevas sonoridades— los elementos que mantienen la continuidad con la producción anterior son muy fuertes: los géneros musicales de referencia están presentes y, sobre todo, le siguen cantando a las mismas cosas.

Vero y Los jornaleros, de Buenos Aires a La Pampa

El título del disco del grupo Vero y los Jornaleros, *Chasqui de los Colores*, resignifica la figura literaria que aparece en la primera canción del disco, «Los matreros». La imagen ofrecida por Bustriazo Ortiz del matrero recorriendo el desierto en su carro vendiendo coloridas mantas y ponchos tejidos es trasladada a la de los músicos y poetas populares, que a través del tiempo entregan sus canciones.

El disco incluye cuatro composiciones del músico Guri Jáquez. Como se ha mencionado en el capítulo 3, gran parte de la obra de Jáquez permanece inédita. «Los matreros», «De la creciente» y la canción inédita «Pescador de remansos» pertenecen a la dupla compositiva Bustriazo Ortiz-Jáquez. Mauricio Flores relata:

A dos meses de grabar el disco, nos invitan a formar parte de un homenaje a Guri Jáquez. Ahí nos terminó de cerrar todo. Pablo, su hijo, me pasa grabaciones inéditas, me reencuentro con la canción “Pescador de remansos” y otros temas, y corrimos el riesgo de incluir cuatro canciones nuevas (Mauricio Flores, entrevista realizada por AMR, septiembre de 2017).

«El boliche del chino» es la cuarta obra de Jáquez cuya poesía pertenece a Néstor Massolo. «La milonga de los changarines» (Tata Herrera y Delfor Sombra) y dos composiciones del pampeano Juani de Pian, «Son de La Pampa» y «Águila que llora», suman un total de siete composiciones pampeanas sobre los diez temas incluidos en el disco.

Vero y los jornaleros se crea en 2010, y está integrado por los músicos bonaerenses Verónica y «Toto» Bevacqua (voz y percusión) y el pampeano Mauricio Flores (guitarra). Estos músicos provienen de experiencias musicales en el rock y deciden incursionar en los géneros folklóricos. La estratégica decisión de dotar de este perfil pampeano a la primera grabación discográfica les ha valido la posibilidad de ingresar al circuito de la música pampeana a través de la presentación en vivo en La Casa de La Pampa en Buenos Aires y de la reedición del disco a través de la Editorial Voces de la Cooperativa Popular de Electricidad de Santa Rosa, la que —como ya he mencionado— realiza una importante labor con relación a la promoción cultural distribuyendo entre los socios material de producción local.

La presencia femenina en la escena musical pampeana

Las prácticas vinculadas a la música pampeana han sido predominantemente masculinas: los poetas preferidos para ser musicalizados han sido hombres, los compositores, los instrumentistas de las agrupaciones musicales, e incluso las voces que interpretan las canciones. Si bien ha habido algunas excepciones —que serán consideradas como tales en este apartado— la participación de la mujer ha sido minoritaria.

Algunos datos que corroboran esta afirmación:

- 1) El *Documental folklórico de la Provincia de La Pampa* (Moreno Chá, 1975), está integrado por dos Long Play que reproducen 35 registros de ejecuciones tomadas en campo, que sólo registran voces masculinas. La mujer también está ausente en el ciclo de radio *De la trilla gringa a la barda puestera*, coordinado por la misma Moreno Chá.
- 2) En sólo dos de las veintitrés fotografías que se reproducen en la cubierta del libro de Rubén Evangelista *Historia del cancionero folklórico contemporáneo de La Pampa* (2009) aparece la presencia femenina: Ema Angélica, hija del guitarrista Juan B. Caballero, en una foto de 1948 junto con Enrique Fernández Mendía y en una fotografía del conjunto Médanos y Lunas, en el que aparecen Enrique Fernández Mendía, Vicente Carnovale,

Guillermo Mareque, Hilda Elena Mugabure y Ana Luisa Farías de Argañaras, quienes eran las voces femeninas del grupo

- 3) En la contratapa de los dos volúmenes que conforman el *Cancionero de los ríos 2015* (Pumilla, 2015), de veintitrés fotografías, la única imagen femenina que aparece es la de Viviana Dal Santo.
- 4) El libro de Rubén Evangelista *Historia del cancionero folklórico contemporáneo de La Pampa*, libro de referencia insoslayable en cuanto a la música pampeana, a la única compositora mujer que menciona, entre una treintena de músicos referenciados, es Anita Carmen «Chela» Gentile (1929-2015).
- 5) En cuanto a la selección de poemas seleccionados para ser convertidos en canción, el mismo libro de Evangelista menciona una decena de mujeres poetas a las que músicos varones han musicalizado. En la mayoría de los casos se trata de poemas sueltos de cada una de ellas: «Huella para Manuel Baigorria», poesía de Celina Mauro y música de Alfredo Gesualdi; «Palabras de horneros», poema de Ana María Otálora musicalizada por Cacho Arenas; «Y por eso recuerdo», de Diana Olivera; «Canción del centenario de Trenel», de Liliana Casabonne, y «A San Rafael», de María Angélica Claverie. La poesía de Ana María Lasalle ha sido musicalizada por Rodolfo Cabezón («Hijo del hachero», zamba), Cacho Arenas («Del aserrado», zamba y «De los olvidados »zamba), Delfor Sombra («Voy caminando», milonga) y Chiquito Díaz. Miguel Touceda musicalizó como huellas «Lecho de ausencia» y «Flor de cardo» de Ana Viglianco; Andrés Díaz musicalizó «La primera pared», «Canción para tu abrazo de gorrión y azucena» y «Ventanas de tu casa» de Teresa Pérez; «Para despertarte» de Adriana Beatriz Cena fue convertido en vals por Lalo Molina. Algunos poemas de Ana María Domínguez —quien reconoce su identidad ranquel— fueron musicalizados por Alberto Zapata. «Ronda de los ríos», zamba; «Cierra tus ojitos», vidalita; «Ronda pampeana», triunfo; «Del girasol», cueca; «Gato bailarín», gato; «Don trapito», triunfo-cueca; «Tu amor me alcanza», huella; «Mi tierra me duele amigo», milonga; «Donde la tierra reconstruye los sueños», milonga-canción; «Jesús ha nacido», villancico; «Poema del adiós»,

canción, y «Nanas de noviembre-1992» (huella), poesías de Hilda L. de Carrizo, fueron musicalizadas por Ernesto del Viso.

El ámbito de la interpretación es el lugar en el que siempre hubo algunas referentes mujeres: «Cuqui» Ramos, Nélide Esther Domínguez e Hilda Alvarado como las voces pampeanas pioneras, quienes comenzaron su actividad a fines de la década de 1960, y Laura Paturllanne, Leticia Pérez y Marcela Eijo como las mujeres de las nuevas generaciones que han incorporado las composiciones pampeanas a su repertorio de manera central desde comienzos del siglo XXI. Otras voces de mujeres han interpretado el repertorio pampeano, integrando agrupaciones musicales o desarrollando su carrera como solistas, aunque no de manera central: Ángela Irene, Ilda Susana, Claudia Lupardo, Jorgelina Gavazza, María Antonia Poggi, Pamela Pratts, Pamela Díaz, Rina Jurado y Maialén Biscay.

Es posible que hasta superada la primera mitad del siglo XX las prácticas musicales femeninas hayan estado reservadas al ámbito privado, como puede deducirse de los siguientes testimonios.

Ana Nélide se entusiasma y menciona a Doña Tomasa [Tomasa Cepeda, su mamá]. «Cantora de siempre mi madre tenía una voz dulcísima, y si bien no trascendió en eso porque tenía que ocuparse de nosotros, con su ternura y su tremenda paciencia, nos fue acompañando en nuestra vocación. Cantaba muy bien sobre todo milongas y huellas, y siempre sabía acompañarla mi abuelo Luis, porque papá Leoncio sabía tocar muy poco la guitarra» (Diario *La Arena*, 25 de noviembre de 2014).

El testimonio de Pamela Díaz:

Está todo ligado a la casa de los abuelos... La casa de mi abuela materna que tiene las voces de todos mis tíos, todos mis tíos cantaban. Y la casa de mi abuela materna, que mi abuelo tocaba el acordeón —era verdulera en realidad— y mi abuela, que cantaba en la cocina (Testimonio extraído del programa *Influencias: Pamela Díaz*, emitido por Canal 3 de Santa Rosa La Pampa).

Estos testimonios de mujeres —madres, abuelas— de la segunda mitad del siglo pasado cantando en el interior de la casa van quedando atrás, la aparición femenina en la escena musical pampeana es relativamente reciente, exceptuando algunos casos aislados.

Al reflexionar sobre el tema, Marcela Eijo refiere:

Estamos como por ahí más corajudas. Una pavada, ¿no? Pero, bueno. Más desinhibidas a hacer cosas. Ha cambiado mucho todo lo que es la parte musical y artística en todo sentido, de las cosas

que se hacen... y como que la mujer está mucho más presente en todo lo que es “cultural”. Ya te digo, antes, se juntaban grandes poetas y músicos y la mujer no estaba, o por ahí, se ponían a comer el asadito o el vinito y la mujer no estaba tampoco (Marcela Eijo, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, junio 2017).

María Teresa Poussiff es profesora de Letras, referente del *Grupo Joven poesía de La Pampa* en la década de 1970 y en el momento de actividad del Temple del Diablo era esposa del músico «Tucho» Rodríguez. Al momento de proponerle realizar una entrevista para obtener la «mirada femenina» de la peña Temple del diablo, respondió: «Las mujeres no éramos las protagonistas del Temple, por el contrario, éramos las que nos bancábamos todo, las que hacíamos todo el laburo, las que cocinábamos las empanadas» (entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2007).

Por su parte, Laura Paturllanne afirma:

El hecho de ser mujer y joven, hace la cosa muy difícil... ¡Acá son todos hombres! De por sí el ambiente de la música son todos hombres, en todos los géneros y donde vayas son todos hombres... En todo el país son hombres, ¡y en el folklore ni hablar! Muy machista, es muy machista el ambiente de la música... Por eso yo digo que las mujeres tenemos que unirnos (entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2007).

La percepción por parte de las cantantes mujeres es que esa realidad está cambiando, y que son ellas las protagonistas de ese cambio:

A mí me parece que ahora es como que la mujer está cantando más la música pampeana. Fijate que antes eran voces... bueno, estaba la “Cuqui” Ramos, en esa época, como mujer, no sé si alguna otra. Y después, de a poquito, por ejemplo, cuando se hizo uno de los grupos que estaba Carlos Urquiza estaba Claudia Lupardo, o sea, eran muy pocas. Y es como que hubo una “explosión” y ahora la mayo... no digo la mayoría, pero somos muchas las mujeres que cantamos “el cancionero”, aunque los músicos siguen siendo hombres (Marcela Eijo, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, junio 2017).

Estos comentarios ponen de manifiesto las desigualdades de género percibidas y expresadas en el contexto musical («el ambiente machista de la música», «ahora la mujer está cantando más la música pampeana»). Esto permite reflexionar sobre el dinamismo y el carácter situado e histórico de las prácticas musicales y que la vida social, cultural y artística de la provincia no está al margen de las transformaciones que se producen a nivel global.

Repararé las trayectorias a partir de crónicas periodísticas, entrevistas y la discografía, y tomaré algunos casos particulares para dar cuenta de esta renovación dentro de las prácticas musicales pampeanas a partir de una presencia mayor de las

voces de las mujeres, partiendo de la participación de algunas precursoras en las décadas de 1960 y 1970.

Anita Carmen «Chela» Gentile. Compositora, intérprete y docente

Nació en 1929 en la ciudad de General Acha y falleció en Santa Rosa en 2015. Dedicó su vida a la música desarrollando su carrera en su ciudad natal como compositora, intérprete y docente. Hija de un músico italiano —Alberto Gentile— quien fuera director de la Orquesta Gentile³⁹, acordeonista y quien la iniciara de niña en su formación musical.

En una entrevista realizada por Ernesto del Viso y publicada en *Caldenia* en 2010 Chela Gentile relata que en 1937 se mudó a Coronel Pringles (Provincia de Buenos Aires) con su hermano mayor, a causa de una enfermedad de su madre. Allí comenzó sus estudios de música académica en el piano, los que continuó en la ciudad de La Plata. En 1947 regresa a General Acha y, decidida a continuar con su carrera musical, reorienta sus prácticas hacia la música folklórica pues —afirma en la misma nota— «me di cuenta que si yo quería dar un concierto de lo clásico pocos iban a ir a escucharme» (*Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 29 de agosto de 2010).

En la década de 1950 no había muchos conjuntos folklóricos en General Acha, declara, pero en los años sesenta la situación fue diferente. El «boom del folklore» incentivó la aparición de músicos que fueron para Gentile el terreno fértil para sus composiciones:

Empecé a componer folclore porque sabía que había acá guitarristas y folcloristas como el conjunto Pampa Hué, Aroldo Rivara, había gente que tocaba serenatas como los Urquiza, Juanchin López. Entonces me dije voy a empezar a escribir folclore porque Acha tiene alma de folclore. Lo primero que compongo es una zamba dedicada a Horacio Sarasola, se llama «Quiñé Malal» y tiene que ver con la laguna que está frente a Gendarmería y que ahora está prácticamente seca (*Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 29 de agosto de 2010).

Tanto en la nota de *Caldenia* como en la biografía que aparece en el libro de Evangelista (2017), Chela Gentile se reivindica como discípula de Augusto Cortázar y Bruno Giacobella, y una estudiosa del folklore pampeano y de la música indígena, habiendo tenido acceso incluso a una beca de Investigaciones Folklóricas del Fondo Nacional de las Artes. Al recordar una visita al Instituto Nacional de Musicología y su reunión con Giacobella mientras era becaria comenta:

³⁹ Durante las décadas de 1920 y 1930 la Orquesta Gentile fue una de las orquestas típicas de General Acha.

Entonces [Giacovella] me dice por qué no abría el cajón [con los registros] de mi provincia, La Pampa... Y había sólo un censo, tal vez el del año '21 y nada más. Allí me di cuenta que yo tenía que volverme a mi provincia y empezarla a conocer y estudiar. Y él me señaló que sería interesante que trabajara sobre música folclórica en los grupos criollos y música en los grupos indígenas. Ese fue el trabajo que yo hice para el Fondo Nacional de las Artes en el año 1974 (*Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 29 de agosto de 2010).

Si bien no se ha tenido acceso a publicaciones o registros que den cuenta de sus aportes al respecto, es necesario señalar que los poemas de sus canciones demuestran que fue una atenta observadora de la realidad, de los personajes del lugar, de las desigualdades, de su pueblo y de su historia.

Desde su regreso a General Acha Gentile se desempeñó como profesora de Música de la Escuela Normal y del Colegio Nacional, tarea que desarrolló durante 35 años. Esta profesión la llevó a formar parte de la vida de estudiantes de varias generaciones, hecho que pudo haber colaborado en el reconocimiento público de su labor como escritora y compositora en su ciudad natal. La docencia era uno de los ámbitos que permitía el desarrollo profesional y de legitimación social de la mujer a mediados del siglo XX. Probablemente la iniciativa individual de la pianista a dedicarse a componer música folklórica en un ámbito reservado a la población masculina de la sociedad fue respaldada por el rol ocupado como educadora.

La vida dedicada a la música, la poesía y la composición tuvieron su reconocimiento con la grabación del disco *Fotos viejas*, editado en 2010 de manera conjunta entre el Grupo del Arenal y la Editorial Voces. La mujer compositora vio concretar la grabación de trece de sus obras a través de las voces de cuatro mujeres cantoras: Leticia Pérez, Laura Paturllane, Marcela Eijo y Pilar Ziaurriz. Sobre la grabación Marcela Eijo comenta:

La «Chela», bonita, quedó fascinada con ese disco. Decía: «¡Por fin se escuchan mis canciones bien cantadas!» Porque, claro, siempre las escuchó en las voces de los coros de chicos de Acha... y dice: «¡Ay, parecen otras mis canciones!». Estaba fascinada la «Chelita» (Marcela Eijo, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, junio 2017).

Los poemas de las canciones —todos de su autoría— poseen una mirada melancólica orientada hacia el pasado, hecho que el título del disco, *Fotos viejas*, confirma: «Volvamos a mirar aquellas fotos viejas de un tiempo pasado/ están amarillas, casi se

han borrado»,⁴⁰ «Antaño y serenata puñado de recuerdos/ nostalgia y remembranza de un tiempo que pasó».⁴¹ En las canciones de amor el yo poético se masculiniza, siendo el hombre el que le canta a la mujer: «Mis sueños ya están dorados/ con lunas nocturnas y de amanecer/ por eso niña te pido/ volvamos al ayer».⁴²

Las poesías se proponen describir el paisaje del Quiñe Malal o Valle Argentino, ámbito geográfico donde se ubica la ciudad de General Acha, incluyendo en este paisaje algunas pinceladas costumbristas y —siempre latente— el recuerdo melancólico del pasado: «Melancólicas tardes/ tropel de ritos, sueños del ayer/ cautiverio de una tribu/ palenque gaucho de algún querer»,⁴³ « Soy de la tierra que un día/ vio carretas y fortines/ pasar entre chilladoras/ jarillas y piquillines»,⁴⁴ o «Un collar de gotas columpia su brillo/ sobre el pentagrama de un viejo alambrado/ y cerca del sueño de un poste vecino/ descansa rendido un antiguo arado».⁴⁵

El indio ranquel está presente en los poemas, formando parte del paisaje de ese pasado que se retrata: «Pichi Huinca, el cacique/ fue tu monarca sumiso y fiel/ y en las tardes nebulosas/ se oye a la tribu llorar por él».⁴⁶ Incluso la imagen del indio vinculada a la evangelización: «Los viejos rezagos de antiguos mapuches/ templaron de acero tu carne y tu voz/ y la travesía se abría a tu paso/ ¡Eras el profeta pampeano de Dios!».⁴⁷

En medio de esta poesía melancólica y costumbrista, que describe con detalles casi pictóricos el paisaje pampeano, aparecen algunos elementos que posicionan a Gentile como observadora de la realidad, destacando algunos personajes de su entorno, denunciando la pobreza extrema y revalorizando el lugar de la mujer. En la zamba «Me acuerdo de ellas» escribe:

Como el caldén, bien pampeanas
Nobles como su madera
Con las manos extendidas
Pa' ayudar en lo que fuera,
Musiqueras, curanderas,

⁴⁰ «Fotos viejas», pista 7 del CD homónimo, interpretada por Marcela Eijo.

⁴¹ «Antaño y serenata», pista 1 del CD *Fotos Viejas*, interpretada por Leticia Pérez.

⁴² «Volvamos al ayer», pista 5 del CD *Fotos Viejas*, interpretada por Laura Paturllanne.

⁴³ «Quiñe-Malal», pista 2 del CD *Fotos Viejas*, interpretada por Laura Paturllanne.

⁴⁴ «Chacarera de La Pampa», pista 3 del CD *Fotos Viejas*, interpretada por Marcela Eijo.

⁴⁵ «Lluvia en el Valle», pista 12 del CD *Fotos Viejas*, interpretada por Leticia Pérez.

⁴⁶ «Quiñe-Malal», pista 2 del CD *Fotos Viejas*, interpretada por Laura Paturllanne.

⁴⁷ «Zamba para un cura criollo», composición que no está incluida en el disco. Evangelista (2009, p. 361) transcribe el texto y menciona que fue grabada por Aroldo Rivara, guitarrista, cantor y compositor achense, en un disco dedicado al Padre Buodo. El padre Buodo fue un sacerdote italiano de la orden salesiana que se radicó en General Acha en 1898.

Cautivas y fortineras.

Veo a doña Isabel Coria
Musiqueando con su acordeona,
A 'ña Francisca Miranda
Y a la abuelita Petrona,
Recordando el tiempo e' ñaupá,
La centenaria Zenona.

Trabajaban junto a su hombre
Desmontando en las hachadas
Y en el manejo del lazo
Y en las tareas más bravas,
Criando sus propios hijos,
Y ajenos que se agregaban.

Estas mujeres eran las «viejas indias» que se ubican también en el recuerdo.

Por otro lado, la milonga «Que no me llore el cristiano» puede ser interpretada como una reivindicación de la pobreza del paisano, que no acepta las condolencias del «cristiano», probablemente dueño de las tierras y patrón despiadado.

Que no me llore el cristiano
No quiero su lagrimear
Si el que se muere es un pobre
Pa' qué lo van a llorar.
Entre el criollo braserío
Que me lloren los fogones,
El guitarrear de los peones
Escondido entre los yuyos
La flor del cardo en capullo
Y el cereal en los galpones.

Antes de la grabación de *Fotos viejas*, dos composiciones suyas habían circulado en grabaciones discográficas: «La Zenona Antequera» y «Que no me llore el cristiano» fueron difundidas por el intérprete René García. El músico entrerriano Víctor Velázquez graba en 1969 «Que no me llore el cristiano» en el LP titulado *La guitarra y el cantor*, y a través de él alcanza difusión a nivel nacional y en España. En el año 1999 una iniciativa oficial concreta la grabación un CD doble titulado *Entre nosotros*, trabajo colectivo que reúne composiciones de varios autores pampeanos, allí quedaron registradas «Milonga para la muerte del Suco» y «Ketré Witrú», ejecutadas en el piano por la misma autora.

«Chela» Gentile aparece de esta manera como la primera mujer que ha alcanzado cierta trascendencia por su dedicación profesional a la música en la provincia de La Pampa.

Voces precursoras

Las «chicas» de Enriquito

La década del 1950 vio nacer dos agrupaciones musicales impulsadas por el músico Enrique Fernández Mendía: Médanos y Lunas y Cochicó. Las dos agrupaciones contaban en su formación con voces femeninas. De la primera participaron Hilda Elena Mugabure y Ana Luisa Farías de Argañarás, y de la segunda, Nélide Esther Domínguez.

Hilda Mugabure «la Vasquita» (1942) cantó en Médanos y Lunas entre su los catorce y diecisiete años. Enrique Fernández Mendía y Guillermo Mareque fueron sus principales referentes. Integró la agrupación cuando esta atravesó su momento de mayor esplendor al ganar un concurso Godeco de máquinas de coser, que les valió cantar en Radio Splendid en Buenos Aires. La prometedor carrera de la cantante fue abandonada durante muchos años, pues, según relata la misma Hilda, «después ya me hice de novios con mi marido y ya no me dejó cantar más, porque eran todos varones, y que tenía que salir de gira con varones» (Hilda Mugabure, entrevista realizada por Rubén Evangelista s/f). Treinta años más tarde retomó su actividad como cantante seleccionando en la interpretación repertorio folklórico de circulación nacional.

La agrupación Cochicó se creó al disolverse Médanos y Lunas. También de la mano de Fernández Mendía, la voz de Nélide Domínguez trascendió la agrupación a través de un registro grabado en Radio Nacional Santa Rosa de la «Zamba del río robado», versión que durante muchos años fue el principal referente sonoro de la composición.

Dos voces femeninas, pero bajo el mandato patriarcal del referente de la agrupación, y, en el caso de Hilda, además, de su compañero de vida.

«Cuqui» Ramos

Ana Nélide «Cuqui» Ramos nació en Santa Rosa en 1942. Su infancia y adolescencia transcurrió en la casa de sus padres en Villa Parque.⁴⁸ Hija de Leoncio Ramos, afamado cantor de la época, apodado el «cantor de los humildes», y de Tomasa Cepeda, de ascendencia ranquel. Su casa paterna —como la de algunos vecinos— era receptora cotidiana de cantores y guitarreros, pues el humilde barrio de Villa del Busto ha sido en la ciudad de Santa Rosa durante la segunda mitad del siglo XX el lugar donde vivieron varios personajes que se fueron convirtiendo en referentes del cancionero pampeano.⁴⁹

Y además esas noches con los cantores, los poetas, los guitarreros, y nosotros andando por allí viendo todo eso que se nos ocurría mágico. Me acuerdo que iban Guillermo Mareque, los guitarreros que acompañaban a mi padre, Arnaldo Santajuliana, Rodríguez, Gatica, Bazán, Chelo Funes y los Hernández, que venían de Toay; y también el recitador Lalo Casatti, Bustriazo Ortiz y Fernández Mendía (*Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 25 de noviembre de 2014).

En ese contexto conoce a quien sería su compañero durante muchos años, y con quien contrae matrimonio en 1971, Julio Domínguez «el Bardino»:

Cuando era sólo Julio Domínguez y no había alcanzado la estatura del poeta que luego sería, el hombre humilde, llegado del Oeste, gustaba de acercarse a las guitarreadas, en esa casa asombrosa; pero también a la Peña El Fogón de Huella, donde habría de conocer a Ana Nélide. «Él era un hombre tímido, y a veces venía a mi casa, a escuchar, a ver, y por qué no a aprender... entre tanta gente talentosa nosotros mirábamos» (*Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 25 de noviembre de 2014).

A principios de la década de 1970 entra a trabajar como portera en la Escuela N.º 314 (hoy Escuela N.º 201), en donde trabajó durante 18 años hasta el momento de su jubilación.

«Cuqui» Ramos asume haber nacido para cantar, y lo ha hecho de manera sostenida a lo largo de toda su vida. El uso constante del vibrato le otorga un sello particular a sus interpretaciones.

⁴⁸ Villa Parque y Villa del Busto son barrios humildes ubicados hacia el Norte, en las afueras de la ciudad de Santa Rosa.

⁴⁹ Se pueden mencionar, entre otros, a los hermanos Pelusa y Chiquito Díaz, a Delfor Sombra, a Félix y Julio Domínguez, «los Bardinos», a Oscar García y a Paulino Ortellado.

Construye su historia y su identidad musical apelando a la musicalidad adquirida a través de su ascendencia paterna —y definiendo además una familia donde todos son músicos— y asumiendo su linaje ranquel, puesto esto en evidencia a través de su vestimenta a la hora de presentarse en público (poncho y elementos decorativos femeninos asociados con la cultura mapuche), de la selección de algunas obras del repertorio —canciones vinculadas a personajes emblemáticos, como la «Huella para Manuel Baigorria», «La rendición de Manuel» o «Canción de *Pichi Hutrú*» (del pequeño caldén), canción de cuna ranquel—.

Ha participado en certámenes como el Festival Nacional de Folklore en Cosquín y el Festival Nacional del Malambo, en Laborde. Probablemente el momento más importante de su carrera como cantante haya sido el viaje en 1996 junto a la delegación del ballet Mamull Mapu, cuando tuvo la oportunidad de presentarse en varios escenarios europeos.

Algunas de sus interpretaciones han quedado registradas en trabajos colectivos en la década de 1980 como *Por La Pampa de ida y vuelta* y *Por los caminos del sur*. En el año 2009 reúne ocho registros grabados bajo el nombre de *Ñuque Mapu* en el dominio Soundclick.⁵⁰ Estos registros son presentados como «Voz de mujer que habla por sus hijos con intenciones de canto-homenaje. La voz que canta es el sonido que interpreta la voluntad del agradecimiento». Es posible escuchar allí «Coplas para Diego el solitario» (Bustriazo Ortiz-Jáquez), «Quimey Neuquén» (Aguilar-Berbel), «Amutuy» (María Teresa y Marcelo Berbel), «Tu vuelta» (Casalla-Acuña), «Le tengo rabia al silencio» (Yupanqui), «Huella por Manuel Baigorria» (Mauro-Gesualdi), «La rendición de Manuel» (Dominguez) y «Milonga Baya» (Domínguez).

La «Canción para *pichi witrú*» (canción de cuna ranquel, para el pequeño caldén) ha sido incorporada en el CD 2 de la Edición 2015 del *Cancionero de los Ríos* en una grabación que aparece como un registro documental.

Al fallecer «el Bardino» hacía varios años que la cantante había terminado con su relación, pero ella volvió a asumirse como su esposa y desde entonces sus presentaciones en el escenario hacen mención al autor de la «Milonga Baya». En ese

⁵⁰ Recuperado el 02/03/2018 de <http://www.soundclick.com/bands/default.cfm?bandID=426272>

sentido se puede citar el espectáculo *Requiem para Julio Domínguez* presentado en 2014 en la Casa de La pampa en la ciudad de Buenos Aires.



Imagen 4.3. Afiche de promoción de la presentación de Nélida Ramos en la Casa de La Pampa (fuente: Casa de La Pampa)

Hilda Alvarado

Nació en Santa Rosa —en Villa del Busto— en 1945. Una vida signada por la búsqueda de un medio de expresión que la colmara la llevó a incursionar en el teatro, los títeres y a participar activamente en grupos de poesía, hasta que encontró a través de la voz cantada el medio para expresarse.

Comenzó su inquietud por la música como arma directa para plantear las necesidades del entorno cultural de nuestra provincia: búsqueda de identidad, desamparo de todo el Oeste de nuestro territorio a raíz del despojo del Río Atuel a manos de Mendoza que produjera la desertificación ambiental y humana, hoy día un poco más visualizada (*Maracó digital*, 8 de septiembre de 2017).

Su intención manifiesta en su transitar en la música es el canto con fundamento, para mantener viva o para rescatar de posibles olvidos prácticas musicales que considera valiosas. Hilda Alvarado «la Negra» o «la Negrita», canta la poesía musicalizada y recita poemas en sus presentaciones en vivo. La música viene de la mano inseparable de la poesía. Si bien el canto es su medio de expresión siempre ha estado vinculada a los poetas pampeanos.

Encontró en los grandes poetas de ese momento —todos amigos— esa problemática social a la que le pusieron letra y música Julio Domínguez «el Bardino», Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Edgar Morisoli, Ricardo Nervi, solo por nombrar algunos... Y la hizo la herramienta más saliente de su compromiso social. Y Canta (*Maracó digital*, 8 de septiembre de 2017).

Algunas de sus interpretaciones están registradas en trabajos discográficos colectivos, como el disco *Entre Nosotros* (1999) donde interpreta «Canción de cuna mapuche»; *De búsquedas y encuentros* (2005), compilación dedicada a las madres de Plaza de Mayo donde interpreta «La luna no se rompe» (Fernández-Molina), y en la compilación *La Pampa es un viejo mar* (2010) cantando «Niña de Curacó» (Bustriazo Ortiz-Jáquez).

A lo largo de sus cuarenta años de trayectoria, Hilda Alvarado se ha dedicado a interpretar canciones sustentadas en el compromiso social con el aval de los poetas que escribieron los textos de las canciones que interpreta.

Las nuevas voces

Marcela Eijo

Nació en Santa Rosa en 1969. Su actividad artística se inició desde muy joven con el canto lírico, para luego dedicarse a géneros de música popular como el tango y el folklore argentino y latinoamericano. Desde 1985 transita su carrera musical con el pianista, arreglador y técnico de grabación Federico Camiletti. Este músico colabora con los arreglos, la acompaña en el piano y realiza el trabajo de grabación y producción de sus discos.

Su primer trabajo discográfico, *Tango suave*, está integrado por tangos y milongas. Su segundo trabajo, *Sueños*, está integrado por un variado repertorio de música popular argentina y latinoamericana, con la inclusión de «Confesión del viento», obra compuesta por Roberto Yacomuzzi y Juan Falú. Posiblemente incorporar esta obra fue el puntapié inicial para comenzar a incursionar en el repertorio pampeano, el que hasta entonces no estaba contemplado en su repertorio.

En 2011 graba *Agua de todos*, una selección de obras del *Cancionero de los Ríos*, que incluye la grabación por primera vez de la versión de Guillermo Mareque de la «Zamba del río robado». La grabación de este disco la posicionó como una voz referente del repertorio.

En comunicación personal expresó:

Es maravillosa la música pampeana. Uno la empieza a querer. Al principio yo cantaba canciones pero me costaba mucho La Pampa. Porque no me sentía... ¿viste cuando no te sentís “capacitada”?, como con miedo... Porque...qué sé yo, esos referentes... Y bueno, de a poquito, primero buscando canciones más melódicas de La Pampa y bueno, por supuesto, «La huella de ida y vuelta», «De la creciente», que esos son temas que «tienen que estar». Y ahí de a poquito fuimos, fuimos, fuimos... y sí, nos metimos con todo con el cancionero y con la música pampeana. Es como que el respeto siempre está, pero le vas perdiendo el miedo. Así que ahí fue y bueno, ahora estoy chocha cantando las canciones nuestras (Marcela Eijo, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, en junio de 2017).

Leticia Pérez

Nacida en Santa Rosa en 1981, durante sus estudios secundarios en el CREAr (Centro Regional de Educación Artística) se especializó en canto folklórico, formándose además con la maestra Gladys Martino en la misma ciudad. En el año 2000 inició su carrera artística como cantante solista, incursionando en géneros folklóricos argentinos y luego también en el tango. En el año 2006 grabó su primer trabajo discográfico, *Paisaje*, en el que incorporó algunas composiciones del repertorio pampeano, y en 2013 grabó *Cuyen del llano*, en el que la cantante consolidó su compromiso con este repertorio —en parte inédito— junto con el músico, guitarrista, y arreglador Francisco «Machi» Sáñez.

Es interesante destacar que Leticia Pérez y su compañero de la música, Machi Sáñez, han decidido dedicarse exclusivamente a la música: «Es una elección de vida. Tenemos algunos bajones, porque el que tiene un trabajo sabe que llega el primer día y cobra. Nosotros no, es más eventual. Y el tema con tener un trabajo estable es complicado» (Leticia Pérez, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, noviembre 2013).

Y en cuanto músicos independientes con la necesidad de supervivencia poseen un repertorio amplio y «versátil». La cantante comenta al respecto:

No podés hacer todo pampeano, porque no te llaman. Yo trato de hacer de todo. No dejo de hacer lo pampeano porque yo lo siento, lo amo y lo necesito. Si tengo necesidad de hacer una milonga, hago una y después te hago otra cosa, qué sé yo... una chacarera, una zamba, un gato... ¡Otra

cosa! Además en la música de La Pampa hay muchos ritmos que podés hacer. ¡Y nosotros hacemos de todo! Cuando vamos a un cumpleaños, a un casamiento, vos te debés a esa gente que te contrata, si alguien dice “me gusta esa zamba” tenés que hacerla. Si no la tenemos, vamos a sacarla... Ahora viene otra persona y nos dice “yo sé que ustedes hacen música pampeana”, y nos contratan para hacer una noche pampeana, entonces ¡vamos y hacemos eso! Lo mismo con el tango. Aunque siempre tratamos de hacer lo que nos gusta (Leticia Pérez, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, noviembre 2013).

Este testimonio da cuenta de la postura de estos jóvenes músicos a la hora de enfrentar la actividad musical como medio de subsistencia. Habría un repertorio dilecto — vinculado a las músicas locales— y un repertorio que se adecua a las diferentes instancias de contratación, vinculado al folklore de circulación nacional y al tango. En este «vivir de la música» se complementan las actuaciones con el dictado de clases de canto en el Taller La clave.

Laura Paturlanne

Nació en Santa Rosa en 1976, adonde regresó a los quince años, habiendo pasado los primeros años de su vida en la ciudad de Bahía Blanca. De regreso en Santa Rosa se despierta su interés por el canto y por la música pampeana. Su padre guitarrista —Hugo Paturlanne— es quien ha orientado y acompañado a la joven cantante a lo largo de su carrera. Ella misma relata en entrevista personal:

Empecé a cantar medio de grande... pero en mi casa siempre estuvo la música... Lo que pasó fue que mi papá no me quería dejar salir a cantar así sin estar muy preparado ni nada. Primero a escuchar, escuchar, escuchar... Siempre escuchamos mucha música en mi casa, quizás de ahí ha sido tanto interés. Cuando yo quise empezar a cantar, yo empecé a preguntarle a mi papá ya que escuchábamos de todo... ¡Tanto! ¿Dónde está la música pampeana? Y empezamos a investigar, porque no era tan accesible como ahora de ir a una disquería, como poder hacer hoy en día con cualquier otra música, y encontrar... Fuimos a buscar pero... ¡nada! Lo único que se encontró fue el disco del Dúo Sombrarena, y creo que no había mucho más... Entonces fuimos directamente a las personas. ¡Pero te digo que fue lo más lindo! (Laura Paturlanne, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, en febrero de 2008).

Esta búsqueda inicial de encuentro con los músicos y el repertorio pampeano logró su cristalización con la grabación de su primer disco, *Melipal, la mirada al sur*, en el año

2004, con la participación de los músicos Julio Ortiz, Machi Sáñez y Hugo Paturlanne. «Melipal» significa «Cruz del Sur» en mapudungún, la lengua mapuche.

Casi diez años más tarde, en 2013 concreta la grabación de su segundo trabajo discográfico, *Distancia*, con el que reafirma su compromiso con lo que considera la música de su lugar. La crónica periodística de la presentación del disco realizada en el Teatro Español de la ciudad de Santa Rosa relata:

Es evidente que Laura Paturlanne al elegir un repertorio semejante está intentando darle un tinte más moderno a este repertorio ya clásico de La Pampa, apoyada naturalmente en un ejecutante y arreglador como Julio Ortiz, que es de lo mejor que tenemos en la provincia. Y este es el resultado y el intento que se hace sobre estas viejas canciones. Laura las está renovando y subiéndolas nuevamente al escenario para que sigan ahí, latentes, lucientes: «sé que cantar es un perfeccionamiento constante, pero al elegir estas canciones lo que hago es ponerme detrás de ellas y esperar que la gente las pueda abrazar y quererlas de la misma manera que yo», define sentidamente (*El lobo estepario*, 17 de agosto de 2014).

La principal renovación, resignificación y actualización que reciben las obras incluidas en los trabajos discográficos de Laura Paturlanne es precisamente ser cantadas en la voz de una mujer. El primer trabajo está orientado desde el título a construir una imagen pampeana patagónica, utilizando la denominación mapuche de la cruz del sur, e incluso en la selección del repertorio la inclusión de «Chaltén» de Hugo Gimenez Agüero, «Amutuy-Soledad» de Marcelo Berbel, «Cutral Co» de Sergio Castro, composiciones y autores vinculados a la música de la Patagonia. El segundo trabajo se desprende de esta cuestión patagónica y está integrado por composiciones de autores pampeanos, excepto «Manifiesto» del chileno Victor Jara y «La ruta del tiempo» de Carlos Cabral.

Ellas... las cantoras

Roberto Yacomuzzi es un actor importante en la escena de la música pampeana. Es autor de poemas convertidos en letras de canciones, musicalizador de algunas de ellas y con frecuencia su intérprete; la «Huella de ida y vuelta» es la que ha trascendido las fronteras provinciales. El disco *Ellas... las cantoras* reúne quince obras de su autoría, interpretadas por mujeres que en diversas oportunidades cantaron sus canciones. Se encuentran registradas las voces de Liliana Herrero, Marita Londra, Luna Monti, Laura Albarracín y Edith Rosetti como invitadas, y Laura Paturlanne, Marcela Eijo, Jorgelina

Gavazza y María Antonieta Poggi como voces locales. Su concreción es la suma de la iniciativa personal del artista, la Universidad Nacional de La Pampa y la Editorial Voces de la Cooperativa de Electricidad. El disco contiene canciones de raíz folclórica asociadas a los géneros locales, y también a otras geografías. Incluye milongas, huellas, triunfos, zambas, una milonga rioplatense y un tango.

Cada presentación del trabajo discográfico estuvo acompañado por una muestra homónima de las vasijas realizadas por la artista plástica Liliana Martín:

«Vasijas donde anidan canciones» es la fórmula creativa ideada por Liliana Martín para dar vida a su obra: Consiste en una serie de vasijas ricamente acabadas en rostros de mujeres. La referencia estética remite, en clara alusión de género, a la diversidad y complejidad simbólica del mundo femenino. Pero también representa un homenaje a las artistas mujeres que han dejado su huella en un proyecto discográfico singular y generador de un verdadero abanico de actividades vinculadas. Se trata de la grabación del disco *Ellas, las cantoras* (*Diario La Arena*, 21 de abril de 2011).



Imagen 4.4. Vasijas donde anidan canciones (Fuente: <https://efemeridespampeanas.wordpress.com/2011/06/06/>)

La gráfica del disco también contiene imágenes de las vasijas, incluso en el interior del cuadernillo donde se incluyen los poemas de las canciones. La portada del disco menciona a «Ellas... las cantoras», en la contratapa se mencionan a «Ellas... las canciones» y en el interior se puede apreciar a «Ellas... las vasijas», aunque no aparecen así presentadas.

Es interesante la vinculación que se establece entre las vasijas —de rostro femenino— contenedoras de canciones y las voces de cada una de las mujeres que participan en el disco. La intención de poner en valor a las mujeres intérpretes del repertorio de Yacomuzzi repite la concepción de una figura masculina detrás de las prácticas musicales de la mujer.

En este capítulo he mencionado nuevos actores sociales que se han ido vinculando con el campo de la música pampeana llevando adelante diversas estrategias de legitimación. Estas estrategias los han habilitado para participar de los circuitos por donde habitualmente circula o se inscribe la música pampeana, como realizar presentaciones en vivo en la Casa de La Pampa en la ciudad de Buenos Aires en los ciclos Cancionero pampeano o el Ciclo Cultural Ñuke-Co/Madre Agua, que sus composiciones sean incluidas en el *Cancionero de los Ríos* o que la Cooperativa de Electricidad colabore en la edición y distribución del material discográfico. Enmarcados en la categoría de nuevas generaciones, algunos de ellos se incorporan al campo sin generar tensiones, como son los casos de Martín Santa Juliana o Machi Sáñez, quienes interpretan repertorio cristalizado o aportan nuevas composiciones sin alejarse de los géneros que se han instalado como pampeanos. Javier Villalba y Nicolás Rainone han sido considerados por su declarada adscripción identitaria ranquel. Villalba tendiendo puentes entre sonoridades (sonidos de trutruca, cultrún y palabras en lengua ranquel) asociados con la cultura ranquel, el folklore de circulación nacional y el rock; Rainone denunciando situaciones de inequidad a través de los textos de las canciones y de un lenguaje que combina elementos musicales del folklore y del rock, a través de instrumentos como la guitarra, el bombo y el violín con batería, sintetizadores y *loops*. Rojo Estambul y Juan Olivera se acercan a la música pampeana a través de la musicalización de la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, y el grupo Vero y los jornaleros en el formato de trío de voz, percusión y guitarra cristaliza la producción de su primer trabajo discográfico con obras regionales, incluyendo composiciones pampeanas, con una predilección por las de Guri Jáquez.

Una reflexión aparte merece el incremento de la presencia de la voz de la mujer en un ámbito que continúa siendo mayoritariamente masculino. A excepción de «Chela» Gentile, tanto las precursoras como las que pertenecen a esta franja denominada «nuevas generaciones» tienen o han tenido en su ámbito cercano una figura masculina que las acompaña. Mugabure y Nélide Domínguez fueron las voces femeninas de las agrupaciones musicales que dirigió Enrique Fernández Mendía. «Cuqui» Ramos fue compañera de «el Bardino» el último cuarto del siglo XX, y luego de la muerte del músico y poeta —a pesar de haber finalizado la relación varios años atrás— vuelve a invocar el nombre de Julio Domínguez al realizar sus presentaciones musicales. Hilda Alvarado concretó su debut cantando el estilo «De la calandria»

estando en pareja con el músico Chiquito Díaz. Marcela Eijo comparte su carrera musical con su compañero de vida Federico Camiletti: él es quien la acompaña en el piano, quien realiza los arreglos y la producción de sus trabajos discográficos. Laura Paturllanne transita su carrera musical con el acompañamiento en la guitarra y el asesoramiento en cuanto a las decisiones musicales, la búsqueda y selección del repertorio de su padre, Hugo Paturllanne. Machi Sáñez es el músico guitarrista que acompaña y realiza los arreglos de la cantante Leticia Pérez, y ella a su vez es la voz que estrena sus composiciones. Incluso el disco *Ellas... las cantoras* agrupa en un trabajo colectivo las voces de mujeres pampeanas e invitadas para la interpretación de las composiciones de Roberto Yacomuzzi.

La mayor presencia de la mujer y de las músicas vinculadas con las identidades étnicas se inscribe dentro de tendencias globales de adquisición de visibilidad que van más allá de los procesos de construcción identitaria local. Estos nuevos actores y sus prácticas encuentran el contexto de emergencia de las diferencias, de las memorias y de valoración de la diversidad que se dan inmersos en un cambio de época producido a comienzos del siglo XXI.

La aceptación de algunos elementos renovadores aportados por músicos de generaciones más jóvenes, como la incorporación de sonoridades, de recursos musicales provenientes de otros lenguajes, la mayor visibilidad de la mujer, no suponen rupturas, sino que flexibiliza las fronteras, habilitando a la convivencia de estas maneras renovadas de ser del repertorio pampeano.

Capítulo 5. La canción: el encuentro entre la poesía y la música

El corpus que comprende el repertorio que denomino «música pampeana» está conformado por canciones. Se trata de composiciones musicales creadas para ser escuchadas antes que bailadas. Aunque parte de este repertorio ha sido compuesto sobre géneros con coreografía fija, los autores pampeanos amplían la mirada sobre la forma, componiendo zambas o huellas desde una concepción poético-musical que no siempre se corresponde con los requerimientos de la danza, como se verá en el capítulo siguiente.

La musicalización de textos poéticos provenientes de escritores reconocidos a nivel local es un procedimiento muy frecuente y valorado, que incluso opera como elemento legitimador entre los músicos. Asumiendo el vínculo existente entre poesía y música, tomaré la definición de «canción» que propone López Cano (2002), entendiéndola como un

complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical. Decimos complejo sonoro porque ambos sistemas se articulan y coordinan para dar lugar a una nueva entidad sistémica de características y funcionamiento distintos. Y hablamos de sistema porque si bien la canción se nos presenta como una unidad sonora que a un tiempo contiene letra y música, cada uno de estos sistemas semióticos tienen sus propias reglas de articulación interna y lo que es más importante demanda sus propias estrategias receptivas y modos de atención. Esta calidad dual se manifiesta tanto en las conductas de producción como en las prácticas de recepción (p. 2).

Edgar Morisoli —cuyos textos han sido ampliamente musicalizados— en el prólogo al disco *Edith Rossetti canta a Morisoli* afirma que

la canción es mucho más que un texto poético musicalizado. No constituye una simple «suma» y ni siquiera una «integración» de ambos elementos artístico-expresivos. Es otra cosa, una tercera realidad, distinta, única, en cuya gestación poesía y música participan pero sin agotarla. Dicho en otra forma, no hay ecuación que la represente, excede toda fórmula, porque es un nombre propio sin traducción posible: la canción es canción y en eso reside su identidad profunda y su valor.

Una definición acuñada desde la semiótica y otra desde la experiencia misma de que sus poemas hayan sido musicalizados coinciden en que la canción —esta alquímica combinación entre texto y música— es una resultante sonora única, que no puede ser definida sólo por sus componentes literarios y musicales.

Tomaré la conceptualización de Paul Zumthor (1985) para el abordaje de textos orales y sonoros, pues resulta de utilidad para comprender cuán relevante es para la

poesía atravesar el proceso de musicalización que la convierta en canción. El interés de este autor ha estado siempre vinculado a la poesía oral, y reconoce en la canción la principal forma viva y colectivamente funcional de la poesía en la actualidad, aunque desde el Renacimiento muchos compositores han «puesto música» a textos de poetas escritores (p. 2-4).

Zumthor propone una tipología de situaciones de oralidad dividida en cuatro especies: una oralidad primaria sin contacto con la escritura; una oralidad mixta, en donde la influencia de la escritura tiene un carácter parcial; una oralidad secundaria, en donde la oralidad se recompone a partir de la escritura (la voz pronuncia lo que antes se ha escrito o se ha pensado en términos de escritura) en un ámbito en el que tanto en la práctica social como en la imaginación predomina lo escrito por sobre la autoridad de la voz, y una oralidad mediatizada, la que ofrecen la radio, el disco y los medios de comunicación. En la oralidad mediatizada, la palabra, la poesía se ve en parte desplazada por el instrumento mediatizador ocupando un lugar diferente respecto a la escritura y la palabra viva. Con la escritura comparte la cancelación de la presencia de la voz, escapan al puro presente de la ejecución y recompone artificialmente el medio en que la voz viva actúa y la gran diferencia es que lo que se transmite es percibido por el oído, no puede ser leído (Zumthor, 1985, p. 2-4).

Propongo pensar la musicalización de textos poéticos desde la categoría «oralidad secundaria». En estas canciones concebidas para ser escuchadas, según el músico Lalo Molina, músico guitarrista y compositor, «la música realza lo que dijo el poeta, lo eleva y según Morisoli el encuentro entre texto y música le otorga a la poesía la posibilidad de recorrer otros caminos» (entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Cuando la palabra se encuentra con la música se produce un salto cualitativo en múltiples aspectos. El más simple el de la difusión. En alas de la música la poesía tiene una difusión infinitamente mayor que a través del libro. Por otro lado se da un enriquecimiento del contenido del poema, un adensamiento del contenido. Muchas veces una melodía expresa de tal manera la esencia de un poema que permite una relectura del poema gracias a esa melodía que ha pescado la médula espiritual del poema (Edgar Morisoli, poeta, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, septiembre de 2006).

De este modo se establece una dinámica de apropiación de elementos donde la música hace suyo el poema en cuanto a su forma, sonoridad y ritmo mientras que las palabras salen fortalecidas al encontrarse mediadas por la música.

Los cuidados en la composición musical basada en un texto poético son extremados para transformar a los dos elementos en una unidad indivisible: la melodía respeta la acentuación prosódica de las palabras, las frases musicales son consecuentes con la estructura de los versos. La forma, el ritmo, los diseños melódicos y los planteos armónicos están supeditados a las necesidades expresivas del contenido o las imágenes provenientes de la poesía.

No es tan fácil como muchos creen, que uno un día se levanta inspirado por las musas y todo le sale muy lindo y muy fácil... Porque lo que he sentido, y siento y espero no dejar de sentir nunca es un gran compromiso con quien ha escrito la letra. Y siempre está el temor en que la música no corresponda, que no esté a la altura del poema, y podés llegar a estropear, con una mala música, o un ritmo que no es adecuado, a un hermoso poema (Lalo Molina, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Para el desarrollo de este capítulo he seleccionado a cuatro escritores cuya poesía ha sido objeto de profusas musicalizaciones por parte de músicos pampeanos. A partir de un relevamiento de composiciones cuyas fuentes han sido el libro de Rubén Evangelista (2009), grabaciones obtenidas durante el trabajo de campo, trabajos discográficos editados y entrevistas realizadas a los propios músicos y poetas he confeccionado un cuadro consignando el nombre de la composición, el autor del texto poético, el autor de la música y el género de adscripción cuando los autores así lo consignaron. Es necesario aclarar que la información a la que he tenido acceso es incompleta, puesto que tengo conocimiento de la existencia de composiciones inéditas que no he podido incluir en la lista.⁵¹ A partir de los datos obtenidos puedo afirmar que los poetas cuyas poesías han sido más musicalizadas son: Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Edgar Morisoli, Julio Domínguez «el Bardino» y Roberto Yacomuzzi. Un número bastante menor de canciones llevan los nombres de Ricardo Nervi, Néstor Massolo, Guillermo Herzel, Alfredo Gesualdi, Néstor Villegas y José Secco como autores de los textos. Alfredo Gesualdi, Roberto Yacomuzzi y Anita Carmen Gentile han musicalizado sus propias canciones, sin abandonar por ello su rol de poeta/escritor. Cacho Arenas y Ernesto del Viso han escrito los textos de muchas de sus composiciones, adjudicándose en algunos momentos el rótulo de cantautor, aunque sus nombres tienen más peso en cuanto a accionar como músicos e intérpretes. A su vez, hay algunas duplas de poetas y músicos bastante recurrentes: Juan Carlos Bustriazo Ortiz-Guri Jáquez, Juan Carlos Bustriazo

⁵¹ Puede ponerse como ejemplo parte de la obra compositiva de Guri Jáquez. Se sabe que el músico compuso una obra mucho más extensa que la que grabó en sus dos trabajos discográficos *Desde la piedra* (2003) y *Del regreso* (1999), y también se tiene noticia de que su hijo Pablo Jáquez está trabajando en una producción que consiste en la grabación de tres discos compactos con la obra inédita del músico.

Ortiz-Cacho Arenas, Juan Carlos Bustriazo Ortiz-Oscar García, Roberto Yacomuzzi-Lalo Molina, Roberto Yacomuzzi-Sergio La Corte, Edgar Morisoli-Lalo Molina, Edgar Morisoli-Delfor Sombra, Néstor Massolo-Guri Jáquez, Néstor Massolo-Machi Sáñez y Julio Domínguez-Carlos Santa Juliana.

La modalidad de trabajo es variada: en ocasiones el poeta le acerca al músico la poesía para ser musicalizada; en otras el poeta y el músico trabajan mancomunadamente en pos del resultado final o el músico selecciona una poesía que considera fértil para ser musicalizada sin vinculación con el autor. La peña Temple del Diablo en la década de 1970 fue el espacio de socialización donde este tipo de prácticas se volvieron habituales. Al respecto Edgar Morisoli comenta que

los poetas llevaban sus materiales, y los músicos leían... por ahí algún texto los sensibilizaba especialmente, y venía la consulta, el “que te parece, quiero musicalizarte esto” y venía el trabajo conjunto, de modo que era un laboratorio creativo, la gente se encontraba ahí [en la peña Temple del Diablo]. Era el lugar del encuentro, mucho más que ir de visita de una casa a otra (Edgar Morisoli, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, septiembre de 2006).

Los poetas seleccionados para el desarrollo de este capítulo son Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Julio Domínguez «el Bardino», Edgar Morisoli y Cacho Arenas.

La musicalización de la obra de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929-2010)

Juan Carlos Bustriazo Ortiz es el poeta pampeano que mayor cantidad de libros ha escrito. Gran parte de su obra permanece oficialmente inédita,⁵² aunque sus poesías han circulado por distintos canales (publicaciones periódicas, folletines, fotocopias mecanografiadas) y en los últimos años a través de medios electrónicos. Otro modo de circulación que encontró su poesía fue, y continúa siendo, la canción. Ante esta particularidad retomo aquí las categorías propuestas por Zumthor para pensar en la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz desde la oralidad secundaria: cuando la voz cantada pronuncia lo que ha sido escrito y circula a través de ella. La obra musicalizada

⁵² Sus libros editados son *Elegías de la Piedra que Canta* (1969), *Aura del Estilo* (1971), *Unca Bermeja* (1984), en una misma edición *Los Poemas Puelches y Quetrales* (1991), *Libro del Ghenpín* (2004), *Herejía Bermeja*, antología de poemas (2008), *Canto Quetral Tomo I* (2009) y *Canto Quetral Tomo II* (2017). También se han editado dos discos con poemas leídos por Bustriazo Ortiz, bajo el título *Hereje Bebedor de la Noche* (2007) y *Documental, poesía y música de La Pampa. Juan C. Bustriazo Ortiz/Guillermo J. Mareque*. Materiales documentales relevados por Ruben Evangelista en Santa Rosa, entre el 2 y el 21 de noviembre de 1975, con grabador de cinta abierta. Versión digital: estudio Fusión y Estudio Los pajaritos, Santa Rosa, La Pampa (2000/2003).

comprende tanto poemas inéditos como poesías incluidas en sus libros, lo que ha generado algunos inconvenientes al momento de registrar y editar comercialmente las canciones.⁵³

De la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz es de la que más registros musicalizados dentro del repertorio en estudio he detectado. Gran parte de su extensa obra sigue aún a la espera de ser publicada, y gran parte de su obra también se ha difundido a través de la canción. Las biografías o los ensayos escritos sobre la obra del poeta ponderan su aporte original al universo de las letras, y no siempre recalcan en el hecho de que la canción está en la intención de su propuesta creadora.⁵⁴ Libros como, *Zambas del Piedra Juan* (1954-59), *Huellas de la pampa honda* (1957), *Canciones del campamento* (1960), *Últimas zambas del Piedra Juan* (1960-64) y *El aura del estilo* (1970) mencionan en sus títulos géneros vinculados a la producción musical pampeana.

Guillermo Mareque (1926-2001) fue el primero en musicalizar una poesía de Bustriazo, la «Canción para la niebla puelche» en 1954, hito que según Evangelista «inaugura un ciclo fundamental en la historia del cancionero folklórico regional, porque en tal acto creativo poético-musical nace propiamente el Cancionero Contemporáneo de raíz folklórica en La Pampa» (Evangelista, 2014, p. 24). Luego el mismo autor musicalizará la zamba «Soy de los ranchos» y unos años más tarde junto con Delfor Sombra el estilo/milonga «De la calandria».

La Peña La Querencia hacia fines de la década de 1950 fue un espacio de socialización importante, y lo que allí aconteció también es recordado como momentos fundacionales del repertorio. El escritor Guillermo Gazia relata:

Realmente para nosotros en aquel momento, verlo a Mareque o ver cuando de pronto Bustriazo Ortiz que se arrimaba con una letra, y de pronto ver cómo empezaban a encajar esa letra y Mareque que pasaba de hacer milongas a hacer otro tipo de composiciones musicales que se adaptaban a las letras que escribía Bustriazo Ortiz. Ese es el primer recuerdo así, el contacto con la música pampeana (citado en Evangelista, 2014, p. 113).

⁵³ Como mencioné en el capítulo 4, el dúo Rojo Estambul grabó el disco *Dulcegrafías hondas*, integrado por composiciones sobre poesía de Bustriazo que no pudo ser editado por problemas de derechos de autor.

⁵⁴ Ver Negroni, M. «El poeta que espera quien lo lea», Suplemento *ADN* del Diario La Nación del 6/04/2012; De Mateo, S. «Mi testa de bardo ensimismado y melodioso», *Revista Intemperie*, disponible en <http://www.intemperie.cl/archivos/unca/testa.htm> [Consulta 11/08/2017]; Aliaga, C. «Bustriazo Ortiz, el aura de un poeta pampeano y universal» (entrevista). *Revista Confines. Arte y cultura de la Patagonia*, set/oct 2007. Año 1 N° 3, pp1-4; Battistón, D. «El mundo poético de Bustriazo Ortiz». *Caldenia*, Suplemento cultural del diario *La Arena*. 23/08/1987, pp. 14-15.

La musicalización por parte de Guri Jáquez agrega a partir de la década del 1970 una importante cantidad de composiciones concebidas junto con la poesía de Bustriazo Ortiz. Dora Battistón, esposa del fallecido músico y profesora de literatura, que ha dedicado parte de su vida académica al estudio del poeta refiere que «el mundo de Juan Carlos me entraba por la canción. Y yo no lo puedo desligar, nunca podré desligar a Juan Carlos de la guitarra y la voz de Guri» (Dora Battistón, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

Luego continúa relatando:

Él [Guri Jáquez] compuso muchísimas canciones, empezó a componer sobre Juan Carlos en esa época [del proceso militar]. Empezó con “Coplas para Diego el solitario”, siguió con la “Tarde morita”, después hizo todas las canciones, me parece que la última fue “Ñancufil”, creo. Tendría que mirar el listado con las fechas. Hizo un largo cancionero folklórico. [...] Y cuando la cosa tiene que ser dura, como en “Ñancufil”, o en esas milongas de Bustriazo del Cerro Ñañez, por ejemplo, tiene que ser otra cosa y es otra cosa... El músico que sabe, sabe qué música, qué clima hace falta. Claro, él componía sobre lo que Bustriazo había escrito, y era muy interesante ver cómo se relacionaban él y Bustriazo a través de la música, cómo llegaron a tener esa hermandad a través de la música, donde había un lugar en donde yo no estaba... yo llegaba a discutir con mi marido porque esa relación invadía nuestro espacio familiar... Imagínate nosotros teníamos tres chicos chicos, en un espacio reducido, un departamento. Cuando él se dedicaba a Bustriazo nosotros desaparecíamos, teníamos que irnos a algún lugar... o encerrarnos a mirar televisión... desde cualquier hora y hasta cualquier hora... y eso era algo de humo, de cigarrillo, de música... y bueno luego eso Guri lo entendía, y Bustriazo también, él era un caballero... eran esos momentos sagrados, y las canciones salían de allí (Dora Battistón, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2011).

De estos testimonios se desprende que las musicalizaciones de Mareque y las de Jáquez fueron resultado de un proceso compositivo colaborativo, abonado por la relación personal existente.

Oscar García (1944) inaugura su musicalización de canciones con textos de Bustriazo Ortiz en 1974 con «Agüita del médano». Quince de esas composiciones han sido grabadas por él mismo en sus dos trabajos discográficos llamados *La patria del corazón* (2007) y *Pulsaciones y calandrias* (2015).

Cacho Arenas (1946) también fue un profuso musicalizador de la obra de Bustriazo Ortiz. En la II Jornada Canto Quetral, en homenaje al poeta, el músico leyó un texto de su autoría bajo el título «El Penca Juan y mi musicalización de sus poesías», en donde relata:

En el «Temple del Diablo» me reencontré con Juan Carlos después de varios años, y a partir de entonces lo frecuenté con regularidad todo el tiempo que estuvo activa la peña. Incontables noches de música y poesía, de empanadas y vino, lo escuché leer sus poemas, que no dejaban de sorprenderme...

De ese modo conocí el libro *Las Pinturas* cuando estaba naciendo, y de él me dio copias de varios textos que yo elegí, luego de escucharlos, de los cuales nacerían tiempo después tres nuevas canciones.

A mí me deslumbraba el colorido de sus poemas, y me atrapaba, como a muchos que asistíamos a sus lecturas, el juego casi irreverente de palabras comunes y neologismos extraños y sonoros. ¡Era una verdadera fiesta de la palabra, de nuevos sonidos orales que le daban una vitalidad y sentido tan intensos a los dichos en los poemas, que era imposible abstraerse del encantamiento que producían!

Para finalizar este recorrido de músicos que han tomado la poesía de Bustriazo para convertirla en canción, citaré a Juan Olivera (1984) quien desde 2015 ha compuesto una veintena de canciones que fueron presentadas en vivo bajo la denominación «Aura del estilo» —haciendo mención al libro de Bustriazo donde están publicadas las poesías que musicalizó en primer término— y luego «Cuando la poesía se hace canto». En una entrevista periodística aparecida en el diario, el músico relata:

No sé si fue una idea real mía o si empezó como un juego y Bustriazo me tomó a mí más que yo tomarlo a él. Fue algo mutuo que empezó como una exploración hacia su poesía para poder abrazarla de alguna manera con la música. (Plan B Noticias, 29/04/2017)

El siguiente es el cuadro provisorio de las poesías musicalizadas de Juan Carlos Bustriazo Ortiz relevadas:

<i>Compositor</i>	<i>Título del poema/canción</i>	<i>Adscripción genérica</i>
Alberto Acosta	Estilo por braserío	Estilo
Argentino Calvo	Los manantiales	Zamba
Argentino Calvo	Del Chalileo	Zamba
Beto Urquiza	Rankelina	Zamba
Beto Urquiza	De Guatraché	Zamba
Cacho Arenas	Coplas para doña Juana Curruqueo	Zamba
Cacho Arenas	Zamba para mirarte	Zamba
Cacho Arenas	Huellita achense	Huella
Cacho Arenas	Salió buscando las cabras	Canción
Cacho Arenas	¿Adónde vas poeta nochernícola?	Canción
Cacho Arenas	Huellas de aquí	Huella
Cacho Arenas	El Penca Juan	Zamba
Cacho Arenas	La santarroseña	Zamba
Cacho Arenas	Gato Yesca	Estilo
Cacho Arenas	Quetralón	Milonga
Cacho Arenas	La ruca de Toconao	Chacarera
Cacho Arenas	De Santa Isabel	Zamba
Cacho Arenas	La boleada, la muerte	Triunfo
Carlos Di Fulvio	Del arenal	Estilo
Carlos Di Fulvio	De la niebla	Estilo
Delfor Sombra	Tejedora puelche	Estilo
Delfor Sombra	Del temple del diablo	Estilo
Delfor Sombra y Guillermo Mareque	De la calandria	Estilo
Enrique Fernández Mendía	Lululén	Canción
Enrique Fernández Mendía	Milonga del silencio	Milonga
Enrique Fernández Mendía	Canción de la niña del agua	Canción
Ernesto del Viso	Del colorado	Zamba
Guillermo Mareque	Canción para la niebla puelche	Canción

Guillermo Mareque	Soy de los ranchos	Zamba
Aroldo Rivara	Del viejo criollo	Estilo
Guri Jáquez	De airecito Verde	Zamba
Guri Jáquez	Los matreros	Triunfo
Guri Jáquez	María la cocinera	canción
Guri Jáquez	Manuela Rosas Vila	Zamba
Guri Jáquez	Del cerro Ñañez	Milonga
Guri Jáquez	Félix Ainó	Zamba
Guri Jáquez	Canción y último saludo	Canción
Guri Jáquez	Del conjuro	Zamba
Guri Jáquez	El poncho de siete colores	Estilo
Guri Jáquez	Se va la tarde morita	Milonga
Guri Jáquez	De la creciente	Triunfo
Guri Jáquez	Niña del Curacó	Mazurca
Guri Jáquez	Del solito	Zamba
Guri Jáquez	Coplas para Diego el solitario	Zamba
Guri Jáquez	Fermina Zárate	Zamba
Guri Jáquez	Don Ceferino Astengo, gritador	Milonga
Guri Jáquez	Ñancufil	Zamba
Guri Jáquez	Las cruces solas	
Guri Jáquez	Humo del orillal	
Guri Jáquez	Tu vino rubio escancias	Canción
Guri Jáquez	Sonríe otoño	
Guri Jáquez-Cacho Arenas	La ruca de Taconao	Chacarera
Juan Neveu	Paisano Vincen	Zamba
Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Agüita del Valle Hermoso	Zamba
Juan Olivera	Del Arenal	Milonga
Carlos di Fulvio	Del Arenal	Estilo
Juan Olivera	De la ausencia	Milonga
Juan Olivera	Del guanaco	
Juan Olivera	De la ceniza	Canción
Juan Olivera	A Villa del Busto	Similtonada
Lalo Molina	De la nostalgia	Zamba
Lalo Molina	Alpatacal	Milonga
Lalo Molina	El adiós	Canción
Luis Gesualdi	Segunda canción de la noche	Canción
Machi Sáñez	Rita Calderón	Zamba
Machi Sáñez	Canción del hachador	Zamba
Mauricio Panero	De la ausencia	Zamba
Nicolas Blum	Y el monte fruta seca	Canción
Nicolas Blum	Cosas del agua sola	Milonga
Oscar García	No puedo con mi genio	
Oscar García	Ahora que estoy preso	
Oscar García	Esa paloma	
Oscar García	Guitarra de Lucio Sombra	Milonga
Oscar García	Canción de Rosa Puelches	Zamba
Oscar García	Agüita del médano	Mazurca canción
Oscar García	Aura de la despedida	Cueca
Oscar García	El vino de la despedida	
Oscar García	Voy a contarte un cuento	
Oscar García	Humealita jumealera para un templador paisano	Milonga
Oscar García	Penacho de colorinches	Milonga
Rubén Rodríguez Poncetta	Procesión del agua	(canción a la sed pampeana)
Ernesto del Viso	Del colorado	Zamba

Este cuadro (y otros que presentaré a continuación) aún está en proceso de construcción atenta a la aparición de nuevos datos que me vayan permitiendo completarlo y actualizarlo. Por el momento he podido consignar la adscripción genérica de la mayoría de las composiciones. De un total de ochenta y dos piezas, veintisiete son zambas, doce milongas, trece canciones, diez estilos, dos triunfos, una cueca, una tonada, una chacarera, una mazurca-canción y otras no identificadas. Entonces: zambas, milongas, estilos y canciones son los géneros que han preferido los músicos para musicalizar esta poesía.

En los títulos de las canciones aparecen numerosas referencias a la toponimia y a los accidentes geográficos, a características del paisaje y a personajes que trabajan en ellos y los habitan. Los topónimos y gentilicios permiten delimitar el espacio geográfico al que se le está cantando: «Los Manantiales», «Del Chalileo», «De Guatraché», «Niña de Curacó», «Agüita del Valle Hermoso», «Cerro Ñañez», «Ranquelina», «Huellita achense», «A Villa del Busto», «La santarroseña» y «Canción para la niebla puelche». Por otro lado, la mención a elementos del paisaje natural y la geografía: el arenal, el medanal, la creciente, la ceniza, el agua, el río y el monte colaboran para su representación; de igual modo la mención a la flora y fauna del lugar: el alpatacal, los penachos, la fruta seca, la calandria, el guanaco y las cabras. La presencia humana adquiere singular importancia al ser mencionada con nombres propios: Rosa Puelches, Lucio Sombra, Paisano Vincen, María la cocinera, Manuela Vilas, Ceferino Astengo y Juana Curruqueo. Abundan también nombres y etnónimos vinculados a lo ranquel: la Ruca de Tacunao (ruca: casa), quetralón (de quetral, fuego), lululén (el sonido del agua) Ñancufil, Félix Ainó. Sólo con este repaso por los títulos de las canciones es posible anticipar que los textos de Bustriazo Ortiz remiten y recrean el paisaje del desierto pampeano, humanamente habitado. Estos elementos han colaborado en la construcción de una identidad pampeana imaginaria (que se distinga de la bonaerense, por ejemplo), construida desde la diferencia a partir de la poética musical: un paisaje particular (el desértico del Oeste), un hombre que se vincula en su cotidianeidad con las adversidades que le impone la naturaleza y que se encuentra culturalmente muy vinculado al ranquel.

A modo de ejemplo, cito el «Estilo de la calandria», con la musicalización compartida entre Mareque y Sombra, para ilustrar la manera en que Bustriazo recrea el paisaje.

Estilo de la Calandria

Bustriazo Ortiz-Guillermo Mareque y Delfor Sombra

PRIMERA PARTE

En un paisaje de adobe
Y de piedras solitarias
Debajo del cielo Puelche
Una calandria cantaba.

(En el corazón tenía
Una guitarra hechizada)

Cuántas cosas le salían
De su sangre enamorada
Todo el canto de la tierra
Le cabía en la garganta

(Qué Dios remoto y silvestre
Le regaló tanta magia)

Era el *triste* de los yuyos
La *huella* de las aguadas
Era el *estilo* del viento
La *milonga* de las bardas
Porque mil pájaros sabios
Era la sola calandria

SEGUNDA PARTE

Una vez regresó el río
Con pifulcas desbordadas,
Y sus viejas sinfonías
Me repitió la calandria.

(Era una niña de cobre
Con un cacharro de lágrimas)

¿Dónde andará con su canto?
¿De quién serán sus tonadas?
Con esta música vuelve,
Pero mi voz no la alcanza.

(Se me ha vuelto la Calandria
una guitarra con alas)

Era el *triste* de los yuyos
La *huella* de las aguadas
Era el *estilo* del viento
La *milonga* de las bardas
Porque mil pájaros sabios
Era la sola calandria.

Se me ha vuelto la Calandria
una guitarra con alas

La poesía de la canción está organizada en cuartetos octosilábicos, con un dístico que comenta (entre paréntesis) lo referido en la estrofa. Esta estructura poética no se corresponde a la que se utiliza en los estilos tradicionales, que es la décima espinela: estrofas de diez versos octosilábicos con rima consonante abbaaccddc.

Dora Battistón refiere que

su riqueza poética estriba en la serie de imágenes que van eslabonándose en torno al motivo de la calandria, y que a un tiempo son metáfora del pájaro y reencarnación del ámbito puelche, tan significativo para el cancionero provincial de inspiración folklórica.⁵⁵

⁵⁵ Battistón, enero de 1983. Comentario a los temas del cassette *Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustriazo Ortiz*. Estos textos no han sido publicados, aunque sí leídos como parte del guión del espectáculo homónimo presentado en vivo.

El canto de la calandria evoca el paisaje del Oeste, convirtiendo el canto en paisaje y al pájaro en guitarra. Los elementos de la naturaleza —los yuyos, las aguadas, el viento, las bardas, el río— se convierten en música y son triste, estilo, huella y milonga adquiriendo vuelo propio, en alas de la guitarra/calandria.

Esta poesía, como muchas otras de Bustriazo Ortiz, recrea el paisaje de la localidad de Puelches, ubicada al Suroeste de la provincia, y donde el poeta pasó parte de su juventud trabajando como telegrafista.⁵⁶ Puelches fue el nombre con el que los mapuches llegados de Chile nombraron a los grupos étnicos que habitaban la zona, y significa «gente del Este». La palabra designa a la localidad, a un grupo étnico de filiación mapuche y es a su vez el gentilicio de ambos. La pifulca o pifilca es un silbato mapuche. Su mención vincula el canto del agua del río que regresa, el sonido del instrumento y el canto de la calandria.

Dora Battistón agrega que

estilos, zambas, milongas, huellas: en estos antiguos moldes va describiendo y a veces transfigurando el medioambiente rural que tanto influyó en su obra y vida. Es el territorio de Puelches, un desierto que ingresa a este cancionero con su código de sal y niebla, de piedra y silencio, con sus sufridas formas vivientes; y ahí están los habitantes de este desierto, la vieja raza, las dinastías olvidadas y confinadas en pobres caseríos, a través de desoladoras distancias donde el mismo nombre del agua suena a nostalgia, a rezo, a imposible milagro (*Caldenia*, suplemento cultural del diario *La Arena*, 23 de agosto de 1987).

La composición está estructurada en dos secciones simétricas de tres estrofas cada una. Las dos primeras estrofas mantienen características del estilo como género musical: la estructura métrica ternaria, la melodía descendente del primer verso, cierto contraste entre la cuarteta y el dístico con un motivo melódico diferente a modo de *allegro*. La tercera estrofa es presentada como milonga —con la binarización de la métrica— y en modo mayor, por lo que el contraste con la sonoridad precedente es muy marcado: aquí es donde el paisaje se convirtió en canción. Esta estrofa vuelve a aparecer al final de la segunda sección como estribillo, para repetir —a modo de coda— «Se me ha vuelto la calandria/ una guitarra con alas».

La autoría de la música es compartida entre Guillermo Mareque y Delfor Sombra. Rubén Evangelista (2014, p. 54-55) cita una entrevista en la que Sombra recuerda algunos detalles del proceso de la composición. Transcribo a continuación algunos fragmentos de esa entrevista:

RE: ¿Querés contarme lo del estilo («De la calandria»), cómo fue?

⁵⁶ Su obra poética se inaugura con el libro *Poemas Puelches* (1954-1959).

DS: Bueno, el estilo, lo que yo recuerdo del estilo, ¿eh?, es que Guillermo Mareque tenía, empezadas o punteadas, muchas melodías sobre la calandria, muchas; yo recuerdo por lo menos dos milongas, partecitas de milongas, punteadas, empezadas, sobre la calandria.

RE: Cuando decís «sobre la calandria», ¿hablás de la poesía de Bustriazo o sobre el pájaro llamado calandria?

DS: Sí, sobre el pájaro. Y una vez que le pregunté —porque yo estaba trabajando el estilo de Bustriazo— si él estaba trabajando sobre el «Estilo de la calandria», me dijo que sí; y le dije: ¿qué tenés?, porque yo tengo empezado unas cositas, y empezó a tocar las milongas que tocaba. De ahí, del *tari-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta*, *tarita-ta-ta-ta-ta-ta-ta*, yo saqué el estribillo, pero nada más, nada más que eso, que yo me acuerdo. Y un día, ya con las partes en tono menor, y las otras vueltitas que yo le hice a ese *tarín-tatin-ta-ta-tan-tan*, *ti-ra-ra-ra-ra-ra-rai-ra*, se la canté ¡y le gustó muchísimo! Y ya quedó como que era de los dos. Pero yo no me acuerdo de que él haya trabajado sobre el estilo y sobre la letra, no, nunca.

RE: Cuando vos le preguntaste ¿él tocó milonga?

DS: Tocaba milonga, tenía varias, movimientos...

[...]

DS: Claro, y yo me acuerdo, que eso sí lo tomé de Guillermo, lo que él decía: «No, yo tengo esto», y era una milonga, ¡pero no tenía texto!

RE: ¡Ah! ¿Lo hacían sin texto todavía?

DS: ¡Claro! Yo tenía el texto en tono menor... en tono menor.

RE: ¿El texto de Juan Carlos?

DS: ¡Claro!: (cantando) «En un paisaje de adobes...»

RE: Eso lo tenías hecho vos...

DS: ¡Claro!

RE: Y cuando llega a la milonga, entonces se incorpora la parte de Guillermo...

DS: Yo tomo esa partecita en tono mayor, de él, pero nada más que: (vuelve a tararear el comienzo del estribillo), que era lo que él me tocaba... le digo yo «¿qué tenés en la calandria?», pues tenía eso; a lo mejor tenía más, a mí me mostró eso.

RE: Y él había trabajado sobre la calandria: pájaro, en general, no sobre la letra de Bustriazo, ese estribillo...?

DS: Yo creo que sí. Vos que sos un estudioso, fijate, debe tener muchas cosas sobre la calandria, porque...

RE: Hay varias... te digo que hay varias obras con el nombre de Calandria: «Calandria I», «Calandria II»...

DS: ¡Ah!, bueno...

RE: Milongas todas.

DS: Acabamos de confirmar (Evangelista, 2014, p. 52-53).

El testimonio de Delfor Sombra nos aproxima a maneras diferentes de vincularse con el poema para la composición: Mareque trabajando sobre el «motivo de la calandria»⁵⁷, con estructura de milonga, motivo que se vio plasmado en varias de sus composiciones; y Sombra trabajando musicalmente el texto de Bustriazo Ortiz, incorporando la idea de Mareque en una sección contrastante.

⁵⁷ En el catálogo de la obra de Mareque que aparece en el libro *Guillermo Jesús Mareque. Guitarrista y compositor (1926-2001). Pionero del Folklore contemporáneo de La Pampa*, Rubén Evangelista enumera las milongas «Calandria», «Calandria I», «Milonga de una calandria» (p. 33-34).

La poesía convertida en canción, la canción convertida en disco: Agrupación Pampeana Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustriazo Ortiz

En el capítulo tres he mencionado algunos acontecimientos vinculados a la época del retorno la democracia y la aparición en la escena musical de la Agrupación Pampeana Confluencia, integrada en sus inicios por los músicos Cacho Arenas, Ernesto del Viso, Guri Jáquez. Sergio La Corte y Carlos Alberto Urquiza. Con la finalidad de difundir la obra del poeta montan un espectáculo e inmediatamente registran los resultados grabando y editando el material en formato cassette y long play.

En el programa de mano del espectáculo se mencionan las 17 obras que se interpretarán, una justificación del «Por qué elegimos el cancionero del poeta Juan Carlos Bustriazo» con una reseña de las obras musicalizadas, datos biográficos del poeta, el texto de las canciones interpretadas y un listado de las obras musicalizadas hasta entonces.⁵⁸ La grabación incluyó doce de las composiciones que se presentaban en vivo. Dora Battistón realizó un comentario literario de cada una de ellas. Estos comentarios mecanografiados llevan su firma y están fechados en enero de 1983.

La original experiencia poético-musical brindó la posibilidad a Confluencia de recorrer varios puntos del país, tocando incluso en el prestigioso Auditorio de Belgrano en la ciudad de Buenos Aires. Rubén Evangelista recuerda la experiencia:

Exhibir ese trabajo artístico nos llevó, entre otros lugares, hasta la Universidad de Belgrano en Buenos Aires, a Neuquén capital y a General Roca en la provincia de Río Negro, y eso a su vez, nos prodigó la increíble experiencia de compartir viajes, estancias y actuaciones con el poeta. Como se imaginarán, esos viajes grupales están plagados de anécdotas, en las que casi siempre, por no decir siempre, el centro de atención era el poeta. Juan Carlos vivió entonces, además, una experiencia inédita, dado que todas las miradas del público conflúan en él, cada vez que durante el espectáculo anunciábamos su presencia en la sala. Hasta tuvo que firmar autógrafos en los programas de mano que acompañaban nuestras presentaciones (Evangelista, 2006, p. 7-8).⁵⁹

⁵⁸ El programa de mano indicaba que se ejecutarían: «En la primera parte: 1- Soy de los ranchos (zamba) Guillermo Mareque; 2- Huellita Achense (huella) Cacho Arenas; 3- Alpatacal (milonga) José G Molina; 4- Agüita del médano (canción) Oscar García; 5- Del solito (zamba) Guri Jáquez; 6- Salió buscando las cabras (canción) Cacho Arenas; 7- Se va la tarde morita (milonga) Guri Jáquez; 8- De la calandria (estilo) D. Sombra y Guillermo Mareque.

En la segunda parte: 9- Coplas para Diego el solitario (zamba) Guri Jáquez; 10- Gato Yesca (estilo) Cacho Arenas; 11- De la creciente (trunfo) Guri Jáquez; 12- ¿Adónde vas poeta nochernícola? (canción) Cacho Arenas; 13- Tu vino rubio escancias (canción) Guri Jáquez; 14- De la nostalgia (zamba) Jose G. Molina; 15- Canción del poncho de siete colores (canción) Guri Jáquez; 26- Quetralón (milonga) Cacho Arenas; 17- De Guatraché (zamba) Humberto Urquiza.

⁵⁹ Evangelista, Rubén R L «El Penca Juan y mi musicalización de sus poesías». II Jornada Canto Quetral. La poesía de Juan C Bustriazo Ortiz .

La poesía musicalizada de Julio Domínguez (1933-2007)

El poeta y cantor nació en 1933 en un paraje cercano a Algarrobo del Águila, en el departamento de Chicalcó, ubicado al Noroeste de la provincia de La pampa, en el límite con Mendoza. En 1945 su núcleo familiar se muda a Algarrobo y en 1948 a la capital provincial. Falleció en Santa Rosa en febrero de 2007. Su apodo «el Bardino» proviene del gentilicio con el que se denomina al habitante de las bardas. Las bardas son elevaciones en el terreno ubicadas hacia el Oeste del territorio provincial, antesala de la precordillera, integrantes de la meseta basáltica. Alcanzan una altura de entre 200 y 400 metros de altura y su visualización a la distancia se asemeja a escalones en el terreno.

La mañana del 25 de enero de 2005 mantuvimos una extensa charla en su domicilio particular, a modo de entrevista informal —la que intentaba ser el inicio de una serie de encuentros que desafortunadamente no pudieron concretarse—. Fragmentos de esa conversación son puestos en diálogo con las reflexiones publicadas por el Prof. Marcelo Cordero y con testimonios de músicos como Cacho Arenas y Delfor Sombra, quienes también en contexto de entrevista mencionaron situaciones compartidas con «el Bardino», con el objetivo de realizar una semblanza del poeta y reflexionar sobre su posicionamiento dentro del ámbito musical e intelectual santarroseño objeto de esta tesis.

Al relatar algunos acontecimientos de su vida Julio Domínguez establece la relación entre la construcción del Nihuil y la falta de agua con el motivo de la migración obligada, remarcando en su narración uno de los tópicos recurrentes abordados en la temática pampeana.

A los 12 años vinimos a la escuela de Algarrobo del Águila que era la primera población, ahí estuvimos hasta 1948, que fue cuando se instaló el dique Los Nihuales. (...) Al quedarse sin agua la región donde nosotros vivíamos, nos vinimos a Santa Rosa, acá teníamos familiares (Julio Domínguez, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

El poeta sigue relatando algunas experiencias de su juventud en estos términos:

Vinimos acá [a Santa Rosa] como los charitos,⁶⁰ perdidos, a caminar por las calles... Yo hice de todo: lustrabotas, juntaba leña, hacía zanjas, hacía mandados... Ya había aprendido a leer [en Algarrobo del Águila]. Ya sabía leer y escribir, pero terminé... ¡a los 18 años terminé sexto grado! Había sexto grado entonces. Eso sí: desde que aprendí a leer me gustó leer, leí, no soy un asiduo lector, pero leo de todo. Y para terminar con mi vida trashumante, viví un tiempo en Buenos Aires ¡y llegué a ser personal de confianza del Gral. Perón! (Julio Domínguez, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

⁶⁰ Cría de ñandú o avestruz americano (*rhea americana*)

Es interesante atender en su relato la manera en que va construyendo su personalidad, los modos de ganarse la vida, el estudio y la escalada de pasar de ser el joven desvalido recién llegado a la capital provincial hasta la experiencia de haber vivido en la ciudad de Buenos Aires y conocer personalmente a quien fuera en ese momento el presidente de la Nación.⁶¹

En cuanto a su vínculo con la poesía, en diferentes momentos del encuentro refirió que

de leer poesía gauchesca pasé a la llamada poesía culta... Yo tuve la inclinación poética de nacimiento, yo nací... con la poesía en la cabeza. Yo andaba a caballo en el campo y me salían versos... Al venir a Santa Rosa comienzo, digamos, a instruirme en la forma en que puedo.

Ya para el 62 me juntaba con los poetas de acá, y dí a conocer mis poesías, ¡y me abrieron las puertas! Me favoreció mucho integrarme a los poetas, porque he aprendido mucho de ellos, como también de los poetas que no están en La Pampa, de los poetas argentinos. Cuando yo empecé a escribir poesía yo ya había leído el Martín Fierro, yo sabía quién era Yupanqui. Yo digo: yo voy a trabajar esta línea, con los elementos que yo conocí de chico.

Cuando volví a Santa Rosa me conocieron los poetas, y mi poesía creció como regadero, sobre todo con las canciones. El dúo Sombrarena en 1975 grabó el primer disco de canciones de La Pampa ¡Y esos muchachos grabaron cinco canciones mías!

Tengo canciones... ¡Pero yo soy poeta! Yo tengo 10 libros, 5 editados. La temática, el contenido es sobre las vivencias que he tenido en el campo. Hablo del caballo, hablo del Arisco, hablo de un bandolero... Todas cosas que yo viví en el campo. Hablo de los jagüeles, de todo lo que yo viví. Hablo de los arbustos, que acá no se los conoce, como el alpataco, hablo de paisanos que conocí, pialadores, zorreros, poceros... paisanos de la zona Oeste, como nosotros le decimos. Los paisanos como yo decimos: esta es la ruta 35, ¿no? Que cruza La Pampa hacia el Sur, para el Este Buenos Aires, y para acá la pampa seca (Julio Domínguez, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

Sus textos poéticos convertidos principalmente en milongas, estilos, cuecas y zambas recrean temas relacionados con su temprana experiencia de vida rural, en lo que Marcelo Cordero (2009) describe como «la construcción de un universo simbólico enraizado en el paisaje y las costumbres» (p. 157). En su poesía se asume la presencia de lo pampeano, con la marca diferencial situada en el Oeste y puesta en valor sobre todo cuando la poesía se convierte en canción. Cordero continúa describiendo la obra de Julio Domínguez:

Los nombres que aparecen en la poesía del Bardino, están tomados de la geografía del Oeste. Han sido traspasados con naturalidad, ficcionalizados, hasta hacerse carne con los versos: Pozo del gringo, Los chañares bonitos, Paso de los Algarrobos, La Puerta Grande, La Puntilla, Las Torrecitas, El Boitano, La Blanca, Santa Isabel, Cerro de los Guanacos.

⁶¹ Rubén Evangelista aporta los siguientes datos que complementan el relato de Julio Domínguez extraído del contexto de entrevista: «En 1954, luego de un frustrado intento por seguir la carrera de Oficial de Penitenciaría en Buenos Aires, se establece allí por algunos años, y su trabajo como gastronómico le depararía un impensado episodio personal: conoce y trata al general Juan Domingo Perón, a quien le toca atender y servir en más de una ocasión» (2009, p. 308).

El espacio simbólico remite inequívocamente a una geografía y hasta los nombres de los personajes representan una manera de ser: Don Pedro Zúñiga, Bonifacio Muñoz, Efigenio Frías, el Soguero Lucio Navarro, Juan Pagano, María Rosa Nido, Laureano Nuñez, Ladislao Pereira, Carpio Suárez, Amir Sol, Peto Fuentes, Cochengo Miranda, Juan Córdoba, Justo Tapa, Juan Bautista Bairoletto, Santos Montesinos... Nombres de pila, patronímicos y apodos parecen creados para entrar en ese mundo (Cordero, 2009, p. 165-166).

La figura de «el Bardino» se ha convertido en un símbolo de lo pampeano asociado con el territorio Oeste de la provincia, como ideal de «autenticidad», al igual que sus composiciones. En el proceso que estoy describiendo, el contexto intelectual pampeano de poetas y músicos le prodigó un plus de legitimidad al tener en el grupo a un actor que representara la cultura del oeste de la provincia.

Rubén Evangelista, refiriéndose a la grabación del disco *Voces de la Patria Baya* del Dúo Sombrarena, refiere: «De las 11 canciones que hicimos en el disco, 5 son del Bardino, Julio Domínguez. Porque él es el cantor más popular... ¡El creador más popular que hay acá! Quizás por su tipo de poesía más directa, más simple, profunda y directa diría yo, y porque además musicalizó sus propias canciones» (Rubén Evangelista, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

El mismo Evangelista recuerda el proceso de armado de las canciones del Bardino incluidas en el disco:

El que arma las obras del Bardino, en el sentido de redondearlas y emprolijarlas y darles una forma definitiva es Delfor. Dentro del dúo es el que conocía más lo musical. Porque el Bardino es el que traía las cosas mucho más rústicas, por decirle así... Traía las versiones como a él le salían. Había aprendido a tocar la guitarra hacía apenas unos 10 años..... traía algo así como las melodías incorporadas. Tan es así que nosotros en el 75 estamos presentes en la presentación de la película Cochengo Miranda, en el puesto el Boitano de Cochengo y escuchamos cantar ahí algunos guitarreros de la zona y cantaban versiones de gatos, estilos y milongas que eran muy similares a las que le conocíamos acá a Julio Domínguez» (citado en Hermo, 2016 p. 266-267).

Por otro lado, el testimonio de Martín Santa Juliana —hijo del músico Carlos «Paisano» Santajuliana— da cuenta del proceso inverso: el poeta acercándole al músico el material a musicalizar.

Solía pasar así: Julio de por sí, a la milonga la tocaba bien paisana, mi menor o mayor, o la mayor o re menor, y se la llevaba a mi papá y le decía: «hágase cargo». (...) Porque había una audacia entre ellos (viste Falú y Jaime Dávalos, Falú le hacía la música a Dávalos, ahí se pasaban las cosas, había una unión). Más allá de que como músicos han hecho cosas extraordinarias con la poesía de Julio, pero cuando las cosas eran paisanas, la música es de mi papá... Cuando escuches música pampeana que tenga eso, lo de milonga estilada, es de mi papá, no hay otra cosa... Porque Julio le conocía tanto el tiro a mi papá, sus virtudes en la guitarra... Él hacía una letra y pensaba esta letra va a ser para fulano... él ya sabía, por la métrica, por el destino, por la poesía, quién se la podía musicalizar... Era muy inteligente (citado en Hermo, 2016 p. 261-262).

Expongo a continuación el cuadro provisorio de las poesías musicalizadas de Julio Domínguez.

Compositor	Título del poema/canción	Adscripción genérica
Cacho Arenas	Desde la sangre	Zamba
Cacho Arenas	La Marta Jufre	Zamba
Cacho Arenas	Santa Rosa de Lima	Cueca
Carlos Santa Juliana	Jagüelerito Bardino	Milonga
Carlos Santa Juliana	Mi cuchillo o Estilo del cuchillo	Estilo
Carlos Santa Juliana	Amanecer bardino	Estilo
Carlos Santa Juliana	Cañadón de las horquetas	Milonga
Carlos Santa Juliana	Orillando la avenida	Milonga
Carlos Santa Juliana	Para doña Juana Cabal	Milonga
Carlos Santa Juliana	Paso de los algarrobos	Milonga
Delfor Sombra	Estilo sin adiós	Estilo
Delfor Sombra	La carta que no enviaré	Canción
Delfor Sombra	Elogio para una copa	Huella
Delfor Sombra	Sin adiós	Estilo
Ernesto del Viso	Doña lagartija fina	Milonga
Ernesto del Viso	Perfecta Cabral	Zamba
Guillermo Mareque	La chilquita	Cueca
Guri Jáquez	Comarca	Canción
Julio Domínguez	El Bardino	Gato
Julio Domínguez	El covarrubiano	Gato
Julio Domínguez	Para volver	Estilo
Julio Domínguez	La rendición de Manuel	Canción
Julio Domínguez	Por la costa de la barda	Zamba
Julio Domínguez	Cueca de la blanca	Cueca
Julio Domínguez	Calandria del monte chico	Cueca
Julio Domínguez	La victoriquense	Milonga
Julio Domínguez	Don Pedro Zúñiga	Milonga
Julio Domínguez	Corralera del Atuel	Milonga
Julio Domínguez	Milonga baya	Milonga
Julio Domínguez	Entre bardinos	Cueca
Julio Domínguez	Los chañares bonitos	Cueca
Lalo Molina	Dos guitarras	Milonga
Lalo Molina	Estoy siempre de noche	Canción
Lalo Molina	Milonga por Julio Fetter	Milonga
Lalo Molina-Naldo Labrín	Guajardo	Zamba
Motivo popular	Por sobre el rastro	Milonga
Naldo Labrín	Lucio Navarro	Milonga
Oscar Tito Luis	El bandoneón de Gandi	Zamba
Pedro Cabal	Alta Milonga	Milonga

Los títulos de las canciones aportan indicios acerca de la manera en que Julio Domínguez «el Bardino» reconstruye el paisaje del Oeste a través de su poesía, mencionando topónimos que lo ubican geográficamente: Paso de los Algarrobos, Los chañares bonitos, Cañadón de las Horquetas, Cueca de La Blanca, Santa Rosa de Lima, Monte Chico o el río Atuel, aplicando gentilicios o palabras que remiten a lugares, como victoriquense (procedente de Victorica), bardino (su propia procedencia, las bardas), la costa de la barda, el amanecer Bardino, la comarca, la milonga baya (bayo es

el color ocre, marrón, el color del desierto), y luego la descripción de personajes que habitan el paisaje, como Pedro Zúñiga, Guajardo, Julio Fetter y Marta Jufre.

De treinta y nueve composiciones relevadas, quince son milongas, seis cuecas, seis zambas, cinco estilos, cuatro canciones, dos gatos y una huella.

Cito como ejemplo la cueca «La chilquita» para ilustrar la manera en que Julio Domínguez describe el paisaje del Oeste, a sus personajes y la denuncia de las condiciones de vida extrema que sufren sus habitantes.

*La chilquita (Letra: Julio Domínguez. Música: Guillermo Mareque.
Adaptación musical: Delfor Sombra)*

A lo de Santa Isabel
Chilca y arena me fui,
Y me chorreaba el apodo
Los médanos solos, arena y llaollín.

Ese Chadileuvú
Que no quiere crecer;
Todos los años pandito
Los chalileritos se mueren de sed.

Volveré, volveré,
Al Oeste a cantar,
Y sobre los caminos
Mi acento bardino tal vez quedará
Como una cruz al poniente
Mi pampa caliente lo recordará.

Cuando quema ladrillos
Don Cabrera Martín
Pisa las vetas del vino
Con otro bardino que quiso venir.

Chaquiras del desierto
Mi canto puede ser,
Pero qué abuelos dolidos
Me dan los sonidos por Santa Isabel.

Volveré, volveré,
Al Oeste a cantar,
Y sobre los caminos
Mi acento bardino tal vez quedará
Como una cruz al poniente
Mi pampa caliente lo recordará.

La cueca «La chilquita» también menciona en su texto topónimos: Santa Isabel, Chadileuvú (nombre que recibe el Río Salado) y el Oeste como región de la provincia. Menciona los gentilicios chalileritos (quienes viven cerca del Chadileuvú) y los bardinos (los habitantes de las bardas), menciona elementos del paisaje y su flora (la chaquira, la chilca y el llaollín son arbustos nativos), el río que no crece, los médanos, la arena, el desierto. Menciona a una persona con apellido y nombre, Cabrera Martín, y además de los bardinos y los chalileritos menciona a los abuelos dolidos, y ese dolor es producto de la invisibilización, la sed, la sequía, la dura vida del habitante del Oeste, sugiriendo que el canto, la música puede funcionar como placebo para el dolor.

La poesía musicalizada de Edgar Morisoli (1930)

Edgar Morisoli nació en Acebal, provincia de Santa Fe, en 1930. En 1956 se muda a La Pampa a trabajar como agrimensor, actividad a la que se dedicó hasta el momento de su retiro. Esta tarea se vio interrumpida en varias oportunidades y en períodos de diversa duración, cuando los gobiernos de los sucesivos golpes militares que asediaron el país lo dejaron cesante. Su actividad le permitió conocer en profundidad la provincia y sus habitantes más remotos, conocimiento que ha plasmado en su obra.⁶² A diferencia de

⁶² Ha publicado *Salmo Bagual* (1957); *Solar del Viento* (1965); *Tierra que Sé* (1972); *Al Sur Crece tu Nombre* (1974); *Obra Callada* (1994), compendio de seis libros escritos entre 1974 y 1986: *Alto Rumor*, *Jornada de los Confines*, *Poblador de tu Gracia*, *Agua del Silencio*, *Hombre de un Solo Amor* y *El Águila sin Pena*; *Cancionero del Alto Colorado* (1997); *Bordona del Otoño/ Palabra de Intemperie*

Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Morisoli editó de manera independiente cada una de sus obras con algunas excepciones, como la *Antología Poética* que le editó el Fondo Nacional de las Artes para su serie Poetas Argentinos Contemporáneos en 2010 y la *Antología Personal*, editada en 2017 por Ediciones en Danza con la colaboración de Ediciones Pitanguá.

Mucha gente que conoce e interpreta las canciones creadas sobre textos míos... ¡no ha leído mis libros! Eso indica el irrestricto vuelo que tiene la canción, sus andantes horizontes. Quiero señalar que esas canciones, salvo contadas excepciones, no han nacido de un trabajo conjunto con el músico (como idealmente debe ser: así vi trabajar en México a Armando Tejada Gómez con Naldo Labrín), sino que una vez publicado el poema el músico lo conoció al leer el libro y lo eligió para componer (Edgar Morisoli, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, septiembre de 2006).

El poeta vuelve a reflexionar —en coincidencia con las reflexiones de Paul Zumthor— que acerca de la posibilidad de difusión a la que accede la poesía al convertirse en la canción (a partir de esta oralidad de segundo grado).

El siguiente es el cuadro provisorio de las poesías musicalizadas de Edgar Morisoli relevadas:

Compositor	Título del poema/canción	Adscripción genérica
Leguizamón-Wanzo	La tacuarita azul	Zamba y otra
Beto Leguizamón	Guitarrero «de virtud»	Milonga
Beto Leguizamón	Canción de la huala perdida	Canción
Beto Leguizamón	El aire solo	Canción
Cacho Arenas	Trova de ausencia	Triunfo-canción
Cacho Arenas	Comarca de guitarras	Estilo- tonada
Cacho Arenas	Coplas de la rastrillada	Triunfo
Cacho Arenas	Hijos del rigor	Triunfo
Cacho Arenas	La tacuarita azul	Vals
Cacho Arenas	Cada luna y cada sol	Zamba
Cacho Arenas	Milonga de dulcesombra	Milonga
Cacho Arenas	Santa Ana do Livramento	Chamamé
Delfor Sombra	Bajó un cielito del cielo	Cielito
Delfor Sombra	Vidalita de los llanos	Vidalita
Delfor Sombra	Canción del álamo verde	Aire
Delfor Sombra	Volverá en primaveras	
Delfor Sombra	En un pétalo del viento	
Delfor Sombra	Las achiras y el grillo	
Delfor Sombra	Ofelia del Oeste	Canción
Delfor Sombra	La confinera	Huella
Delfor Sombra	Pampa de arriba	Cielito
Delfor Sombra	Los dos	Canción
Delfor Sombra	Sin adiós	Estilo

(1998); *Hasta Aquí la Canción* (1999); *Cuadernos del Rumbeador* (2001); *La Lección de la Diuca* (2003); *Última Rosa, Última Trinchera* (2005); *Un Largo Sortilegio* (2006); *Tabla del Naufrago* (2008), *Pliegos del Amanecer* (2010); *Porfiada Luz* (2011); *¿De quién es el aire?* (2013), *El Mito en Armas o Anunciación de Castelli Inca* (2014), *Una vida no basta* (2015), *Para los días que vendrán* (2016) *Antología personal* (2017)

Delfor Sombra	El desgajado	Canción
Delfor Sombra	El Sur es negro y rojo	Canción
Ernesto del Viso	Memoria del “Nico” Crespo	Candombe
Guri Jáquez	Patriarca de los cerros	Huella
Guri Jáquez	Ronda del nuevo David	Canción
Juan Manuel Santamarina	Para que baile Inti Manuel	Ronda
Lalo Molina	El hombre y el viento	
Lalo Molina	Pago de las acequias	Aire de zamba
Lalo Molina	La vuelta	
Lalo Molina	Triunfo del chañar en flor	Triunfo
Lalo Molina	El Bautista de la rinconada	Canción
Lalo Molina	Romance del sauzal viejo	Milonga
Lalo Molina	Coplas del gajo nuevo	Huella
Lalo Molina	Señor de las orillas	
Lalo Molina	El hombre y el viento	Canción
Lalo Molina	Andar el Sur	Milonga
Lalo Molina	Alabanza del agua	Huella
Lalo Molina	Sueño y estampa del agua moza	Milonga
Lalo Molina	Canción del viejo poeta	Milonga candombeada
Lalo Molina	Milonga de los adentros	Milonga
Lalo Molina	Milonga de dos querencias	Milonga
Lalo Molina	Agua ofendida	
Lalo Molina	El rescoldo	
Lalo Molina	Elogio de la siesta	
Luis Wanzo	Himno de arena	
M. Díaz-E. del Viso-D. Sombra	Canción del árbol de mi patio	Estilo
Guillermo Mareque	Huella del Salmo Bagual	Huella
Guillermo Mareque	Simón Peletay, baquiano	Zamba
Guillermo Mareque	La costeña	Zamba
Guillermo Mareque	Canción del amor perdido	Zamba-canción
Naldo Labrín	El grillo	Canción
Naldo Labrín	Niña Vallejos	Canción neuquina
Oscar García	SOS	Balada
Oscar García	Toay	Zamba
Oscar García	A solas con mi soledad	
Oscar García	Tonada del tiempo	
Oscar García	Olor a monte	
Oscar García-Mario Díaz	Las dos querencias	Milonga
Tucho Rodríguez	Pequeña canción de agua de torres	Estilo-canción
Tucho Rodríguez-Delfor Sombra	Agua de todos	Huella
Roberto Yacomuzzi	Milonga para Molina	Milonga

De sesenta y cuatro composiciones hasta el momento pude consignar la adscripción genérica de unas cincuenta de ellas: diez son milongas, seis huellas, seis zambas, cuatro triunfos, tres estilos, dos cielitos, una vidalita, una ronda, una balada y diez canciones.

Los títulos de las canciones dan cuenta de topónimos que remiten a lugares con frecuencia vinculados al sector Suroeste de La Pampa, como «Agua de Torres», «Agua ofendida», «Agua escondida», y con frecuencia remiten a características del paisaje («Olor a monte», «Patriarca de los cerros», «Pampas de arriba» y «La Pampa es un viejo mar»), a la vegetación (achiras, sauce y chañares). El agua es un tema que aparece con frecuencia en los títulos, a los ya mencionados topónimos se le agregan «Agua de

Todos», «Alabanza del agua», «Sueño y estampa del agua moza». La presencia humana inserta en el paisaje con nombre propio también es frecuente: «El Bautista de la rinconada», «Simón Peletay, baquiano», «Ofelia del oeste», «Memoria del Nico Crespo». La alusión a la presencia indígena en el territorio aparece en las «Coplas de la rastrillada»⁶³.

José Gerardo «Lalo» Molina es el músico que más poemas de Morisoli ha convertido en canción. En distintas circunstancias el poeta declara no haber trabajado nunca de manera mancomunada con el músico, aunque se advierte cierta «sintonía» entre ambos.

«Estando en CoArte compuse con Edgar Morisoli la epopeya del riego, que es una cantata que está dedicada a los pioneros que trabajaron allá a orillas del Colorado de allá de donde eran mis abuelos, de donde soy nacido yo, que es 25 de mayo, este, eh... toda esa gesta había sido plasmada en una serie de poemas de Morisoli y algunas canciones que ya estaban compuestas, y un día le propuse hacer una cantata. Entonces nos pusimos a trabajar, con un hilo conductor, que fue la palabra de él. Él iba relatando esa gesta, entonces tomamos canciones que ya habíamos compuesto, que eran de autoría de los dos, y otras que nos tocó componer, y armamos una obra de una duración de una hora y media, que intervenían coros, guitarras, guitarrón, chelos, violín, teclados» (Gerardo «Lalo» Molina, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, julio de 2010).

El procedimiento más habitual para la creación de la canción es que el músico seleccione o que el poeta le ofrezca una poesía para musicalizar.

Cuando Morisoli me acerca algo que dice “Triunfo del chañar en flor”, ya me está diciendo que es un triunfo, y ya lo está concibiendo como una canción, de antemano. Cuando un poeta te acerca una poesía con una métrica definida, y... que tiene la métrica para una huella, para un triunfo, para una milonga, ya está pensando en canciones (Gerardo «Lalo» Molina, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, julio de 2010).

Ocasionalmente el músico «Lalo» Molina compuso una música para ser «poetizada». Es el caso de «Alabanza del agua».

EM: El único caso al revés —que yo le decía— Lalo [Molina] me trajo una música. Fue el único caso. “Alabanza del agua”. La anécdota de esta canción es que fue al revés: Lalo me trajo la música. Unos 50 poemas míos se han convertido en canciones, incluyendo la cantata *La epopeya del riego*. Y este fue el único caso en que el proceso fue inverso.

AMR: ¿Y tenía título la música?

EM: ¡No! Primero yo escuché la melodía, y le digo a Lalo —que es un zorro viejo—: “¿Y esto qué título tiene?” ¿Y a usted qué le parece, me dijo? Que esta melodía es el agua... Y esa melodía es el

⁶³ Rastrillada es una denominación para los caminos indígenas utilizados hasta fines del siglo XIX en el sector centro-este de la actual provincia de La Pampa.

agua efectivamente... Entonces escribí la “Alabanza del agua”, sobre una forma musical, sobre una partitura ya definida (Edgar Morisoli, poeta, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, septiembre de 2006).

Transcribo a continuación la poesía de esta canción:

Alabanza del agua

Alma pluvial del aljibe
Niebla, nieve, manantial
Providencia de los ríos,
Consuelo del medanal.

Desde el Agua del Rebozo
Hasta el Agua del Chañar
El agua nombra a mi tierra
Y el agua la hace penar.

Del agua nació la vida
De la vida la caución
Que el que cante nunca olvide
Que es agua del corazón.

Agua brava de las crezcas
Agua mansa del jagüel
Cantarito de tu boca
No me canso de beber.

Rocío brilla en tus ojos
Cuando la noche es amor
Y un río creciendo viene
Por la sangre del cantor.

Del agua nació la vida
De la vida la caución

Que el que cante nunca olvide

Que es agua del corazón.

El poema de esta canción musicalizada como aire de huella le canta al agua en todas sus manifestaciones: la lluvia, la nieve, la niebla, las vertientes, los ríos, los jagüeles. Y esta agua es el consuelo del desierto, el origen de la vida y de la canción. Como planteé al referirme al *Cancionero de los ríos*, el agua es un tema central abordado en los textos de las canciones y un elemento que adquiere un valor simbólico particular en la construcción del imaginario pampeano.

En el próximo capítulo de esta tesis, donde tomo algunos aspectos estructurales de las canciones, al referirme a las huellas, volveré sobre esta composición.

En 2015 la cantante bonaerense Edith Rossetti⁶⁴ grabó un disco íntegramente dedicado a Morisoli. El trabajo se abre y se cierra con dos poemas leídos por el mismo Morisoli: «La lección de la diuca» y «A los poetas por venir», ambos acompañados en guitarra con música de Poppi Spatoco. Las canciones que integran el disco son «Andar el Sur» (José «Lalo» Molina), «Agua de todos» (Delfor Sombra), «Triunfo del chañar en flor» (José «Lalo» Molina), «Milonga de los adentros» (José «Lalo» Molina), «La confinera» (Delfor Sombra) (con la participación de Delfor Sombra), «Alabanza del agua» (José «Lalo» Molina), «Canción del amor perdido» (Guillermo Mareque), «Memoria del “Nico” Crespo» (Ernesto Del Viso), «Milonga de dos querencias» (Oscar García), «El Bautista de La Rinconada». (José «Lalo» Molina), «Milonga para Molina» (Roberto Yacomuzzi), «Coplas de la rastrillada» (Rubén Evangelista), «Vidalita de los llanos» (Delfor Sombra) y «Canción del álamo verde» (Delfor Sombra).

Musicalizar la propia poesía: Rubén Evangelista/Cacho Arenas

Rubén Evangelista es un actor importante dentro del cancionero pampeano. Su labor como historiador del movimiento ha sido detallada en el estado de la cuestión de esta

⁶⁴ Edith Rossetti es intérprete vocal de folklore. Nació en Lanús, provincia de Buenos Aires, y a lo largo de su carrera ha demostrado un interés especial en cuanto a la selección de los poemas de los textos que interpreta, y se ha mostrado particularmente sensible con la poesía pampeana. En su primer disco *Allpa-Kaspi* (2005) grabó la «Huella de ida y vuelta» (Roberto Yacomuzzi). Su segundo disco *Al pie del viento* (2008) incorporó tres composiciones pampeanas a su repertorio: «Zamba del río robado» (Castilla-Fernández Mendía), «La Pampa es un viejo mar» (Nervi-Cortes) y «Canción para la niebla puelche» (Bustriazo Ortiz-Mareque). Finalmente, en 2015 grabó este disco dedicado a la obra de Morisoli.

tesis, a través de la publicación de los libros *Folklore y Música Popular en La Pampa-Cantores, guitarreros y músicos populares* ([1987] 2009) e *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa* (2009). Su participación en agrupaciones musicales claves bajo el seudónimo de Cacho Arenas también han sido señaladas, además de su rol como impulsor de proyectos culturales (Peña cultural Temple del Diablo, Cantares que van y vienen (1981), Musicanto (1982-83), *Agrupación Pampeana Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustrizo Ortiz*, El folklore musical de La Pampa aplicado en las escuelas y *Cancionero de los Ríos* (1985, 2001, 2007 y 2015). Al enviarme el cuadro provisorio de sus composiciones, el mismo autor me lo devolvió corregido y completo.

Texto	Obra	Género
Águeda Franco	Será que mis ojos son más viejos	Zamba
Graciela Pascualetto	Magia de rocío	Zamba
Ana María Lasalle	Del aserradero	Zamba
Bustriazo Ortiz	Zamba para mirarte	Zamba
Bustriazo Ortiz	Coplas para doña Juana Curruqueo	Zamba
Bustriazo Ortiz	Huellita achense	Huella
Bustriazo Ortiz	Salió buscando las cabras	Canción
Bustriazo Ortiz	¿Adónde vas poeta nochernicola?	Canción
Bustriazo Ortiz	Quetralón	Milonga
Bustriazo Ortiz	Gato Yesca	Estilo
Bustriazo Ortiz	La santarroseña	Zamba
Bustriazo Ortiz	El Penca Juan	Zamba (inédita)
Bustriazo Ortiz	La boleada, la muerte	Triunfo (inédita)
Bustriazo Ortiz	Huellas de aquí	Huella
Bustriazo Ortiz	La Ruca de Taconao	Chacarera
Bustriazo Ortiz	De Santa Isabel	Zamba
Cacho Arenas	Canción de Silvia viniendo, que la estoy esperando, que llegará algún día	Canción
Cacho Arenas	Cuánto silencio te rodea	Bolero
Cacho Arenas	Dalmiro del monte	Canción
Cacho Arenas	Del 66	Chacarera
Cacho Arenas	Del ancestro	Chacarera
Cacho Arenas	Desatada	Bolero
Cacho Arenas	El Destierro	Milonga
Cacho Arenas	Faustino Guzmán	Canción
Cacho Arenas	La cueca lírica	Cueca
Cacho Arenas	La hermanita de María Soledad	Canción
Cacho Arenas	La tarde de la laguna	Zamba
Cacho Arenas	Loco hermoso	Canción
Cacho Arenas	Los bailarines son una fiesta	Zamba
Cacho Arenas	De los hacheros santiagueños	Chacarera
Cacho Arenas	Los que nombran la patria	Huella
Cacho Arenas	Manitas Morenas	Zamba
Cacho Arenas	Memoraciones	Canción
Cacho Arenas	Para mi compañera	Zamba
Cacho Arenas	Pobrecita Doña Emilia	Zamba
Cacho Arenas	Poema eterno	Zamba
Cacho Arenas	Qué pena me da la pena	Canción
Cacho Arenas	Sola en febrero	Zamba

Cacho Arenas	Terete Domínguez	Canción
Cacho Arenas	Un Gringo Más	Canción
Cacho Arenas	Visión de mi madre	Canción
Cacho Arenas	De los bailarines	Zamba
Cacho Arenas	Zamba de los muñequitos	Zamba
Cacho Arenas	Canción de mi primera ausencia	Canción
Cacho Arenas	Te estoy llegando al alma	Canción
Cacho Arenas	Noches de Temple	Zamba (inédita)
Cacho Arenas	Abril del ochenta y uno	Canción
Cacho Arenas	Julio del ochenta y tres	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Aristócrata extemporáneo	Canción (inédita)
Cacho Arenas	El sueño no cumplido	Canción (inédita)
Cacho Arenas	La gente mira de afuera	Gato (inédita)
Cacho Arenas	De los refranes	Chacarera
Cacho Arenas	Huellas de la encrucijada	Huella (inédita)
Cacho Arenas	Buenos Aires provinciano	Tango (inédita)
Cacho Arenas	Para sentirme aquí arriba	Canción
Cacho Arenas	Que sea como un cuento	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Recalemos	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Acurrucada del mundo	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Jóvenes de la Araucanía	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Huella de los provincianos	Huella
Cacho Arenas	Las obsesiones	Chamamé
Cacho Arenas	Rosanías	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Ojitos de nubarrón	Canción
Cacho Arenas	Luciano	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Abuela del alma	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Don Raúl, camionero acarreador.	Canción (inédita)
Cacho Arenas	El modo que ha quedado	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Triunfo del amor triunfante	Triunfo
Cacho Arenas	Tengo un hilo de luz	Canción (inédita)
Cacho Arenas	Lágrima vana	Bolero
Cacho Arenas	Niña de Santa Rosa	Zamba
Cacho Arenas	Camino al Centenario	Canción
Cacho Arenas	A la luz de mis sentidos	Canción
Cacho Arenas	Amoración	Canción
Cacho Arenas	Quehué	Canción
Arturo Cestino	Himno a la Tierra del Caldén	Canción (inédita)
Raimond Claverie	Camino de Parera	Vals
Carlos Evangelista	El sencillito	Gato
Carlos Rodrigo	El regreso del río	Zamba
Carlos Rodrigo	Rosa Maldonado, artesana	Zamba
Carlos Rodrigo	Nostalgias realiquenses	Vals
Julio Domínguez	Desde la sangre	Zamba
Julio Domínguez	La Marta Cufre	Zamba
Julio Domínguez	Santa Rosa de Lima	Cueca
M. Angélica Claverie	A San Rafael	Tonada
Edgar Morisoli	Trova de ausencia	Triunfo canción
Edgar Morisoli	Hijos del rigor	Triunfo
Edgar Morisoli	Comarca de guitarras	Tonada-Canción
Edgar Morisoli	Coplas de la rastrillada	Triunfo
Edgar Morisoli	Santa Ana do Livramento, 1871.	Chamamé
Edgar Morisoli	La Tacuarita Azul	Vals (inédita)
Edgar Morisoli	Cada luna y cada sol	Zamba (inédita)
Edgar Morisoli	Milonga de Dulcesombra	Milonga (inédita)
Ana M Otálora	Palabras de horneros	Canción
Diana Olivera	Y por eso recuerdo	Canción
Guillermo Herzal	El Regreso (Texto N.º 7 de la cantata inédita <i>Los Olvidados del Agua</i>)	Tonada (inédita)

Del centenar de composiciones que el músico enlistó es autor del texto de sesenta de ellas. De este grupo, treinta y dos están nombradas como canción, once como zambas, cuatro chacareras, tres huellas, tres boleros, un vals y un tango. De las canciones que completan su producción y que Arenas no es el autor de la letra quedan trece zambas, cinco triunfos, tres milongas, dos huellas, cinco canciones, dos gatos, tres tonadas, un estilo y un chamamé. De esta enumeración infiero que cuando compone sobre textos propios lo hace preferentemente sobre el género canción, luego compone con frecuencia zambas e incursiona en otros géneros que no tienen una adscripción directa pampeana, como el bolero. Por otro lado, cuando compone sobre textos de otros autores, lo hace sobre géneros folklóricos que se vinculan con los pampeanos: zambas, triunfos, milongas, huellas, estilos y otros como tonadas, chacareras, chamamés y canciones.

Los títulos de las composiciones de Cacho Arenas anticipan que sus canciones abarcan una gran variedad de temáticas. Algunas están relacionadas con sus vivencias, como «Del ancestro», «Las noches del Temple», «Canción de mi primera ausencia»; otras son de temática amorosa, como «La tarde en la laguna», mientras que otras abordan cuestiones regionales, como la «Huella de los provincianos». Hay un grupo interesante de composiciones que se centran en personajes, a quienes nombra y describe, como «Faustino Guzmán» (su abuelo, peón de campo), «Don Raúl, camionero acarreador», «Pobrecita Doña Emilia», «Terete Domínguez» o «Dalmiro del Monte».

En relación a este último grupo de composiciones, el autor comenta:

Tengo algunas canciones biográficas sobre personajes que no son folklóricas. Dalmiro, que es uno de los personajes de la película que filmó Jorge, lo conocí al chico de ahí, hice la canción que se llama «Dalmiro del monte», Faustino Guzmán que es mi abuelo, este... Un gringo más, que es un italiano que vivía en mi casa, en la casa de mis viejo, eh... hay una canción que se llama «Loco hermoso», que está dedicada, inspirada en Jorge Prelorán y en un músico que había acá que era un delirante total, y... le puse Loco hermoso... hay una canción dedicada al paisano Vincen, que es un este... criollo al que Bustriazo le escribió una zamba en la década del 60 y la grabamos con el dúo Sombrarena, «Paisano Vincen» se llama, a ese personaje lo conocí después de muchos años, después de muchos años de cantar la zamba sobre él, lo conocí personalmente, y conocí su verdadera historia, y grabé la historia de él. Y yo escribí una canción dedicada a él desde otro punto de vista. Bustriazo le escribió desde un punto de vista mucho más lírico, ¿no? Y yo escribí sobre la historia verdadera de Vincen, contada por él. Escribí una milonga. Y bueno, son canciones biográficas. Lo biográfico por lo general no me ha salido con ritmos no folklóricos, excepto la milonga del paisano Vincen (Cacho Arenas, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, julio de 2010).

Presento a modo de ejemplo el texto de «Dalmiro del monte».

Dalmiro del monte

Dalmiro tiene en sus ojos
Una pena que contar
La contará cuando grande
Cuando la sepa contar.

Dalmiro tiene en su rostro
Toda una gran soledad
Tiene del monte el silencio
De pájaros sin cantar.

Dalmiro sabe que un día
Su padre va a terminar
Y se pregunta en silencio
Si el tendrá que continuar.

Dalmiro revisa el mundo
Que el toldo apenas le da
Y allí comienza su pena
La que tendrá que contar.

Dalmiro voltea y hacha
Quema y cava el fachinal
Y si a pelar ya ha aprendido
Hachero lo han de llamar.

Dalmiro sueña en la escuela
que un hacha que viene y va
Suele llamarlo de noche
Del fondo del fachinal.

Dalmiro tendrá en sus ojos

Muchas penas que contar
Las contará cuando grande
Cuando las sepa contar.

Dalmiro es uno de los siete hijos de Ramón Sixto Zerda, protagonistas del documental de Jorge Prelorán *Los hijos de Zerda*. En alguno de los numerosos encuentros mantenidos a lo largo de los años en que llevé adelante la comunicación, pero que no puedo precisar, conversamos sobre su experiencia de trabajo como asistente del cineasta.⁶⁵ En esa oportunidad Cacho Arenas me comentó que durante el rodaje conoció a Dalmiro y le escribió esta canción, la que Prelorán decidió incorporar al filme. Paula Laguarda, al realizar un análisis del trabajo, describe:

Sobre el final del filme Dalmiro deberá dejar la escuela y volver al monte tras haber repetido de grado tres veces. El dramatismo de esta escena se acentúa con la canción que el músico pampeano Rubén Evangelista interpreta en la banda sonora de la película, mientras el niño, triste y cabizbajo, vuelve a empuñar el hacha (Laguarda, 2017, p. 89).

Las condiciones de extrema pobreza y aislamiento en las que vivía la familia Zerda, un toldo en medio del monte de caldén, la explotación laboral ante el esfuerzo físico extremo que exige la tala de árboles a punta de hacha en medio del fachinal, trabajo que realizan todos los integrantes de la familia desde que son capaces de manejar la herramienta, mantienen a los hacheros alejados de toda posibilidad de cambio, excepto por las expectativas puestas en la educación. Esta realidad que con tanta crudeza es retratada en el filme de Prelorán es la que toma Cacho Arenas para contar en la canción a través de Dalmiro, el niño hachero, al que le concede a través de la palabra la esperanza de al menos relatar su realidad.

Inserto en el ámbito que el mismo Arenas denomina cancionero folklórico contemporáneo pampeano, y con la importancia que este contexto impone a los textos de las canciones, asumir el reto de musicalizar sus propios textos aparece como un desafío no tan sencillo de superar. «Ninguna de mis canciones que yo he grabado, y yo he grabado muchas, muchas, varios discos, incluso cuando estaba en el grupo Confluencia, he cantado canciones mías con los grupos, pero no las han tomado otros intérpretes, excepto un grupo de Pico que cantan «El regreso del río», este... Pero contadísimos con la mano. Y algunos han cantado mis cosas, las han cantado en público pero no las han grabado, así que la inquietud mía sigue siendo ver qué pasa cuando a mis materiales los toman otras voces, otra gente, y se difunden con otro color de voz, con otra interpretación. Que me parece necesario que sea así, no solamente cantar yo mis canciones. Yo quiero creer que en buena medida ocurre eso de que no cantan mis canciones, porque inconscientemente, los que cantan canciones folklóricas, o no folklóricas, es probable que piensen “y, bueno, las canciones del Cacho Evangelista las canta él. Para qué las voy a cantar yo, si ya hay uno que las canta”. Es distinto a

⁶⁵ Cacho Arenas fue asistente del cineasta Jorge Prelorán para el rodaje de los filmes *Los hijos de Zerda*, *Héctor Di Mauro Titiritero* y *Cochengo Miranda*, filmados entre 1974 y 1975 en la provincia de La Pampa. Para ampliar ver Laguarda (2017).

cuando piensas en un Morisoli que es poeta pero no canta sus canciones, o un Bustriazo, o un Bardino que canta algunas de sus cosas, pero no todas, y donde pareciera que hiciera falta que venga alguien y que las cante. Pareciera que yo tengo la cuestión resuelta porque las canto yo mismo (Cacho Arenas, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, junio de 2005).

En su participación en diversas agrupaciones musicales, sus composiciones integraron los repertorios y ocasionalmente han quedado registradas en los trabajos discográficos. Alrededor de treinta obras de su autoría en letra y música han sido grabadas, salvo excepciones como «Faustino Guzmán», «Dalmiro del Monte» y «De los hacheros santiagueños», integradas a discos en donde participan otros músicos, la gran mayoría de los registros se encuentran en discos de su producción independiente.

En *Voces de la Patria Baya* del Dúo Sombrarena (trabajo dedicado al repertorio pampeano) se incluye «Faustino Guzmán», del que Arenas es autor de poesía y música.

En *Agrupación Pampeana Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustriazo Ortiz* (trabajo dedicado a las canciones cuya poesía pertenecen al poeta) la música de cinco de las composiciones pertenecen a Cacho Arenas.

En *Cantamento*, de la Agrupación Pampeana Confluencia (1985) sólo se incluyó la zamba «El regreso del río», cuyo texto pertenece a Carlos Rodrigo.

Documental. Agrupación Pampeana Confluencia. De las once composiciones que integran este trabajo de recopilación, grabaciones no editadas, la música de tres de ellas y el texto y música de dos de ellas pertenecen a Arenas: «Faustino Guzmán» (canción) y «Dalmiro del monte» (canción).

Grupo Pampamérica. 10 años. Grabado en Santa Rosa en 2003. En este disco en el que Arenas participa como integrante no se han registrado grabaciones de su autoría

El trabajo colectivo *Nueva música de La Pampa* grabado en Buenos Aires en estudios Nuevo Mundo de Litto Nebbia se incluye «Canción de Silvia viniendo, que la estoy esperando, que llegará algún día» y en el disco *Entre bardas, médanos y lunas*, el grupo coral Médanos y Luna dirigido por Alberto Carpio grabó con la participación del autor en 2011 la chacarera «De los hacheros santiagueños».

Es necesario destacar la iniciativa personal del músico para generar proyectos cuyo resultado es el registro discográfico de las canciones de su autoría. En este sentido el músico refiere:

CA: Y cuando terminó Confluencia en el '89 yo grabé con la chica [Claudia Lupardo] un disco, con Gabriel Senanes como arreglador. Y en ese momento grabé un disco como solista también, donde me acompaña Gabriel. Gabriel Senanes me hizo el arreglo de otro disco solista con sintetizadores. No son folklóricas, yo hago canciones que son otra cosa, no son folklóricas. Baladas, canciones libres, así por ahí pongo algo de folklore. Porque tengo un repertorio que no es

folklórico que yo he compuesto, escrito y compuesto. Incluso el segundo disco que yo hice en el año 80 que te conté hoy, el disco siguiente al que me pagó Prelorán, ahí también hay algunas cosas que no son folklóricas, son canciones contemporáneas, modernas.... modernas en el sentido de la época, porque no son folklóricas. Y ya en el '90 Gabriel me hace un disco completo con sintetizador.

AMR: ¿Igual esas canciones de tu repertorio, vos las incluís dentro del repertorio pampeano?

CA: ¡Sí! ¡Sí, sí! Para mí son la canción pampeana contemporánea. Bueno, no es el cancionero folklórico, pero es el cancionero contemporáneo de La Pampa. No sé si se lo puede encuadrar en algo, no se... Pero son vivencias mías. Si yo escribo una canción que después le pongo un ritmo folklórico, y a otra le pongo un ritmo de balada o de bolero, soy yo mismo, así que si yo soy autor de una obra del cancionero pampeano contemporáneo, lo soy con un ritmo folklórico, o lo soy con una canción de otra naturaleza. Yo te diría que soy, me lo diría a mí mismo, soy un... soy el aporte urbano.... Soy un aporte urbano, hay otros, un aporte urbano al cancionero regional. Urbano porque las obras por ahí pueden estar motivadas en hechos o cosas que tengan que ver con la ciudad, no con la zona rural de La Pampa. Tampoco lo folklórico es estrictamente vinculado a lo rural. Si yo hago una zamba y si hablo de un personaje de la ciudad, estoy haciendo algo folklórico y algo urbano, la motivación es urbana» (Cacho Arenas, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, julio de 2010).

Magia de rocío. Las tres primeras pistas fueron grabadas en 1984 en Estudios Netto bajo la dirección musical y arreglos de Gabriel Senanes. El resto del trabajo fue grabado en estudios TNT, bajo la dirección musical y arreglos de José Luis Castiñeira de Dios en 1975, con el aporte desinteresado de Jorge Prelorán. De las diez canciones que integran el CD, nueve pertenecen en letra y música a Cacho Arenas: «La cueca Lírica», «Sola en Febrero», «Un Gringo Más», «Zamba de los Muñequitos», «Faustino Guzmán», «Manitas Morenas», «Memoraciones», «El Destierro» y «Dalmiro del monte». Y una —que da nombre al trabajo— de autoría compartida con Pascualetto: la zamba «Magia de rocío».

Comarca de guitarras, Duo Epuyen (Cacho Arenas y Claudia Lupardo). Grabado entre 1990 y 1991, bajo la dirección y con arreglos musicales de Gabriel Senanes. La música de las diez canciones que integran el CD pertenecen a Cacho Arenas, pero sólo es autor del texto de la chacarera «Del ancestro».

Loco hermoso y otros temas (1989), con dirección musical y arreglos de Gabriel Senanes. La música de los ocho temas que integran este trabajo discográfico pertenece a Cacho Arenas, y también es autor del texto de seis de esos temas: «Loco hermoso», «Que sola estás», «Qué pena me da la pena», «Abril del '81», «Visión de mi madre» y «Lágrima vana».

El regreso del río, grabado en Estudios Netto en Buenos Aires en 1990. La música de las diez composiciones que integran este trabajo pertenecen a Cacho Arenas, y también el texto de ocho de ellas: «Ojitos de nubarrón», «Terete Domínguez», «Para

sentirme aquí arriba», «Poema eterno», «Te estoy llegando al alma», «Amoración», «A la luz de mis sentidos» y «Triunfo del amor triunfante».

Canción de Silvia viniendo, reúne composiciones grabadas entre 1985 y 1991. La música de los once temas que integran este trabajo pertenece a Cacho Arenas y también el texto de siete de ellos: «Canción de Silvia viniendo, que la estoy esperando, que llegará algún día», «Loco hermoso», «Cuánto silencio te rodea», «Qué pena me da la pena», «Abril del '81», «Lágrima vana» y «Visión de mi madre».

Canciones de La Pampa 1. Repertorio folklórico contemporáneo. El CD está integrado por dieciocho composiciones, más dos bonus track, de cuya letra Cacho Arenas es el autor. De once de ellas también es el autor del texto: Del 66, De los bailarines, Los que nombran la Patria, De los refranes, Las obsesiones, La tarde de la laguna, De los hacheros santiagueños, Pobrecita Doña Emilia, La hermanita de María Soledad.

El disco está planteado como un trabajo colectivo en donde varios intérpretes cantan y ejecutan sus composiciones.

Celebración de la Canción. Cacho Arenas, 50 años con la música. El disco está integrado por diecinueve composiciones más un bonus, cuya música pertenece en su totalidad a Cacho Arenas, y también el texto de nueve de ellas: «Dalmiro del monte», «Poema eterno», «Coplas de la rastrillada», «Magia de rocío», «Para mi compañera», «Huella de los provincianos», «Manitas morenas», «Los bailarines son una fiesta» y «Desatada».

Estos dos últimos discos son una realización colectiva en la que participan varios artistas interpretando la obra de Arenas.

En suma, en este capítulo abordé una de las particularidades que posee el repertorio pampeano estudiado en esta tesis: el vínculo estrecho que existe entre el texto de la poesía y la música, la interacción entre el poeta y el músico que convierte a las palabras y a los sonidos en canción, partiendo de la obra poética de cuatro escritores, quienes, luego de haber realizado un relevamiento, aparecen como los preferidos por los músicos para ser musicalizados.

Las poesías de cada uno de estos escritores presentan algunas particularidades que los diferencian. Juan Carlos Bustriazo Ortiz nacido en Santa Rosa escribió parte de su obra poética —la que ha sido la preferida para ser musicalizada— recreando el paisaje de la localidad de Puelches y sus habitantes; Julio Domínguez, nacido cerca de

Algarrobo del Águila, escribió su obra lejos de su lugar natal, evocando los recuerdos y los personajes de su niñez y primera juventud. El poeta santafesino Edgar Morisoli le escribe a La Pampa, principalmente a los paisajes del Sur en las cercanías al Río Colorado, donde comenzó su trabajo como agrimensor al llegar a la provincia, y Cacho Arenas cuenta historias desde sus vivencias arraigadas principalmente en la ciudad de Santa Rosa. Musicalizadas como milongas, zambas, canciones, huellas, cuecas u otros géneros que no se asocian a priori con la música pampeana, parte de estas composiciones fundan el paisaje a través de sus descripciones colaborando en la construcción de una identidad territorial. Describen y recrean la geografía, la vegetación, nombran los lugares y a sus habitantes como elementos de los que emergen además rastros de alteridades históricas: la presencia del indio ranquel y sus descendientes confinados al olvido.

Carlos Aldazabar, en un análisis referido al personaje de la cantora salteña Eulogia Tapia, protagonista de la zamba «La pomeña» de Manuel J. Castilla, reflexiona sobre la importancia de los nombres propios para referirse a los sujetos populares. El nombrar es una manera de otorgar visibilidad a los personajes (Aldazabar, 2006, p. 7). Un elemento recurrente entre los poetas pampeanos mencionados, en coincidencia con lo que señala Aldazabar sobre Castilla, es esta insistencia en mencionar a los protagonistas de los poemas con nombre y apellido, para describirlos en su cotidianidad. Nombrar torna visible una realidad lejana, pero que se incorpora como propia, como marca de distinción en el lenguaje poético musical pampeano. Bustriazo Ortiz le canta a Juana Curruqueo, Félix Ainó y Manuela Rosas Vilas; Julio Domínguez a Juana Cabal, Julio Fetter y Lucio Navarro; Morisoli a Nico Crespo y Simón Peletay, y Cacho Arenas a Faustino Guzmán y Rosa Maldonado.

En la musicalización del texto poético las palabras y su sonoridad, los topónimos, etnónimos y los nombres de la flora y la fauna proveen identificaciones constructivas y contrastivas de la pampeanidad: Guatraché, caldén, quetral. A través de la palabra cantada se evidencia la fuerza simbólica y condensatoria del paisaje: la barda/los bardinos, lo bayo/la patria baya, el desierto poblado dispersamente, la sequía, la agencia del viento y su presencia física táctil o los médanos. Retomo la categoría de oralidad secundaria de Zumthor en donde la voz pronuncia lo que se ha escrito o se ha pensado en términos de escritura, para dar cuenta de la importancia que reviste la palabra cantada que narra el paisaje y las condiciones de vida imperantes en estas

canciones. No es sólo la descripción que condensa ideas, condensa también sensaciones, colores, olores, texturas (arena, viento, sequedad) que se constituyen en vehículo del sentimiento de pampeanidad.

Capítulo 6. Los géneros musicales y los aspectos estructurales: milongas, huellas, y zambas pampeanas

Géneros musicales y herramientas de análisis

Gran parte de las tensiones mencionadas en capítulos anteriores están atravesadas por aspectos vinculados a los géneros musicales y los significados que se les asignan. En este capítulo abordaré el análisis de algunos aspectos estructurales de un corpus seleccionado de milongas, zambas y huellas. Para enmarcar el análisis, tomaré como punto de partida las propuestas de Franco Fabbri (1982 y 2006) y Fabián Holt (2007) en relación al concepto de género musical.⁶⁶ Fabbri en 1982 definió como género musical a «un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas» (1982, p. 1). Estas reglas se vinculan con aspectos formales de la obra, así como aspectos performáticos y sociales. En 2006 —luego de veinticinco años de discusión en torno al tema— realiza algunas aclaraciones y propone ajustes al concepto afirmando que

es preferible hablar de una unidad cultural que consiste en un tipo de evento musical, cuyas ocurrencias son eventos musicales individuales cuyo desarrollo está gobernado por códigos. Estas unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación y adaptación; cada uno de estos códigos es reconocido y poseído por varias comunidades (o subcomunidades), con distintos grados de competencia, en un proceso continuo de categorización, producción y reconocimiento (Fabbri, 2006, p. 11-12).

Complementando la propuesta de Fabbri, Fabián Holt (2007) propone que se trata de una categoría que alude a un tipo particular de música dentro de una red cultural de producción, circulación y significación. Es decir, el género no sólo está en la música, sino también en los cuerpos y en las mentes de determinados grupos de personas que comparten unas convenciones. Estas convenciones han sido creadas en relación con unos determinados textos musicales, artistas y contextos en los que son performados y experimentados. El discurso juega un papel fundamental en la construcción del género. Una categoría genérica solo puede establecerse si la música tiene un nombre. Nombrar

⁶⁶ No es mi interés presentar un recorrido sobre los diferentes sentidos que se le ha atribuido a la noción de «género», sino plantear una definición operativa que me permita caracterizar la milonga, la zamba y la huella desde sus aspectos estructurales, y algunos aspectos performáticos y sociales. Para ampliar, ver Guerrero (2012) y López Cano (2004; 2006).

la música es una forma de reconocer su existencia y de distinguirla de otras músicas (Holt, 2007, p. 3-4).

En el capítulo dos he mencionado la identificación en el plano del discurso que se establece entre género y región. Son afirmaciones generalizadas entre los músicos pampeanos decir que la milonga es la forma que encierra todas las maneras de expresión, que la huella es un ritmo que se presta para decir lo que tiene para decir el pampeano, o que la zamba nos pertenece a todos. En los discursos también aparecen mencionados el estilo, el triunfo e incluso las cuecas chalileras del Bardino como géneros pampeanos, pero estos géneros no son estudiados de manera puntual en esta tesis. Este capítulo se ocupa del análisis de la milonga, la huella y la zamba. Los criterios aplicados para realizar el recorte fueron: por un lado, las preferencias de los músicos a la hora de componer (traducida en cantidades) y, por otro lado, quizás consecuencia de esto, los géneros de adscripción de las canciones del repertorio que han tenido mayor circulación y que serán abordadas en el capítulo siguiente.

Con el objetivo de caracterizar cada uno de estos géneros, identificar recurrencias, diferenciación y variabilidad en la obras he seleccionado un corpus de aproximadamente sesenta obras —milongas, huellas y zambas— para su análisis. La selección intentó abarcar variedad de autores y de momentos en que se realizaron las composiciones o que comenzaron a circular dentro del período estudiado.

Para el análisis de las estructuras musicales se toma como punto de partida la propuesta metodológica de Fransisco Kröpfl (1986) y las sistematizaciones y aportes de María del Carmen Aguilar (2009 y 2015) y María Inés García (2011).⁶⁷ A lo cual se sumarán aspectos destacados por los ya citados Fabbri y Holt. Se propone entonces un análisis de los aspectos estructurales (formal, sintáctico, rítmico, armónico, melódico) pero también de aspectos expresivos (timbre, dinámica, fraseo, gestualidad). Las fuentes utilizadas son registros sonoros y/o audiovisuales puestos en diálogo con las notas y observaciones de campo.

Se trata de un análisis que parte de lo que suena, para tratar de explicar su organización. Para ello he creado esquemas de análisis a través de fichas y tablas y he realizado algunas transcripciones en notación musical convencional como soporte para el análisis de las estructuras sonoras. En las músicas aquí estudiadas el papel de la

⁶⁷ Vale aclarar que tanto Aguilar como García han sido discípulas de Kröpfl y cada una de ellas ha desarrollado una metodología de análisis adaptando los principios por él propuestos.

escritura incluye formas de notación como cifrados y tablaturas y el modelo sonoro para la transmisión es tomado de la grabación o por transmisión directa por parte de un músico a otro. La partitura no es el medio más utilizado para la transmisión y el aprendizaje de estas músicas.

El procedimiento llevado adelante para el análisis musical consistió en la confección de fichas de audición que permitieran «ver» y comenzar a sistematizar algunos elementos estructurales de las obras. El modelo de ficha es una adaptación del propuesto por Aguilar (2009), en ellas se consignan los datos de la obra, las funciones formales, la estructura formal o sintaxis, los elementos temáticos y motivicos, rítmicos, las funciones armónicas, la textura y el timbre. A partir de las fichas se elaboraron cuadros con esquemas de organización formal considerando el texto de las canciones como elemento estructurante del corpus.

Siguiendo a Aguilar, el nivel sintáctico es el nivel en el que se registra la segmentación del discurso musical. Esta propuesta metodológica establece una analogía con el discurso verbal estableciendo para las unidades sintácticas los conceptos de oración y frase.⁶⁸ La oración es un enunciado musical con sentido completo, y la frase es la unidad sintáctica mínima completa. Esta a su vez puede estar segmentada en miembros de frase: unidades sintácticas menores que una frase, que son interdependientes (dependen de otras para completar su sentido mínimo). La sección es una unidad mayor que la oración, de segmentos formados por una o más oraciones.

En el nivel temático, tanto Aguilar como García coinciden en señalar dos unidades dentro de este nivel. Se distingue, por un lado, el tema, la construcción melódico-rítmica que caracteriza una pieza musical y que la diferencia de otras, que se presenta usualmente en una oración (es decir, un enunciado musical con sentido completo). Un tema puede estar construido a partir de uno o varios motivos. El motivo es la unidad mínima con sentido musical que puede ser objeto de elaboraciones. En las piezas analizadas los rasgos propios de cada motivo están determinados especialmente por lo rítmico y por el perfil o diseño melódico.

En el nivel de las funciones formales es donde se determina la organización interna de la obra. M. Inés García (2011) señala:

⁶⁸ Esta relación entre lenguaje musical y lenguaje verbal tiene una discusión teórica que no es abordada en este trabajo pero que no desconozco. Simplemente se toman los aportes de Aguilar para aplicarlos en el marco del análisis musical.

Llamaremos funciones formales a los pasos o etapas del devenir del discurso musical, que van sosteniendo la atención del oyente, ayudándolo a reconstruir la forma de la obra a lo largo de su desarrollo temporal. Las funciones formales transmiten los picos de tensión, los momentos de reposo, la preparación para la nueva información (las nuevas ideas), los tramos en que esta información es suministrada, los diversos aspectos que esa información contenía en potencia, etc. El discurso musical anuncia a través de ellas las etapas de su desarrollo (p. 7).

García también advierte que en determinadas músicas la estructura formal puede ser determinada por otros aspectos como la coreografía o la letra (en caso que se trate de danzas de coreografía fija o de piezas cantadas). En el caso del repertorio en estudio — por tratarse de canciones, muchas de las cuales vinculadas con danzas de coreografía fija— las funciones formales dialogan con las estructuras literarias, adoptando y adaptándose además a las estructuras que rigen para el baile.

Retomando los lineamientos propuestos por Aguilar en cuanto a las funciones formales (2009, p. 83-87), la función introductoria se identifica con el primer segmento del discurso, frecuentemente preparatoria de lo que vendrá; la función expositiva es identificable con el segmento en el que se presenta del tema; la función elaborativa es identificable en segmentos en los que los rasgos motívicos del tema son variados o transformados; la función transitiva es identificable en aquellos segmentos de la obra que se perciben como nexo entre oraciones o secciones, y la función conclusiva en donde se perciben elementos que preparan para el final de la obra, como la repetición de un segmento, cadencias, coda.

Los desarrollos armónico, textural y tímbrico son rasgos significativos y que son tomados en cuenta a la hora de pensar en la organización y segmentación de la pieza musical.

Milonga

El primer género que abordaré es la milonga. La libertad formal que se desprende de su carácter no bailable y la variedad en el estilo de ejecución la colocan en un plano preferencial entre los músicos pampeanos. Dice Moreno Chá en el cuadernillo del *Documental Folklórico de la provincia de La Pampa*: «El segundo disco está íntegramente dedicado a la milonga por ser ella la canción por excelencia del criollo pampeano —y por otra parte— la que él siente como legítimamente suya» (1975, p. 3) e incluye en ese disco dieciséis ejemplos documentales recogidos en campo.

Roberto Yacomuzzi afirma que «la milonga representa algo así como la expresión universal que encierra todas las posibilidades de expresión, todas las cadencias, tonalidades y medidas de versos» (entrevista realizada por AMR en Eduardo Castex, julio de 2005).

Y, por su parte, Ana Carmen «Chela» Gentile en una entrevista periodística afirmaba:

Nosotros [los pampeanos] creo que tenemos que identificarnos plenamente con la milonga. La milonga es generosa, podés extenderla lo que quieras ¡Todo lo que quieras! Es la más generosa de todas... La chacarera, el gato, la zamba, te cierra en tantos versos, en cambio la milonga no.⁶⁹

A partir del estudio de un corpus de 26 milongas, con un criterio de selección en el que intenté cubrir diferentes autores referentes del género dentro del período que abarca esta tesis, procuraré encontrar recurrencias y diversidad como fundamentación en lo musical sobre estas aseveraciones o si sólo se trata de afirmaciones fundadas en la construcción imaginaria del género. El corpus de milongas seleccionadas es el siguiente:

Título	Autor poema	Compositor	Intérprete	Disco
Confesión del viento	Roberto Yacomuzzi	Juan Falú	Marcela Eijo	<i>Sueños</i> (2000)
La Pampa es un viejo mar	Ricardo Nervi	Alberto Cortez	Laura Paturllanne	<i>Melipal, la mirada del sur</i> (2004)
Milonga de los changarines	Carlos Herrera	Delfor Sombra	Alpatacal	<i>El canto de mi tierra</i> (2006)
Canción al canto de mi tierra	Roberto Yacomuzzi	Naldo Labrín	Alpatacal	<i>El canto de mi tierra</i> (2006)
Alpatacal	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Lalo Molina	Agrupación Pampeana Confluencia	<i>Agrupación Pampeana</i> <i>Confluencia le canta a J C B</i>

⁶⁹ *Cancionero de la Patria Baya* [Video documental]. Recuperado el 03/03/2018 de <https://rep.lapampa.edu.ar/index.php/material-audiovisual/category/cancionero-de-la-tierra-baya-documental>.

				<i>Ortiz (1982)</i>
Alta milonga	Julio Domínguez	Pedro Cabal	Pedro Cabal	<i>Concurso Premio Federal (2006)</i>
Andar el sur	Edgar Morisoli	Lalo Molina	Lalo Molina	<i>Sin ir más lejos (2015)</i>
Bardas Pampa	Javier Villalba	Javier Villalba	Javier Villalba y Sin Mecenas	<i>A dedo (2011)</i>
Se va la tarde morita	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Guri Jáquez	Agrupación Pampeana Confluencia	<i>Agrupación Pampeana Confluencia le canta a J C B Ortiz (1982)</i>
Cante no más Negro Dasso	Nestor Massolo	Guri Jáquez	Guri Jáquez	<i>Del regreso (1999)</i>
Clavel del aire	Leticia Pérez	«Machi» Sáñez	Leticia Pérez	<i>Cuyén del llano (2013)</i>
Corralera por doña Rosa Santillán	Nestor Massolo	Guri Jáquez	Martin Santajuliana	<i>Amanecer Bardino (2008)</i>
La nave de la milonga	Pedro Patzer	Carlos Loza	Carlos Loza	Inédito
Milonga azul	Nestor Massolo	«Machi» Sáñez	Leticia Pérez	<i>Cuyén del llano (2013)</i>
Milonga de los adentros	Edgar Morisoli	Lalo Molina	Lalo Molina	<i>Sin ir más lejos (2015)</i>
Milonga por cuatro versos	Nestor Massolo	Guri Jáquez	Guri Jáquez	<i>Del regreso (1999)</i>
Quetralón	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Cacho Arenas	Agrupación Pampeana Confluencia	<i>Agrupación Pampeana Confluencia le canta a J C B Ortiz (1982)</i>
Corralera para	Julio Domínguez	Julio Domínguez	Martín	<i>Amanecer</i>

Don Pedro Zúñiga				Santajuliana	<i>Bardino</i> (2008)
Flor de jarilla amarilla	Ricardo Nervi	Ernesto del Viso	Ernesto del Viso		<i>Sonidos y palabras para conocer La Pampa</i> (1997)
Campanas de palo	Roberto Chicho Sejas	Roberto Chicho Sejas	Roberto Chicho Sejas		<i>Calandria. Expresiones pampeanas</i> (1987)
El peludo Valentin	Marcelino Catrón	Lalo Molina	Ernesto del Viso-Sergio La Corte		<i>Sonidos y palabras para conocer La Pampa</i> (1997)
Colores	Carlos Loza	Carlos Loza	Carlos Loza		Inédito
Cosas del agua sola	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Nicolás Blum	Alberto Acosta		<i>Dulcegrafías hondas</i> (2011)
La nave de la milonga	Pedro Patzer	Carlos Loza	Carlos Loza		Inédito
Milonga Baya	Julio Domínguez	Julio Domínguez	Cantizal		<i>Cantizal</i> (1985)
Milonga de dulcesombra	Edgar Morisoli	Cacho Arenas	Cacho Arenas		Inédito

He identificado dos variantes de milonga, en coincidencia con las reconocidas y nombradas por los cultores como milonga corralera y milonga pampeana o surera. Ambas de subdivisión binaria, la corralera en modo mayor, ágil, y cuya base rítmico-armónica se ejecuta arpegiando las cuerdas de la guitarra, es definida como «más sencilla» por quienes la ejecutan; las milongas pampeanas o sureras, en modo menor, más lentas o «cadenciosas» en términos de los cultores, arpegian las cuerdas de la guitarra acentuando e imprimiendo velocidad según la habilidad o gusto de cada ejecutante. También he identificado una variante interpretativa, denominada por los intérpretes milonga estilada, en la que los últimos dos versos de las estrofas o de la

estrofa final se ejecutan como si se tratara de un estilo.⁷⁰ A continuación trataré por separado cada una de estas variantes.

Milonga corralera

En primer lugar propongo mostrar el análisis detallado y comentado de dos milongas corraleras, para luego describir generalidades derivadas de los análisis.

Corralera por Doña Rosa Santillán (Massolo-Jáquez)

Versión de Martín Santa Juliana

Do Mayor

MM ♩ = 80

Esta milonga presenta dos secciones musicalmente iguales. La estructura formal global puede representarse de la siguiente manera:

Primera sección					Segunda sección				
Intro	A	Intro	A	B	Intro	A	Intro	A	B

Las oraciones A siempre están precedidas por una oración instrumental (A Instr.).

La primera sección puede ser representada así:

Intro	Expo	Intro	Expo	Expo
O1	O2	O3	O4	O5
A Instr.	A	A Instr.	A	B
guitarra	guit y voz	guitarra	guit y voz	guit y voz

⁷⁰ Aretz (1952, p. 144) y Vega (1964, p. 266-267) coinciden en describir al estilo como una canción cuya poesía se corresponde con la décima, en pie binario, con una estructura formal que se corresponde con la estrofa y que consta de dos movimientos, uno de carácter cantáble y otro más movido. El movimiento inicial se retoma para finalizar. Lo que sucede en las milongas estiladas es que se ejecutan los dos últimos versos a la manera del retorno del estilo.

ai	ai'	a	b	c	ai	ai'	a	b	c	d	e	f	c'
4	6	4	4	4	4	5	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión cada oración cantada coincide con la extensión de una estrofa, algunas precedidas por una oración instrumental. Cada oración cantada está estructurada en tres frases, las que a su vez pueden ser segmentadas en dos miembros de frase.

En el nivel de las funciones formales, considero a las oraciones instrumentales que preceden a las cantadas como introductorias a aquellas. Luego, al no percibirse elaboraciones, las oraciones cantadas exponen o reexponen el tema A y B.

En el nivel temático, cada oración o estrofa cantada coincide con la exposición de un tema.

Oración (Tema)	Frase	M. de frase	Armonía Mayor	en Do	Texto	Poesía
A (12 comp.)	a	a1	I	V7	Más de cien años vividos	8a
		a2	V7	I	Doña Rosa Santillán	8b
	b	b1	I	V7	Con canas poco lustrosas	8c
		b2	V7	I	Y olvido pa' regalar	8b
	c	c1	IVm	I	De armado puro en la boca	8c
		c2	V7	I	Doña Rosa Santillán	8b

La estructura literaria de toda la canción está organizada en sextetas octosilábicas, con rima abcacb. La tercera y la sexta estrofa repiten el texto y la melodía, por lo que funciona como estribillo. Repiten el último pareado de versos, convirtiéndose al ser cantadas en una octavilla.

El texto completo de la milonga es el siguiente:

Coralera por Doña Rosa Santillán (Massolo-Jáquez)	
Más de cien años vividos,	Fue venida del Salado,
Doña Rosa Santillán	Doña Rosa Santillán
Con canas poco lustrosas	Sirvienta de ricos nuevos

y olvidos pa' regalar	Y peona de algún corral
De armado puro en la boca	pero la historia la olvida
Doña Rosa Santillán	Doña Rosa Santillán
Los dedos medio torcidos	Usted murió con olvido
Doña Rosa Santillán	Doña Rosa Santillán
De fregar la batea	Y era parte de mi pueblo
La mugre de los demás	de la raza planizar
Pero alcanza pa los vicios	pero vive en mis canciones
Doña Rosa Santillán	Doña Rosa Santillán
Los hijos están crecidos	Los hijos están crecidos
y se olvidan de ayudar	y se olvidan de ayudar
por eso es que por las tardes	por eso es que por las tardes
la solían encontrar	la solían encontrar
<u>Mirando el cielo y llorando</u>	<u>Mirando el cielo y llorando</u>
<u>Doña Rosa Santillán (x2)</u>	<u>Doña Rosa Santillán (x2)</u>

A continuación transcribo la Oración 2 —que corresponde a la primera estrofa o Tema A—. Cada frase (que corresponde a un par de versos) tiene una extensión de cuatro compases. Los miembros de frase tienen una extensión de dos compases y funcionan como antecedente y consecuente, el primero termina en el V y el segundo en el I.

Ejemplo 6.1

El desarrollo armónico es sencillo. Cada frase comienza y termina en el I grado. A pesar de ello, sólo la frase **c** produce sensación definitiva de reposo. Las frases **a** y **b** finalizan con un salto melódicamente ascendente, debilitando la función resolutive del I y dando pie al inicio de la frase siguiente. El perfil melódico del último miembro de frase **c1** va descendiendo por grado conjunto y finaliza en el sonido más grave. Este acento tónico (determinado por la dirección de los intervalos) refuerza la sensación de resolución.

En esta milonga la guitarra acompaña el canto silábico. El texto se comprende con facilidad. En cuanto a lo gestual en la interpretación, el intérprete realiza un marcado *rallentando* para finalizar la segunda frase de la primera y segunda estrofa de cada sección, retomando el tempo al comenzar la frase siguiente. En la tercera estrofa (estribillo) utiliza ese recurso para finalizar la primera frase.

Alta Milonga (Julio Domínguez-Pedro Cabal)

Versión Pedro Cabal

Sol Mayor

MM $\text{♩} = 76$

La estructura formal global de esta milonga puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	Intro	A	Intro	A	Intro	A	Intro	A
--------------	----------	--------------	----------	--------------	----------	--------------	----------	--------------	----------

El esquema general de las tres primeras estrofas puede representarse de la siguiente manera:

Intro			Expo					Intro		Expo					Intro			Expo				
O1			O2					O3		O4					O5			O6				
A Instr.			A					A'Instr.		A					A Instr.			A				
Guitarra			guit y voz					guitarra		guit voz					guitarra			guit y voz				
ai	ai	b	a	b	a	b'	c	ci	di	a	b	a	b	c	a	a	b	a	b	a	b	c
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, cada oración cantada coincide con la extensión de una estrofa. Las oraciones cantadas están organizadas en cinco frases y siempre están precedidas por una oración instrumental.

En el nivel de las funciones formales, se alterna introducción y exposición. Para finalizar la milonga, se ejecuta la frase b de la primera variante de la introducción.

En el nivel temático, la estrofa cantada coincide con cada exposición del tema A.
Tema A/ O2/primer estrofa:

Oración (estrofa)	Frase	M. de frase	Armonía	Texto	Poesía
A	a	a1	I V	Alta milonga pampeana	8a
		a2	IV VI	Que en mis noches de desvelo	8b
(20 comp.)	b	b1	I V	Sos mi único consuelo	8b
		b2	IV VI	Y esperanza del mañana	8a

a'	a1	I	V	No sé qué dicha lejana	8a
	a'2	V	I	Me hace cantar todavía	8c
b'	b'1	VIm	V	Venís de la lejanía	8c
	b'2	V	I	A perfumarme la boca	8d
c	c1	I	V	Como mariposas locas	8d
	c2	V	I	Que cruzan la travesía.	8c

En cuanto a la estructura literaria, esta milonga está compuesta sobre cinco décimas octosilábicas, con rima abbaaccddc en las que la oración/tema A se reitera sin más variaciones que el texto.

El texto completo de la milonga es el siguiente:

<i>Alta Milonga (Julio Domínguez-Pedro Cabal)</i>	
Alta milonga pampeana	Bajo este cielo pampeano
Que en mis noches de desvelo	Testigo de mis reveses
sos mi único consuelo	Yo te canté muchas veces
Y esperanza del mañana	Con mi altivez de paisano
No sé qué dicha lejana	Milonga que a mis hermanos
Me hace cantar todavía	Le curaste las heridas
Venís de la lejanía	Y serviste de guarida
A perfumarme la boca	Al corazón fatigado
Como mariposas locas	Sos como lazo trenzado
Que cruzan la travesía.	Que va estirando mi vida.
Atravesaste La Pampa	Vos te reis pocas veces
Como charqui en un malón	Lloras cuando llora el pueblo

Y fuiste en mi redomón	Te pusiste crespón negro
Mensaje que va en el anca	Cuando sufrió sus reveses
Lo mismo que en la luz blanca	Y si una flor te adornece
Sos buena en la noche oscura	Tenés recuerdos despiertos
Cuando cruzo al llanura	Sos cruz de paisanos muertos
Y dudo en la dirección	A lo ancho de la historia
Sos la única canción	Parte y motivo de gloria
Que calma mis amarguras.	Y calandria en el desierto.
	Por eso quiero milonga
	Cuando afloja el corazón
	Que me des un empujón
	Para seguir en sendero
	Yo quiero caer entero
	Con el cabresto en la mano
	Para que ningún paisano
	Que me haya escucha' o cantar
	Me niegue su saludar
	Cuando yo estire mi mano.

Transcribo a continuación la oración que corresponde al Tema A. Cada frase, que coincide con un par de versos, tiene una extensión de cuatro compases y finaliza en la nota más larga. Los miembros de frase tienen una extensión de dos compases y funcionan como antecedente (I-V7) y consecuente (V7-I).

Si se observa el desarrollo armónico, cada frase finaliza en el I, pero sólo la última de las cinco frases produce sensación de reposo. Una explicación posible es que sólo esta frase —denominada c— tiene un diseño melódico que tiende a ser descendente. En los otros finales de frase se observa una divergencia entre el acento métrico (percibido a través de la organización del compás) y el acento agógico (percibido a través del sonido más largo), hecho que debilita la resolución que aporta el I grado hacia el final de la frase.

The image displays a musical score for a piece in 8/8 time, featuring vocal lines and guitar accompaniment. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a guitar line. The lyrics are in Spanish. Annotations 'a', 'b', 'a', 'b'', and 'c' are placed above the vocal lines, indicating specific phrases. Green circles highlight certain melodic phrases in the vocal lines, and a red circle highlights a phrase in the guitar line. The lyrics are: 'Al - ta mi - lon - ga - pam - pea - na que - en mis no - ches de des - ve - - lo sos mi ú - ni - co con - sue - lo - o y - es - pe - ran - za del ma ña - na No sé que di - cha le - ja - na me - ha - ce can - tar to - da - ví - a ve - nís de la le - ja - ní - a a per - fu - mar - me la bo - ca có - mo ma - ri - po - sas lo - cas que cru - zan la tra - ve - si - a.'

Ejemplo 6.2

En esta milonga la guitarra acompaña el canto silábico. La melodía cantada utiliza tresillos y síncopas, en contraste con la estructura rítmica fija del acompañamiento. El texto se comprende con facilidad. En cuanto a lo gestual en la interpretación, el

intérprete aumenta la intensidad al comenzar la última frase de cada estrofa (c). Esto coincide con que la melodía alcanza el registro más agudo.

Algunas generalidades sobre la milonga corralera

Las milongas corraleras están en modo mayor, las tonalidades preferidas para su ejecución son Do, Sol, La y Fa Mayor. En subdivisión binaria, la métrica más frecuente es 2/4, aunque algunas están en 4/4. La medida metronómica oscila entre 75 y 80 pulsos por minuto.

En el desarrollo armónico predomina la secuencia || I | V7 | V7 | I || o || I | IV | V | I ||, con eventual paso por el II7 como dominante del V.

En cuanto a la textura, predomina la melodía acompañada. El instrumento acompañante es la guitarra, registrándose algunas combinaciones: canto solista y guitarra o varias voces (dos, tres o cuatro) y varias guitarras (dos o tres). Cuando se trata de varias voces, la textura suele ser homofónica, y cuando se trata de varias guitarras, una cumple la función de bajo o guitarrón (se encuentre o no afinada como tal) y las otras realizan punteos a modo de «floreos».

El bordoneo de los bajos destaca una estructura de 3-3-2, conocida y aceptada como la fórmula rítmica de la milonga.



Ejemplo 6.3

Las cuerdas agudas de la guitarra llevan una línea melódica más o menos florida, que depende de las habilidades del ejecutante. Las diferentes versiones de una misma milonga suelen respetar la melodía de las estrofas, pero en cada versión pueden variar las introducciones.

Estas milongas poseen una cantidad variable de estrofas. Cada estrofa suele estar precedida por una introducción instrumental que consiste en una oración de entre 8 a 12 compases que puede repetirse o no, idéntica o con variaciones.

En la siguiente transcripción de la introducción de la milonga «Corralera para Doña Rosa Santillán» (interpretada por Martín Santa Juliana) puede observarse el bordoneo de los bajos ejecutando el primero de los patrones rítmicos mencionados:

The image displays three staves of musical notation for guitar, each labeled 'Guit. 1'. The notation is in 7/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The first staff shows a continuous eighth-note pattern. The second staff shows a similar pattern with some rests. The third staff shows a shorter segment of the pattern.

Ejemplo 6.4

El fragmento siguiente corresponde a la introducción de la «Corralera para Julio Fetter» (transcripción realizada en base a la versión interpretada por Pedro Cabal), donde también puede identificarse el mencionado patrón 3-3-2.

The image shows a single staff of musical notation for guitar in 7/8 time. The notation features a rhythmic pattern of eighth notes, consistent with the 3-3-2 pattern mentioned in the text.

Ejemplo 6.5

El siguiente ejemplo corresponde a la introducción de la «Milonga de los changarines» —a tres guitarras interpretadas por Tucho Rodríguez, Mario Figueroa y Paulino Ortellado— donde puede observarse la función de bajo o guitarrón que cumple la tercera guitarra, ejecutando el patrón rítmico mencionado, y los «floreos» melódicos en registros más agudos que realizan las guitarras uno y dos.

The image displays a musical score for three guitars, labeled Guit. 1, Guit. 2, and Guit. 3. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system shows Guit. 1 and 2 with rests, while Guit. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows all three guitars with more complex melodic and rhythmic lines. The third system continues the development of these parts, with Guit. 1 and 2 playing more active lines and Guit. 3 providing a steady bass line.

Ejemplo 6.6

Los floreos y los bordoneos se identifican con claridad en las introducciones o segmentos instrumentales, pues son las secciones en donde los instrumentistas pueden desplegar sus habilidades en la ejecución, al no tener que cantar.

Milonga pampeana

Propongo en primer lugar el análisis detallado y comentado de dos milongas pampeanas, para luego pasar a describir generalidades derivadas del análisis.

Paso de los Algarrobos (Julio Domínguez-Carlos Santa Juliana)

Versión Martín Santa Juliana

Do menor

♩ = 68
MM: .

La estructura formal global de esta milonga puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	Intro	A	Intro	A	Intro	A
-------	---	-------	---	-------	---	-------	---

El esquema general de las tres primeras estrofas puede representarse de la siguiente manera:

Intro			Expo					Intro		Expo					Intro		Expo					
A Instr.			A					A Instr.		A					A Instr.		A					
O1			O2					O3		O4					O5		O6					
guitarra			guit y voz					guitarra		guit y voz					guit		guit y voz					
ai	b	ci	a	b	a'	c	d	ai	bi	a	b	a'	c	d	ai	bi	a	b	a'	c	d	
4	4	4 ⁺ ₂	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, cada oración cantada coincide con la extensión de una estrofa. Las oraciones cantadas están organizadas en cinco frases y siempre están precedidas por una oración instrumental. El ejecutante repite sin variaciones esta oración antes de cada estrofa, sólo agrega dos compases en la primera ejecución, presumiblemente como preparación para iniciar el canto.

En el nivel de las funciones formales, se alterna introducción instrumental y exposición del tema cantado.

En el nivel temático, la estrofa cantada coincide con cada exposición del tema A.

El siguiente cuadro esquemático muestra el Tema A/ O2/primer estrofa de esta milonga

Oración (estrofa)	Frase	M. de frase	Armonía (en Do menor)	Do	Texto	Poesía
A (20 comp.)	a	a1	I	V7	Del Paso de los algarrobos	8a
		a2	V7	I	Traigo un cantar Saladino	8b
	b	b1	I bVII bVI ⁷¹	V7	<u>Y voy mojando mis trinos</u>	8b
		b2	V7	Im	En los charcos del Salado	8c
	a'	a1	I	V7	Los <i>criollo</i> que han escuchado	8c
		a2'	V7	I	Lo pueden atestiguar	8d
	b'	b1'	I bVII bVI	V7	<u>Soy cantor del jarillal</u>	8d
		b3	V7	I	Desde la sesta a la prima	8e
	c	c1	I	V7	La costa se viene encima	8e
		c2	V7	I	Con los hermanos Badal	8d

La estructura literaria de esta milonga consiste en cuatro décimas octosilábicas con rima abbccddeed, en las que la oración/tema A se reitera sin más variaciones que el texto.

El texto completo de la milonga es

<i>Paso de los Algarrobos (Domínguez-Santa Juliana)</i>	
Del Paso de los Algarrobos	Y es por eso que esta noche
Traigo un cantar saladino	En nuestro suelo pampeano
<u>Y voy mojando mis trinos</u>	<u>Quiero junto a mis hermanos</u>
En los charcos del Salado.	Enredarme en las bordonas
Los <i>criollo</i> que han escuchado	<u>El pigüelo y las lloronas</u>

⁷¹ El cifrado de los grados III, VI y VII de la escala menor van precedidos del signo b, para indicarlos como descendidos en relación a los mismos grados del modo mayor.

Lo pueden atestiguar	Van con mi suerte prendidas
<u>Soy cantor del jarillal</u>	Y no le temo a la vida
Desde la <i>sesta</i> a la prima	Ni al derecho ni al revés
La costa se viene encima	<u>Algunos sabrán por qué</u>
Con los hermanos Badal.	Llevo una estrella encendida.
Está la noche estrellada	En la lonja del rebenque
Y el lucero desde lejos	Hago un nudo y me despido,
<u>Como potrillo azulejo</u>	<u>Gracias por el cumplido</u>
Parece por lo bonito	Que han tenido al escucharme
Capaz de pegar un grito	<u>Creo que no han de olvidarme</u>
Cuando lo <i>nuembro</i> a mi pago	Los paisanos de este suelo
<u>Y anoten que no es halago</u>	<u>Cuando yo <i>remuente</i> vuelo</u>
Que está cantando un bardino	Me pierda en el jarillal
<u>Ya que está seco el camino</u>	<u>Cercano a lo de Badal</u>
mojémoslo con un trago.	Me cubra el pampeano cielo
	Cercano a lo de Badal
	<u>me cubra el pampeano cielo.</u>

Transcribo a continuación la oración instrumental introductoria y la primera oración cantada, con el texto de la primera estrofa. Cada frase de la oración cantada (que corresponde a un par de versos) tiene una extensión de cuatro compases. Los miembros de frase tienen una extensión de dos compases y funcionan como antecedente yconsecuente.

Guit. 1
 Guit. 1
 Voz
 Del pa - so los Al - ga - rro - bos trai - go - un can - tar sa - la - di - no y voy mo - jan - do mis
 Guit. 1
 Voz
 tri - nos en los char - cos del Sa - la - do los crio - llos que - han es - cu - cha - do lo
 Guit. 1
 Voz
 pue - den a - tes - ti - guar soy can - tor de ja - ri - llal des - de la sex - ta - a la
 Guit. 1
 Voz
 pri - ma la cos - ta se vie - ne - en - ci - ma con los her - ma - nos Ba - da - al

Ejemplo 6.7

El desarrollo armónico es sencillo. Cada frase comienza y finaliza en el I grado, cumpliendo con la secuencia || I | V7 | V7 | I ||, pero en ocasiones el intérprete intercala la secuencia || I | bVII | bVI | V7 || para ir del I al V de un compás a otro.

A pesar de que las frases comienzan y finalizan en el I, sólo la última de las cinco frases produce sensación de reposo. En los finales de frase se observa la

divergencia entre el acento métrico y el acento agógico, lo que debilita la resolución que produciría el I grado en el final de la frase. En cuanto a la vinculación texto-música, esta sensación de no resolución permite un encadenamiento entre frases fluido, lo que otorga fuerza en la continuidad del relato cantado.

Tuve oportunidad de escuchar y filmar a Martín Santa Juliana interpretando esta milonga en el contexto de la Fiesta Provincial de la Ganadería en la localidad de Victorica, en febrero del año 2008. Algunas observaciones realizadas a partir de lo registrado en el video pueden aportar algunos elementos sobre los procedimientos comunicativos del intérprete⁷².

La filmación muestra al músico en el escenario acompañado con su guitarra, vestido con prendas gauchas, que se relacionan con la vida rural: bombacha de campo, camisa y boina. Después de ajustar la afinación del instrumento, ejecuta una introducción de una sucesión de arpegios que anticipa que lo que seguirá será una milonga, y sin interrumpir la ejecución anuncia el nombre del tema que ejecutará, «Paso de los Algarrobos».

La ejecución instrumental es medida, dos acordes arpegiados, la progresión armónica mencionada para ir del I al V grado y algunos bordoneos son suficientes para la interpretación. Cada estrofa es precedida por una introducción instrumental de 8 compases.

Durante la ejecución Santa Juliana no busca interactuar con la audiencia, como si se encontrara tocando solo con su guitarra. Las intervenciones cantadas las realiza con los ojos cerrados, y en los interludios se conecta con su instrumento. Se dirige al público con los ojos abiertos en dos ocasiones: para anunciar el título de la canción, y al finalizar —final también de su actuación— para agradecer tímidamente.

La estructura melódica de las estrofas es predominantemente descendente, y los sonidos más agudos (que ocurren con el inicio de cada verso) son enfatizados con un aumento en la intensidad, y son acompañados por movimientos corporales discretos, principalmente de la cabeza. La expresión de su rostro deja ver cierto compromiso físico puesto en juego en la interpretación: ceño fruncido, signos de tensión al emitir sonidos agudos y mayor relajación cuando la melodía va descendiendo, sonrisas y leves sacudimientos de cabeza refuerzan la expresividad puesta en juego a través de la voz.

⁷² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mfGqURtF2Hk>

«La Pampa es un viejo mar» (Ricardo Nervi-Alberto Cortez)

Versión Laura Paturllanne

La menor

MM: . $\text{♩} = 60$

El esquema formal global de esta milonga puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	B	A	B	A	B	A'
-------	---	---	---	---	---	---	----

El esquema general de la milonga puede representarse así:

Intro	Exp.	Exp.	Exp.	Exp.	Exp.	Exp.	Recap.									
O1	O2		O3		O4		O5									
A	A	B	A	B	A	B	A'									
Inst.																
ai	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f	a	b	c'	
10	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
guit	guitarra y voz															

En el nivel sintáctico, cada oración cantada presenta seis frases. En esta versión sólo se ejecuta una oración instrumental al inicio de la milonga. Las oraciones cantadas se van sucediendo sin que se intercalen oraciones instrumentales. La oración instrumental cumple la función de introducción.

En el nivel temático, los temas A y B integran una misma oración y se corresponden con dos estrofas cantadas, de seis versos cada una.

Oración, estrofas 1 y 2	Frase	M. de frase	de menor)	Armonía (en La IV)	Texto	Poesía
A	a	a1	I	IV	Si usted no conoce el Sur	8a

(12	a2	V7 I	Y piensa que es el desierto	8b	
compases)	b	b1	I V7	No sabe lo que es La Pampa	8c
		b2	V7 I	Porque ignora su secreto	8b
	c	c1	bIII V7 bVI	La Pampa es un viejo mar	8d
		c2	IV II7 V	Donde navega el silencio.	8b
	d	d1	I IV	Usted que pasa y se va	8a
B		d2	bVII bIII	Puede bajarse sin miedo	8b
(12	e	e1	IIb I	Podrá escuchar como suenan	8c
compases)		e2	V7 I	Las trutucas del pampero	8b
	f	f1	I bVII bIII	Si usted no ha esta'o por acá	8a
		f2	V7 I	No sabe lo que es el viento	8b

La estructura literaria consiste en siete sextetas octosilábicas. Musicalmente estas estrofas están organizadas de a pares en tres secciones y una recapitulación.

El texto completo de esta milonga es el siguiente:

<i>La Pampa es un viejo mar (Nervi-Cortez)</i>		
I	II	III
Si usted no conoce el Sur	Tierra para estar de pie	Deje que llueva nomás,
Y piensa que es el desierto,	Con las vigiliass del tiempo.	Sobre este cultrún reseco;
Ni sabe cómo es La Pampa	A veces, entre los cardos,	Ya verá cómo florecen
Ni conoce su secreto:	Se va desangrando el suelo.	Los surcos del chacarero:
¡La Pampa es un viejo mar	¡Y un llanto de sangre y sal	¡Con sus muchachas en flor
donde navega el silencio!	Le llora su río muerto!	El trigo se da en un beso!
Usted que pasa y se va,	Busque en el pobre hachador	Venga conmigo y seré

Puede bajarse sin miedo, Podrá escuchar cómo suenan Las trutruacas del Pampero: ¡Si usted no ha esta'o por aquí No sabe lo que es el viento!	Su caracú jornalero: La médula de un caldén Hallará si escarba el hueso. ¡Con sus raigones de fe Son plantas mirando el cielo!	Para siempre su aparcerero; Verá un manantial de luz En el corazón del médano. ¡La Pampa es de áspera piel, Pero jugosa por dentro
<p>Si usted no conoce el Sur Y piensa que es el desierto. Mire bien el horizonte ¿No ve mil barcos veleros? ¡La Pampa es un viejo mar donde navega el silencio!</p>		

El desarrollo armónico es un poco más elaborado que en otras milongas. El tema A comienza en el Im y termina en el V7. El tema B comienza y termina en el Im, pero las frases a y c realizan un pasaje importante por el relativo mayor.

Las dos primeras frases de la oración A finalizan en el I grado y la tercera en el V grado, pero ninguna de ellas produce sensación plena de reposo. En los finales de frase se observa la divergencia señalada en otras milongas entre el acento métrico (percibido a través de la organización del compás) y el acento agógico (percibido a través del sonido más largo), lo que debilita la resolución que produciría el I grado en el final de la frase. En cuanto a la vinculación texto-música, los comienzos acéfalos o anacrúsicos y esta no resolución producen una sensación de encadenamiento entre frases, lo que refuerza la continuidad del relato cantado.

Se transcribe a continuación la línea melódica de la primera y segunda estrofa (temas A y B).

Tema A

Tema B

Ejemplo 6.8

Los inicios de cada miembro de frase (que se corresponden con cada verso) son acéfalos o anacrúsicos. La intérprete alarga la duración de los silencios que separa cada miembro de frase, utilizándolos como recurso expresivo. Los finales de cada miembro de frase suelen ser rítmicamente suspensivos. En la interpretación la cantante realiza una pronunciada pausa entre los miembros f1 y f2, anunciando el final de la oración, y en la recapitulación el final de la canción.

Generalidades de las milongas pampeanas

Las milongas pampeanas están en modo menor, y la medida metronómica es Negra=60/70 pulsos por minuto.

La estructura literaria muestra una organización de las estrofas variada: cuartetas, sextetas, octavillas y décimas. Los versos son predominantemente octosilábicos. La estructura formal está determinada por el texto poético.

Las oraciones se corresponden con las estrofas cantadas, y estas suelen estar precedidas por una oración instrumental introductoria. La del inicio de la obra puede tener una extensión mayor a las que se intercalan dentro de la misma.

El acompañamiento instrumental de las milongas pampeanas —al igual que en las corraleras— presenta algunas particularidades, relacionadas con la ejecución de los bajos.

El acompañamiento de la guitarra en las milongas pampeanas suele consistir en arpeggios en semicorcheas. Los bajos llevan una línea melódica, denominada bordoneo, que marca o sugiere el patrón rítmico característico del género, 3-3-2 (ya señalado para las corraleras), de manera más o menos explícita.

Este bordoneo es pulsado con el dedo pulgar o en ocasiones la nota intermedia pulsa el índice (*ppp* o bien *pip*).

Ejemplifico lo descrito con relación al acompañamiento con el final de la introducción y primera frase del tema A de «Cañadón de las Horquetas» (Domínguez-Santa Juliana), donde aparecen los arpeggios en semicorcheas que insinúan el mencionado patrón rítmico.

Ejemplo 6.9

En el ejemplo siguiente el acompañamiento del inicio del tema A de «La Pampa es un viejo mar» permite observar que la primera y la tercera nota de la línea melódica del bajo suele ser la fundamental y la quinta del acorde sobre el que se realiza el arpeggio. La nota intermedia puede ser el sexto grado de la escala o la tercera del acorde.

Ejemplo 6.10

Este recurso también está presente en el inicio del tema A de «Clavel del aire» (Pérez- Sáñez).

Ejemplo 6.11

Además de la fórmula rítmica característica, es frecuente que aparezca en la línea de los bajos una escala descendente, un desplazamiento que va desde el primer al quinto grado de la escala, que le imprime un «color» característico a este tipo de milongas, insinuando una cadencia que puede ser cifrada || I | bVII | bVI | V ||. Esta cadencia suele aparecer en el primer motivo de los miembros de frase, y es un recurso que el guitarrista utiliza con bastante libertad a lo largo de la composición. Puede aparecer en momentos diferentes entre una frase u otra, o entre una estrofa y otra, por ejemplo en la ya mencionada «Paso de los Algarrobos».

Voz

8 y voy mo- jan - do mis tri - nos en los char - cos del Sa - la - do

Guit. 1

I bVII bVI V

Ejemplo 6.12

Otro recurso frecuente del bordoneo es el desplazamiento por grado conjunto ascendente del V al I, que no llega a configurar ninguna cadencia, pero es un ascenso bastante usual, presente por ejemplo en la guitarra que acompaña la milonga «Se va la tarde morita» (Bustriazo Ortiz-Jáquez).

⁴⁵

Voz

8 rin - che só - lo can - tan las chi - cha - rras en los ma - to - rra - les

Guit. 3

I bVII bVI V

⁴⁹

Voz

8 tris - tes só - lo can - tan las chi - cha - rras en los ma - to - rra - les

Guit. 1

Guit. 3

I bVII bVI V

Ejemplo 6.13

Es frecuente que el inicio de los motivos rítmicos de las milongas tengan un comienzo anacrúsico o acéfalo, y que el final sea suspensivo, presentando una divergencia entre el acento métrico (percibido a través de la organización del compás) y el acento agógico (percibido a través del sonido de mayor duración), es decir que el último sonido de la frase no cae en el tiempo fuerte.

Cito a continuación algunos ejemplos:

«La Pampa es un viejo mar»

Musical notation for the song «La Pampa es un viejo mar». It consists of two staves in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and a quarter note D5. The lyrics under this staff are "Si-us-té no co-no-ce-el sur". The second staff starts at measure 13 and continues the melody with a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The lyrics under this staff are "y pien - sa que-es el de-sier - to,".

Ejemplo 6.14

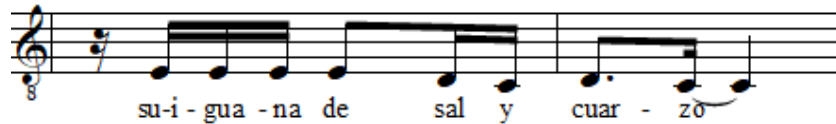
«Andar al Sur»

Musical notation for the song «Andar al Sur». It consists of three staves in 8/8 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and an 8/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The lyrics under this staff are "De Guar-día Mí tre-a Co - ne - sa". The second staff continues the melody with quarter notes G5, A5, B5, C6, D6, and E6. The lyrics under this staff are "por e - sos va- lles an - du-ve no me". The third staff continues the melody with quarter notes F6, G6, A6, B6, C7, and D7. The lyrics under this staff are "lo que vi no- ol - vi - dé".

Ejemplo 6.15

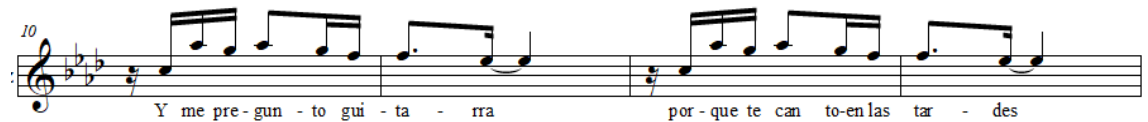
«Se va la tarde morita»

Musical notation for the song «Se va la tarde morita». It consists of one staff in 8/8 time. The staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and an 8/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The lyrics under this staff are "ro - si - ta de los ba - rran - cos".



Ejemplo 6.16

«Clavel del aire» (Pérez-Sáñez)



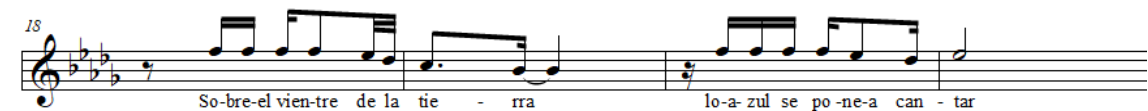
Ejemplo 6.17

«La nave de la milonga» (Patzner-Loza)



Ejemplo 6.18

«Milonga azul» (Massolo-Sáñez)



Ejemplo 6.19

Esta particularidad frecuente —que la frase o el miembro de frase no comience sobre el tiempo y que no coincida tampoco al finalizar— propicia a nivel perceptivo la sensación de continuidad entre los miembros de frase, en especial entre los miembros de frase que concatenan versos cantados.

Milonga estilada

La milonga estilada es una variante interpretativa de la milonga (pampeana o corralera), en la que los dos últimos versos de la estrofa —o el último miembro de frase— es

interpretado como si se tratara de un estilo, con un tempo más lento, casi libre y con la guitarra «cantando» la línea melódica que canta la voz. Tomaremos como ejemplo «A Doña Juana Cabal».

La estructura literaria de esta milonga está organizada en cinco sextinas octosilábicas. El primer pareado de versos se repite en cada estrofa, por lo cual en el contexto del canto se convierte en octavilla. Cada estrofa está precedida por una introducción instrumental, que aparece idéntica en cada ocasión.

Aparecen alternándose dos temas, de manera que el esquema formal global puede expresarse como:

Intro	A	Intro	B	Intro	A	Intro	B	Intro	A'
-------	---	-------	---	-------	---	-------	---	-------	----

El esquema general de las primeras tres oraciones puede esquematizarse así:

Intro	Expo				Intro	Expo				Intro	Expo						
O1	O2				O3	O4				O5	O6						
Guitarra	guit y voz				guitarra	guit y voz				guitarra	guit y voz						
		a	a'	b	c			a	a'	b	c			a	a'	b	c
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

Frase/Tema	MF/motivo	Texto	Poesía
A (16 compases)	a	a1	Si le canto a Victorica 8a
		a2	Sé por dónde comenzar 8b
	a'	a1	Si le canto a Victorica 8a
		a2'	Sé por dónde comenzar 8b
	b	b1	Por las manos y la mirada 8c
		b2	De doña Juana Cabal... 8b
	c	c1	Antigua como la madre 8d
		estilo c2	Generosa como el pan. 8b

Transcribo el final «estilado» de «A Doña Juana Cabal»:

An - ti - gua co - mo la ma - dre ge - ne - ro - sa co - mo el pan

Ejemplo 6.20

Este recurso es utilizado en ocasiones sólo para el final de la interpretación, como en el caso de «Paso de los Algarrobos»:

Cer - ca - no - a lo de Ba
dal me cu-bre-el pam - pea - no cie lo

Ejemplo 6.21

Bardas Pampa (Javier Villalba)

Milonga-rock. Versión: Javier Villalba y Sin Mecenass, con la participación de Gerardo «Lalo» Molina y Marcela Eijo.⁷³

La menor

⁷³ Recuperado el 04/03/2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=6KoJXXpgDh4>.

MM = Negra 90

El esquema global de esta composición puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	B	C	Interludio	D	C	C'
-------	---	---	---	------------	---	---	----

En esta canción Javier Villalba pone en diálogo algunos elementos de la milonga con recursos y sonoridades del rock y del rap. Describo a continuación los diferentes climas que se generan en el desarrollo de esta composición, tomando el texto como elemento de referencia. El texto por momentos es recitado, por momentos cantado y por momentos «rapeado».

<p>Como el agua que añora la tierra del Curacó extraño tu sonrisa en las noches de calor. Frío, viento, la sal que me quema y el puente que espera, y el puente que espera.</p> <p>Las sierras que te cuidan y no cortan tu vuelo; pronto despertarán de un pesado sueño. Molle, zampa, la sal que me quema: y el puente que espera, y el puente que espera.</p> <p>Medanal, sueñas que algún día un río pasará. Al oeste el sol quema a veces tu soledad.</p> <p>Esas grietas con su historia cuentan cosas que se quieren callar: Al oeste Isabel vuelve a reclamar.</p> <p>Bardas Pampa, desierto y ciudad. Bardas Pampa, el viento en la ciudad. Oh... ciudad, ciudad.</p> <p>Interludio instrumental</p> <p>Como el agua que añora la tierra del Curacó <u>extraño tu sonrisa en las noches de calor (x2)</u> Frío, viento, la sal que me quema y el puente que espera... y el puente que espera. Las sierras que te cuidan y no cortan tu vuelo; pronto despertarán de un pesado sueño, pesado sueño Molle, zampa, la sal que me quema:</p>	<p>Sonido pedal de sintetizador y sonido de agua que corre. Sobre esa base sonora, el recitado.</p> <p>Intro milonga Se agrega patrón 3-3-2 guitarra Base suave platillo (pulso), continúa el recitado</p> <p>Milonga Patrón 3-3-2 guitarra Platillo Voz</p> <p>Estribillo (Rock) Guitarra eléctrica, batería, voz</p> <p>Rock Impro guitarra eléctrica Distorsión Batería</p> <p>Sigue base de rock (guitarra, batería) Voz: recitado rítmico (rap)</p>
---	--

<p>y el puente que espera y el puente que espera.</p> <p>Bardas Pampa, desierto y ciudad. Bardas Pampa, el viento en la ciudad. Ooh... ciudad, ciudad.</p> <p>Bardas Pampa, desierto y ciudad. Bardas Pampa, el viento en la ciudad.</p>	<p>Estribillo (Rock) Guitarra eléctrica, batería, voz</p>
--	---

La canción cuenta con un videoclip que muestra imágenes de los puentes carreteros que cruzan los ríos Atuel y Salado en el Sudoeste de la provincia e imágenes de la escasa vegetación creciendo en un medio desértico. Cuando comienza la sección milonga se muestran imágenes en un estudio de grabación de Lalo Molina y Marcela Eijo cantando. Luego se ve a Villalba cantando al aire libre, en el paisaje del que ya se habían mostrado imágenes, cuando se escucha por primera vez el estribillo. Villalba aparece cantando con una guitarra criolla, aunque en el audio del video se escucha la sonoridad de una banda de rock. Durante el interludio se van sucediendo fotografías e imágenes aéreas de vistas del río, del pueblo de Santa Isabel, de los puentes, del desierto y de algún habitante del lugar. Cuando comienza el rap, se muestra una filmación en primera persona que introduce al espectador en la escena, caminando por el cauce del río seco. Al retomar el estribillo, vuelven las imágenes fijas del paisaje, de los puentes y del mismo Villalba en ese paisaje, de guardapolvo blanco, mochila y guitarra desenfundada, cruzando esos puentes, tocando la guitarra o «haciendo dedo».⁷⁴

La denominación milonga-rock enmarca la composición en dos tradiciones musicales, el folklore y el rock. Esta es una práctica poco frecuente entre los músicos pampeanos. La participación en la grabación y la incorporación de las imágenes de Lalo Molina y Marcela Eijo cantando en la sección milonga, refuerzan a nivel simbólico el acompañamiento que realiza la guitarra en esa misma sección, de manera que no queden dudas de la intención de Villalba acerca de la adscripción genérica de ese segmento de la composición.

Síntesis y reflexiones sobre las milongas

⁷⁴ Esta composición integra el disco *A dedo* (2011) y la imagen de la portada es una de las imágenes que aparece en el videoclip: Villalba vistiendo guardapolvo con la guitarra desenfundada en la mano cruzando un puente.

Los análisis realizados me permiten afirmar que la milonga —en sus dos variantes corralera y pampeana— está organizada en relación a la estructura poética. Cada oración —enunciado musical con sentido completo— se corresponde con la extensión de la estrofa o con sus respectivas introducciones instrumentales.

Se ha observado una variada estructura estrófica. En cuanto a la cantidad de versos: cuartetos, sextinas, octavillas y décimas; en cuanto a la extensión de los versos, la estructura más frecuente es la octosilábica, pero también se han detectado endecasílabos, como en «Canción al canto de mi tierra», dodecasílabos con hemistiquios irregulares en «Milonga Baya» (7+5) o «Milonga por cuatro versos» (5+7), heptasílabos en «Cosas del agua sola» o algunas con estructura libre, como «La nave de la milonga».

La cantidad de estrofas varía según la composición, y puede aparecer o no la repetición de una estrofa completa a modo de estribillo, como sucede en «Campanas de palo» o en «Doña Rosa Santillán», o puede aparecer la repetición de sólo un dístico de una estrofa, como sucede en «Flor de jarilla amarilla». También suelen repetirse (con idéntica o diferente música) los versos tres y cuatro de las cuartetos, como ocurre en las versiones analizadas de «Se va la tarde morita» y «El peludo Valentín», convirtiendo la estrofa en sexteto en el contexto del canto.

La milonga como género musical admite una gran variedad de manifestaciones sonoras, y estas variantes son aceptadas entre los cultores de la provincia de La Pampa, lo que le imprime al género gran flexibilidad como medio de expresión.

La subdivisión binaria y el canto acompañado con la fórmula 3-3-2 en su bordoneo, o su variante corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, son elementos propios del género.

Entre las milongas corraleras analizadas se han identificado algunas que responderían a una estructura más «tradicional» como pueden ser «Para Don Julio Fetter», «Para Doña Rosa Santillán», «Del Atuel», «A don Irineo», «A Don Pedro Zúñiga» y «Campanas de palo», en donde cada estrofa alterna con la sección instrumental que la preludia o introduce.

Otro grupo de corraleras podría denominarse «corralera canción»: usan armonías más complejas, el retorno de frases musicales a modo de estribillo y la aparición de temas contrastantes entre secciones: «Colores», «Canción al canto de mi tierra», «Flor de jarilla amarilla» y «El peludo Valentín».

Entre las milongas pampeanas también es posible identificar un grupo que respondería a una estructura más tradicional y relativamente simple («Cañadón de las Horquetas» o «Alta milonga») y otro grupo en el que, con diferentes estadios de variantes, aplican armonías más complejas («La Pampa es un viejo mar» o «Canción al canto de mi tierra») utilizan una versificación que no se ajusta a las medidas más frecuentadas por el género («Nave de la milonga») o incluso toman elementos de otros lenguajes musicales («Bardas pampas»).

Huella

La huella es un género danzable. Carlos Vega incluye su estudio en el libro *Las danzas populares argentinas* (1986) clasificándola como danza apicarada, de pareja suelta e independiente (p. 271-292); Isabel Aretz en el *Folklore musical argentino* (1952) la incluye en el capítulo dedicado a las danzas de parejas sueltas independientes (p. 211-214) y Pedro Berruti describe su coreografía en su *Manual de danzas nativas* (1987, p. 143-147). Como se trata de una danza con coreografía fija, la huella necesita una forma musical precisa para poder ser bailada: cuarenta compases, organizados en cinco oraciones de ocho compases cada una.

Los autores mencionados coinciden en afirmar que aunque la documentación escrita es escasa hay numerosos testimonios de su presencia y vigencia durante todo el siglo XIX, probablemente desde la década de 1830, pues hay textos de huellas que relatan acontecimientos políticos de esa época: «A la huella, huella/ desen las manos/ que se las das a un libre/ Americano», referida a las batallas de la lucha por la independencia, «A la huella, huella/ huella sin cesar/ se murió Quiroga/ nuestro General» o su otra versión «A la huella, huella/ huella sin destino/ ya murió Quiroga/ traidor asesino». La danza habría caído en desuso a lo largo del siglo XX, motivo por el cual estos autores la colocan dentro de la categoría de folklore histórico.

En cuanto a su dispersión geográfica, Vega afirma que «la huella se bailó desde Eva Perón [La Pampa] hasta Misiones y Presidente Perón [Chaco], desde San Luis hasta Tucumán, desde Mendoza hasta Salta y, probablemente, Jujuy» (1986, p. 271-272). Isabel Aretz (1952) apoya lo afirmado por Vega, pero además arroja la hipótesis de que persistió en la provincia de Buenos Aires y en el centro del país como consecuencia de la difusión que de ella hizo el circo criollo. Berruti (1987) refiere que «en la región

bonaerense —según la Ñusta— se estiló ejecutarla con un ritmo un tanto lento, de modo que al bailarla se hacía un paso cadencioso que imitaba el bailar de las palomas» (1987, p. 166).

El caso es que la que otrora fuera una danza difundida en gran parte del territorio argentino hoy sólo es bailada por ballets folklóricos profesionales o amateurs. Como canción —es decir, no necesariamente vinculada con la danza— continúa vigente en la provincia de La Pampa. Y es aquí donde radica mi interés por el género en esta tesis.

Las huellas en los registros de Carlos Vega y Ercilia Moreno Chá

Resulta interesante señalar que el año de la primera edición del libro de Vega *Las danzas populares argentinas* coincide con el año de la única estadía de Vega en la provincia de La Pampa: (en aquel momento provincia Eva Perón) el ya mencionado Viaje N.º 55. Se trata del año 1952. Al indicar la dispersión geográfica de la huella, la provincia Eva Perón es el primer lugar que menciona (p. 271). Hasta aquí es la única mención a la provincia que encontré en sus escritos.

En los registros del Viaje N.º 55 Vega asienta treinta y dos melodías, tres de las cuales las adscribe al género huella. Incluso en su cuaderno anotó una versión coreográfica que le dictó Santiago Fernández, el mismo intérprete de quien obtuvo los registros sonoros. La coreografía anotada no precisa detalles, aunque pone énfasis en el elemento coreográfico particular de la huella: el tomarse las manos. Omite las figuras de zarandeo y zapateo, si se la compara con el esquema general de la danza que presenta Berruti (1987).⁷⁵

⁷⁵ Berruti describe la danza de la siguiente manera: Primera: Introducción 16 compases. Baile, 40 compases. Segunda: igual a la primera. 1) Media vuelta (4c); 2) Giro (4c); 3) Media vuelta (4c); 4) Giro (4c); 5) Zapateo y zarandeo (4c); 6) Giro de la dama (4c); 7) Zapateo y zarandeo (4c); 8) Giro de la dama (4c); 9) Media vuelta (4c); 10) Giro final (4c).

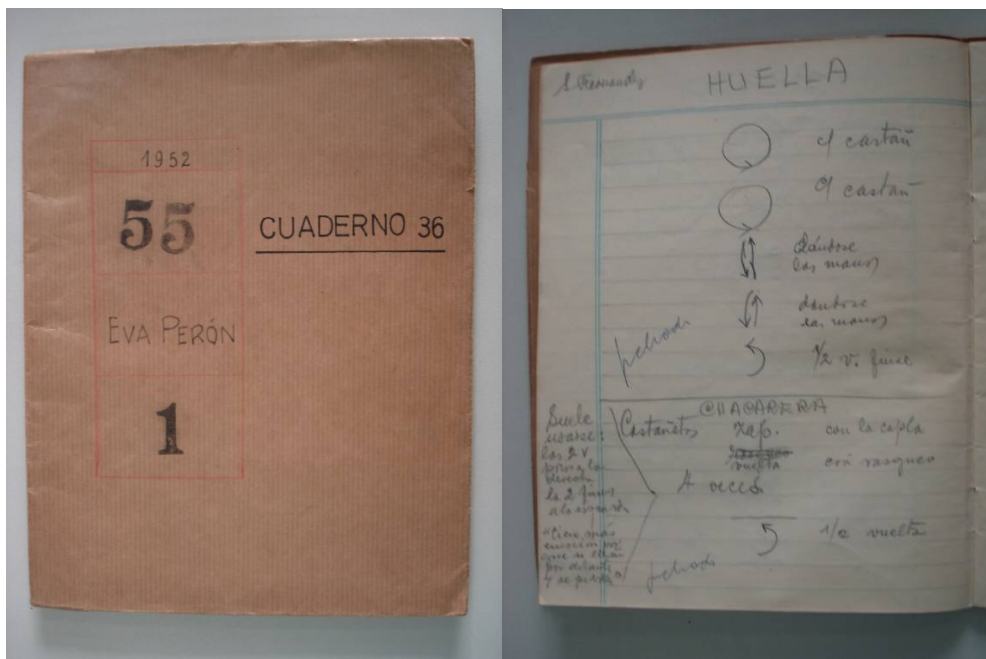


Imagen 6.1 Fotografía del cuaderno N.º 36, donde se encuentran las anotaciones de Vega del viaje N.º 55 a la provincia Eva Perón.

Los tres registros grabados se corresponden cada uno con lo que sería una de las secciones de la danza (la «primera» o la «segunda»): una introducción de duración variable en la guitarra, a la que se le suceden cinco oraciones cantadas de ocho compases. Cuatro de esas oraciones presentan textos que van variando y la última sin texto, cantada sólo con un laleo. Las oraciones son musicalmente iguales.

Transcribo a continuación el registro 7177.⁷⁶

Introducción: 8 compases instrumentales, ejecutados en guitarra. El cambio de acorde se realiza cada dos compases, realizando invariablemente el siguiente rasguído:



El esquema armónico de la introducción es: Im bIII V7 IM

⁷⁶ Registro fonográfico 7177, 7178 y 7179 del Instituto Nacional de Musicología.

Ejemplo 6.22

Al escuchar las grabaciones observo que las melodías de los tres registros son similares y que el texto cantado de 7178 y del 7179 es igual, por lo que los tres ejemplos serían en realidad uno sólo.

7177	7178	7179
A la huella huella	A la huella huella	A la huella huella
Huella divina	Huella sin cesar	Huella sin cesar
Si no hay mejor huella	Ábrase la tierra	Ábrase la tierra
Que la argentina.	Vuélvase a cerrar.	Vuélvase a cerrar.
A la huella huella	A la huella huella	A la huella huella
Huella juntita [...]	Huella divina	Huella divina
[...] la tierra	Si no hay mejor huella	Si no hay mejor huella
Huella que [...] ⁷⁷	Que la argentina	Que la argentina
A la huella, huella	A la huella huella	A la huella huella
Dame la mano	Dame la mano	Dame la mano
Como se dan la pluma	No me apretés tan fuerte	No me apretés tan fuerte

⁷⁷ No he podido comprender el texto cantado de esta estrofa.

los escribanos.	No seas tirano.	No seas tirano
A la huella bueno	A la huella bueno	A la huella bueno
Que dame los dedos	Dame los dedos	Dame los dedos
Como se dan los picos	No me apretés tan fuerte	No me apretés tan fuerte
De los teru terus.	No seas grosero.	No seas grosero
La la rai la raila...	La la rai la ráila...	La la rai la ráila...

Continuando con los registros históricos de huellas en la provincia, el *Documental folklórico de la provincia de La Pampa* de Ercilia Moreno Chá sólo registra una huella. El trabajo de campo que dio lugar al documental se desarrolló entre los años 1974 y 1975. En el cuadernillo que acompaña los registros grabados la investigadora afirma que

el prado, la huella y el triunfo fueron danzas picarescas bailadas en el campo, con armónica, acordeón o guitarra hasta hace pocos años atrás; el triunfo es la que más perduró. Sin embargo en la actualidad no se bailan y sólo se cantan cual si fueran canciones (Moreno Chá, 1975, p. 3).

Es interesante rescatar esta última afirmación, puesto que la música que se utiliza para bailar —las aquí mencionadas y muchas otras— también son canciones, con particularidades musicales propias de cada género que van más allá de la danza, y sobre todo por esta particularidad que fue adquiriendo el repertorio pampeano que estudio en esta tesis, la prioridad de la palabra convertida en canción.

Luego, al describir la huella incluida como pista 4 del lado A del Disco 1 del *Documental* refiere:

4/Huella (voz y guitarra 1.34). Pocos son los guitarreros que aún la recuerdan; su rasgueo es especialmente difícil, por los continuos y veloces cambios de postura. La presente versión no configura formalmente una huella. Si bien los rasgueos y las coplas son los de esta danza, la estructura formal típica —ausente en este caso— hace que éstas sean simplemente, coplas de huella cantadas, con su rasgueo particular y característico. Las canta Enrique Tubán, santarroseño jubilado de 70 años. La última estrofa de este ejemplo es casi infaltable en las huellas que se han recogido en distintas partes del país (DFPLP, p. 5).

El registro recogido responde a la siguiente estructura formal:

Introducción	A	A	A	A	Interludio	A	A	A	A
--------------	---	---	---	---	------------	---	---	---	---

Plan armónico:

Intro: (4 compases) Im V7 V7 Im

Tema A: Im IVm bIII V7 IM

Interludio: (4 compases entre estrofas 2 y 3) IM V7 V7 Im

Am Dm C
A la hue-lla-a la hue - lla hue - lla sin ce - sa - ar
E7 E7 A
a - bra - sé la - tie - rra vuél - va - se-a ce - rra - ar

Ejemplo 6.23

El acompañamiento rítmico de la guitarra reitera la siguiente fórmula:

↓ ↓ ↑ X ↓ ↑

Ejemplo 6.24

El texto cantado completo dice:

- 1) A la huella huella, huella/ huella sin cesar/ ábrase la tierra/ vuélvase a cerrar.
- 2) A la orilla del río/ entre las lianas/ cantan sus amores/ las mozas pampeanas.
- 3) A la orilla del río/ entre las frondas/ es preciso mi vida/ que tú te escondas.
- 4) A la huella, huella/ dense las manos/ como se dan la pluma/ los escribanos.

En cuanto al encadenamiento de los versos, la afirmación de Moreno Cha de que se trata de coplas de huella cantadas también sería aplicable a los registros de Vega, puesto que no hay vinculación entre una estrofa y otra. Otro elemento a tener en cuenta es la repetición de las estrofas, por parte del mismo intérprete, entre los registros de los

dos investigadores y la aparición de coplas de huella de amplia circulación. A estas coplas sueltas, sólo le faltaría una repetición de la oración para completar los compases necesarios para el baile, oración que habitualmente no incorpora texto nuevo sino que se canta con un laleo toda la oración, o se canta la primer frase con el laleo para retomar texto de versos ya cantados.

En cuanto al plan armónico, los dos ejemplos comienzan en el I menor, hay un pasaje por la relativa mayor, y ambos finalizan en el I mayor.

La huella canción

En el período que tomo como recorte de esta tesis y en el repertorio abordado la huella se ha convertido en uno de los géneros que se incluyen dentro de la música pampeana. Los músicos componen huellas partiendo de poesías escritas por ellos mismos o por poetas locales, y estas composiciones no se doblegan necesariamente a la estructura musical estandarizada para el baile. En relación a esto, Ernesto del Viso en comunicación personal a través de Facebook refirió:

Muchas veces me han dicho, no podemos bailar tu “Respiro de madrugada” porque no tiene los compases de la huella, y yo les contesto, pero es una huella rítmicamente, bailala, recreala... bailá una huella, no la coreografía estandarizada de la huella. Se puede estar de acuerdo o no con esta postura, es lo que pienso... Bailan determinadas coreografías, pero no la danza en sí. Para mi ver lo que un bailarín sí debe respetar la esencia de la danza que está bailando, si le sacamos el galanteo y los pañuelos a la zamba es posible que deje de serla, ahora si le agregamos o sacamos unos compases y se cumple el objetivo de esa danza, pienso que no pasa nada (Ernesto del Viso, comunicación personal a través de Facebook, abril de 2017).

El autor propone el desafío a los bailarines de bailar la huella de una manera más libre, despegándose de alguna manera de la coreografía fija, trasladando de alguna manera su razonamiento musical —el hecho de ser una huella por reunir ciertas características musicales— a la danza.

En cuanto a la identificación pampeana con determinados géneros, Carlos Urquiza, músico y arreglador establece una relación entre la música y el paisaje:

Siempre pienso que no nos parecemos en nada en la forma de decir de un hombre de la quebrada o de un hombre de la cordillera, ¿no? Son... el paisaje de ellos es explosivo, y la forma de ellos de interpretar por momentos también es muy, muy... digamos, muy cambiantes, digamos... cambian de climas y de planos... mientras que el pampeano es más liso por así decirlo, las huellitas son lisitas, y como es el paisaje en pocos lugares se ve el horizonte tan lejos como se ve acá, y eso no te impone ninguna aceleración, digamos. Hay tiempo para todo, y... y la forma de decir del

pampeano, bueno, la milonga, la huella son ritmos que se prestan perfectamente para expresarlo así (Carlos Urquiza, entrevistado por AMR en Santa Rosa en junio de 2006).

En este capítulo, a partir del estudio de un corpus de 18 huellas, me propongo dar cuenta de recurrencias y variantes que permitan caracterizar el género como es practicado entre los músicos pampeanos. El cuadro con el corpus de huellas es el siguiente:

Título	Autor poema	Compositor	Intérprete	Disco
De sombras largas	Roberto Yacomuzzi	Roberto Yacomuzzi	Liliana Herrero	<i>Ellas, las cantoras</i> (2011)
Del regreso	Guri Jáquez	Guri Jáquez	Laura Paturllanne	<i>Melipal, la mirada del sur</i> (2004)
Huella para Manuel Baigorria	Celina Mauro	Alfredo Gesualdi	Pampamérica	<i>Pampamérica, 10 años</i> (2003)
Huella en otoño	Oscar García	Lalo Molina	Lalo Molina	<i>Sin ir más lejos</i> (2015)
Elogio a la copa	Julio Domínguez	Delfor Sombra	Pamela Díaz-Delfor Sombra	<i>Como te amaba yo</i> (2005)
Como los cardos rusos	Roberto Paglia	Roberto Paglia	Laura Paturllanne	<i>Distancia</i> (2013)
Huella del tiempo nuevo	Luis Gesualdi	Gustavo Alé	Luis Gesualdi	<i>Huella del tiempo nuevo</i> (2010)
Huella de los provincianos	Cacho Arenas	Cacho Arenas	Pedro Cabal	<i>Celebración de la canción. Cacho Arenas., 50 años con la música</i> (2012)
Olor a monte	Edgar Morisoli	Oscar García	Oscar García	<i>Pulsaciones y calandria</i> (2015)
Huella achense	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Cacho Arenas	Lalo Molina	<i>Celebración de la canción. Cacho Arenas., 50 años con la música</i> (2012)
Poema sin alas	Armando Lagarejo	Lalo Molina	Lalo Molina	<i>De búsquedas y encuentros</i>
Alabanza del agua	Edgar Morisoli	Lalo Molina	Carlos Loza	<i>Guitarra, pampa y caldén</i> (2007)
La marujense	Carlos Loza	Carlos Loza	Carlos Loza	Inédito-

Huella salobre	Leticia Pérez	Machi Sáñez	Leticia Pérez	<i>Cuyén del llano</i> (2013)
Lecho de ausencia	Ana Viglianco	Miguel Touceda	Jesica Peralta	<i>Cancionero de los ríos 2015</i> (2015)
Respiro de madrugada	Ernesto del Viso	Ernesto del Viso	Ernesto del Viso	<i>Calandria</i> (1987)
De ida y vuelta	Roberto Yacomuzzi	Lalo Molina	Dúo Libresur	<i>Una rama del árbol</i> (2004)
La confinera	Edgar Morisoli	Delfor Sombra	Dúo Sombrarena	<i>Voces de la patria baya</i> (1974)

Con ese fin he confeccionado fichas de análisis y transcripciones completas o parciales de las obras. El criterio de selección del corpus fue dar cuenta de los diferentes autores que compusieron sobre el género dentro del período abarcado.

A través del proceso de análisis se han identificado algunas huellas que se ajustan en su extensión y forma para ser bailadas siguiendo la coreografía estandarizada de la danza, y otras que no cumplen con las expectativas para la danza.

Para ejemplificar el primer caso elegí «Huella salobre» (Perez-Sáñez), basándome en la versión que grabaron los autores en el disco *Cuyen del llano* (2013). Para el segundo caso, «Alabanza del agua» (Morisoli-Molina) a partir de la versión de Carlos Loza en el disco *Guitarra, pampa y caldén*.

Huella salobre

Presenta dos secciones musicalmente iguales. Cada sección se inicia con una introducción instrumental de dos oraciones de 8 compases cada una. La segunda oración instrumental es una variación de la primera. Luego, cinco oraciones de 8 compases cada una, un total de 40 compases, los requeridos para la danza. Estas oraciones son cantadas, y cada una de ellas se corresponde con una estrofa del texto.

En cuanto a la estructura literaria, cada sección está compuesta sobre cuatro coplas de seguidilla o pie quebrado, es decir, estrofas con una estructura métrica de 7+5+7+5 sílabas con rima abcb. El texto de la quinta oración consiste en un laleo y la repetición de los dos últimos versos de la cuarta estrofa. La estructura literaria de la

segunda sección presenta las dos primeras estrofas con texto nuevo, para luego repetir el texto de las estrofas tercera, cuarta y laleo de la primera sección.

La estructura formal global de cada sección puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	A'	B	B	B
-------	---	----	---	---	---

El esquema de cada sección puede representarse de la siguiente manera:

INTRO		EXPO		EXPO		EXPO		EXPO		EXPO	
A Instr		A' Instr		A		A'		B		B	
O1		O2		O3		O4		O5		O6	
a	b	a'	b'	a	b	a'	b'	c	b	c	b
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración.

En el nivel temático, el tema A es expuesto en la O3 y luego es levemente variado en O4, que corresponden a la primera y segunda estrofa cantada. El tema B comienza en la relativa mayor y con un diseño melódico ascendente, elementos que le otorgan identidad, aunque el motivo rítmico es similar al de A.

Orac (tema)	Frase	M. de frase	de Armonía	Texto	Poesía	Coreo
IA			I IV bVII bIII bVI II7 V7 I			
AI'			I IV bVII b III VI II7 V7 I			
A (8 comp.)	a b	a1 a2	Im IVm bVII bIII	Presagiando esta huella Uno va andando	7a 5b	½ Vuelta

		b1	I	IVm	Como espina del cardo	7c	Giro
		b2	Vm	I	Por estos llanos.	5b	
A'	a'	a1	I	IVm	Me acompaña el silencio	7a	½
(8 comp.)		a2'	VII	III	Camino largo	5b	Vuelta
	b'						
		b1'	VI	II m	Ramillote de estrellas	7c	Giro
		b2'	V7	I m	Mi cielo claro.	5b	
B	c	c1	bIII	bVII	A la huella, huellita,	7a	Zapateo
(8 comp.)		c2	bVI	V	Querencia y cuarzo	5b	y zarandeo
	b						
		b1	I	IVm	Con mi poncho y tu poncho	7c	
		b2	V7	I	Vamos andando.	5b	Giro Dama
B	c	c1	bIII	bVII	Esta huella salobre	7a	Zapateo
(8 comp.)		c2	bVI	V	Siempre cantando	5b	y zarandeo
	b						
		b1	I	IV	Con lejura y distancia	7c	Giro
		b2	V7	I	Pampa y arraigo.	5b	Dama
B	c	c1	bIII	bVII	Laralai lalairarla	7a	½ vuelta
(8 comp.)		c2	bVI	V	La raila raila	5b	
	b						
		b1	I	IV	Con lejura y distancia	7c	Giro
		b2	V7	I	Pampa y arraigo.	5b	final

Cada frase está integrada por dos motivos rítmicos (MR) de dos compases de extensión cada uno. El MR1 es acéfalo y comienza con cinco corcheas que «se dirigen»

hacia la negra —que coincide con el acento métrico del segundo compás—, que se completa con una blanca.

El motivo alterna la subdivisión ternaria en el primer compás, con la binaria en el segundo y se caracteriza por el final rítmicamente suspensivo.

MR1



Ejemplo 6.24

El que identifico como MR2, se trata de un motivo que presenta pequeñas variaciones cada vez que aparece. El aspecto que lo caracteriza es su final rítmicamente suspensivo, aunque su comienzo puede ser tético o anacrúsico. Se puede señalar que su primera célula rítmica —que coincide con el primer compás del MR2— tiene una mayor densidad cronométrica que su célula final. Estas dos características las comparte con el MR1, siendo este mucho más estable en sus presentaciones.

MR2



Ejemplo 6.25

<p>MR1</p>	<p>MR2</p>
<p>MR1</p>	<p>MR2</p>
<p>MR1</p>	<p>MR2</p>
<p>MR1</p>	<p>MR2</p>

17 Cm Fm Pre - sa - gian do - es - ta hue - lla u - no va - an - dan - do

21 Cm Fm Gm Cm có - mo - es pi - na del ear - do por es - tos lla - nos.

25 Cm Fm Bb Eb Me - a - com - pa - ña - el si - len - cio ca - mi - no lar - go

29 Ab Dm7(b5) G Cm ra - mi - lle - te de - es - tre - llas mi cie - lo cla - ro.

33 E_b B_b A_b G
 A la hue-lla, hue-lli-ta-a que-ren-cia-y cuar-zo

37 C_m C_m/B_b F/A G C_m
 con mi pon-cho-y tu pon-cho va-mos an-dan-do.

41 E_b B_b A_b G
 Es-ta hue-lla sa-lo-o-bre siem-pre can-tan-do

Ejemplo 6.26

Armónicamente el Tema A comienza y resuelve en la tónica, realizando una inflexión por la relativa mayor para finalizar la primer frase.

Im IVm bVII bIII para la primera frase de A.

Im IVm Vm I para la segunda frase de A.

El tema B comienza en el acorde de tónica de la relativa mayor, en contraste con el inicio de A.

bIII bVII bVI V para la primera frase de B.

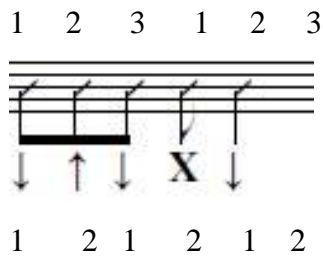
Im IVm V7 Im para la segunda frase de B.

En cuanto al acompañamiento, la guitarra utiliza fundamentalmente dos recursos:

1) Arpeggios punteados en seis corcheas por compás, esbozando la subdivisión ternaria:

Ejemplo 6.27

2) Esquema rítmico rasgueado en donde los bajos marcan la subdivisión binaria y el chasquido en la cuarta corchea marca la presencia de lo ternario.



Alabanza del agua

Al referirme en el capítulo anterior al trabajo mancomunado entre poeta y músico mencioné esta composición y algunos testimonios de sus autores (Edgar Morisoli y Gerardo «Lalo» Molina) por tratarse de una obra cuyo proceso creativo se produjo de manera inversa a la habitual según lo referido tanto por músicos como por poetas: la música ya compuesta le llega al poeta para que este le ponga un texto.

Esta huella tiene dos secciones musicalmente iguales. Cada sección se inicia con una oración instrumental de dos frases de 8 compases. Luego cuatro oraciones que se corresponden con las cuatro estrofas cantadas de cada sección. La primera oración es de 12 compases y las restantes de 8, sumando un total de 36 compases, extensión insuficiente para realizar la coreografía completa de la danza.

En cuanto a la estructura literaria, cada estrofa consiste en una cuarteta octosilábica, con rima abcb. En la primera estrofa de cada sección se repite el último pareado de versos, con una modificación en la melodía, convirtiendo esa cuarteta en sexteto al ser cantada.

Cada sección posee tres estrofas con texto diferente, y una cuarta estrofa que se inicia con un laleo y finaliza repitiendo el texto de la tercera estrofa. Esta tercera estrofa cumple la función de estribillo, ya que aparece con el mismo texto en ambas secciones.

La estructura formal global de la primera sección puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	B	C	C
-------	---	---	---	---

El siguiente esquema representa la primera sección de la huella:

Intro		Expo			Expo		Expo		Re expo	
A Instrum		A			B		C		C	
O1		O2			O3		O4		O5	
a	a'	a	b	c	d	e	f	g	f	g
8 + 8		4 + 4 + 4			4 + 4		4 + 4		4 + 4	

En el nivel temático, se presentan —después de la introducción instrumental— tres temas A, B y C.

Oración(tema)	Frase	M. de frase	de Armonía	Texto	Poesía
AI	a		I IV bVII I bVI IIM7 V		
	a'		I I7 IV bVII bIII II7 IIb I		
A (12 comp.)	a	a1	I V	Alma pluvial del aljibe	8a
		a2	V7 I	Niebla, nieve, manantial,	8b
	b	b1	I I7 IV	Providencia de los ríos	8c
		b2	bVII bIII	Consuelo del medanal.	8b
	c	c1	IV I	Providencia de los ríos	8c
		c2	II7 V	Consuelo del medanal.	8b
B (8 comp.)	d	d1	I bVII	Desde el agua del rebozo	8a
		d2	bVI Vm	Hasta el agua del chañar	8b
	e	e1	bVI Vm	El agua nombra mi tierra	8c
		e2	IV V	Y el agua la hace penar.	8b
C (8 comp.)	f	f1	I7 IV	Del agua nació la vida	8a
		f2	bVII bIII	De la vida la canción	8b

	g	g1	bIII II	Que el que cante nunca	8c
		g2	IIM V	olvide	8b
				Que es agua del corazón.	
C'	f	f1	I7 IV	La lairla lara laila	8
(8 comp.)		f2	bVII bIII	Laralaila laira la	8
	g'	g1	bIII	Que el que cante nunca	8c
		g'2	IIM V7 I	olvide	8b
				Que es agua del corazón.	

Cada oración está conformada por dos frases, dentro de las que es posible segmentar dos miembros de frase. Estos miembros de frase están estructurados en función de un MR. En esta huella identifiqué dos MR que aparecen variados a lo largo de la composición, pero que más allá de las variaciones es posible seguir reconociéndolas.

Se los puede esquematizar de la siguiente manera:

MR1



MR2



Ejemplo 6.28

Ambos anacrúsicos, el elemento de contraste es que el final de MR1 es rítmicamente suspensivo y el de la MR2 es resolutivo.

Armónicamente, el Tema A comienza y resuelve en la tónica, realizando una inflexión por la relativa mayor para finalizar la segunda frase. En la tercera frase retorna al menor, pero finaliza con una inflexión hacia el V.

Im V V7 Im para la primera frase de A.

Im I7 IVm bVII bIII para la segunda frase de A.

IV I m II7 V para la tercera frase de A.

El tema B comienza en el acorde de tónica y finaliza en el de dominante, dando pie al inicio del tema C.

I bVII VI Vm para la primera frase de B.

bVI Vm IV V para la segunda frase de B.

El tema C comienza con el I7 (mayor y con séptima) para dirigirse en progresión al IV y al bVII que resuelve en el bIII, arribando de este modo a la tónica del relativo mayor al final de la primera frase. La segunda frase termina en el V, dando pie a la repetición de C'.

I7 IV bVII bIII para la primera frase de C.

bIII IIM V para la segunda frase de C.

Transcribo a continuación las cuatro oraciones que se corresponden con las estrofas cantadas de la primera sección de la Alabanza del agua.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 13-17) features a vocal line with the lyrics "Al - ma plu" and a guitar accompaniment with chords C, C, B7, Bb, and Am. The second system (measures 18-21) features a vocal line with the lyrics "vial del al - gi - be nie - bla, nie - ve, ma - nan - tial, pro - vi" and a guitar accompaniment with chords Am, E, and Am. The third system (measures 22-25) features a vocal line with the lyrics "den - cia de los ri - os con - sue - lo del me - da - nal. pro - vi" and a guitar accompaniment with chords A7, Dm, G, and C.

26 Dm Am B7 E
 8 den - cia de los ri - os con - sue - lo del me - da - nal. Des -

30 Am G F Em
 8 de-el a - gua del re - bo - zo has - ta - el a - gua del cha - ñar el

34 F Em Dm E7
 8 a - gua nom - bra mi tie - rra y - el a - gua la - ha - ce pe - nar. Del

38 A7 Dm G C
 8 a - gua na - ció la vi - da de la vi - da la can - ción que - el que

42 C B B E
 8 can - te nun - ca - ol - vi - de que - es a - gua del co - ra zón. la

46 A7 Dm G C
 8 la - rai la - ra - ra..... que - el que can -

50 C Bb E7 Am
 8 te nun ca - ol - vi - de que - es a - gua del co - ra - zón.

Ejemplo 6.29

Generalidades sobre el análisis de las huellas

- Las huellas están en modo menor.
- La medida metronómica oscila entre los 70 y 80 pulsos por minuto, tomando como unidad de medida la negra con puntillo.
- La estructura métrica alterna y superpone la subdivisión binaria y ternaria, lo que se representa en compases de 3/4 y 6/8.
- La estructura literaria más frecuente dentro del corpus analizado es la estrofa de cuatro versos que alterna una métrica de 7+5+7+5 sílabas por verso, con rima abcb, estructura que se denomina copla de seguidilla o pie quebrado (por ejemplo, «Huella salobre», «De ida y vuelta», «Del regreso», «Huella para

Manuel Baigorria», «La confinera», «Como los cardos rusos», «Lecho de ausencia», «Huella achense», «Olor a monte» y «La marujense»).

- También aparecen estrofas estructuradas como cuartetos octosilábicos («Elogio a la copa», «Alabanza del agua» y «Respiro de madrugada»). También aparecen otras variantes, como cuartetos heptasilábicos («Huella en otoño») o combinaciones menos frecuentes, como en las dos primeras estrofas de «De sombras largas» (7+7+5 sílabas) o la «Huella de los provincianos», con una estructura que alterna dos cuartetos con versos 8+10+8+10 y un sexteto difícil de etiquetar (10+10+8+5+7-8 sílabas).
- Las huellas que mantienen la estructura para la danza presentan —luego de la introducción instrumental— cinco oraciones cantadas, de ocho compases cada una, sin mediar entre ellas interludios instrumentales. Esta estructura musical se repite sin variantes en lo que se denomina «segunda».
- Las oraciones pueden repetir la misma idea musical (como en el caso de los registros históricos de Vega y Moreno Chá) o pueden presentar dos ideas musicales contrastantes (A y B). En ocasiones también pueden aparecer tres ideas contrastantes («Huella de Ida y vuelta» y «Alabanza del agua»).
- La textura de las huellas es melodía acompañada.
- En el plano tímbrico, el instrumento acompañante que aparece siempre es la guitarra. En las versiones que analicé es bastante frecuente la presencia del piano, teclado y/o bajo eléctrico.
- Las introducciones instrumentales frecuentemente tienen una extensión de ocho o dieciséis compases. La guitarra en la primera de estas oraciones suele ser ejecutada punteando arpegios, y en la segunda oración suele ser ejecutada rasgueando una estructura rítmica característica de la huella o, en el caso de haber dos guitarras —muy frecuente en las grabaciones—, una ejecuta los rasguídos y la otra puntea.
- La fórmula del acompañamiento rítmico «juega» con la superposición de la subdivisión binaria y ternaria de manera sutil. La subdivisión ternaria aparece marcada con el chasquido y la subdivisión binaria con el golpe que le sigue, que coincidiría —si se piensa en 3/4— con la tercera negra del compás.
- Las variantes más frecuentes encontradas son:

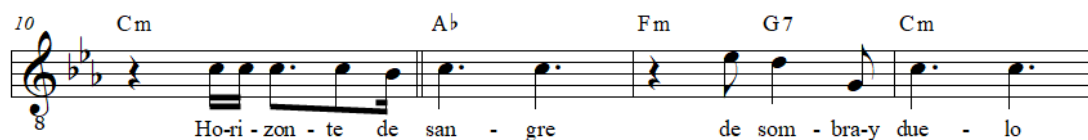


Ejemplo 6.29 (1)

Este acompañamiento rítmico se equilibra con arpeggios punteados que refuerzan la sensación ternaria de las huellas.

- Las frases de las oraciones cantadas presentan motivos rítmicos recurrentes. Estos pueden ser variados en función de las necesidades del texto o de los recursos expresivos que usa el intérprete al cantar.
- Algunas presentan inicio de frase acéfalo:

«Huella para Manuel Baigorria»:



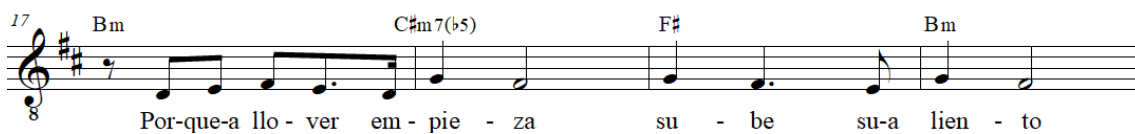
Ejemplo 6.30

«Huella en otoño»:



Ejemplo 6.31

«Olor a monte»:



Ejemplo 6.32

«Huella salobre»

17

Pre - sa - gian do - es - ta hue - lla u - no va - an - dan - do

Ejemplo 6.32 (1)

«Huella de ida y vuelta»:

Por an - dar es - ta hue - lla re - pe cho - os - cu - ro

Ejemplo 6.33

- Otras inician la frase con una anacrusa:

«Respiro de madrugada»:

13

En las ma - las se que - dan u - nos, en las bue - nas flo - re - cen to - dos

Ejemplo 6.34

«Como los cardos rusos»:

La - es - tre - lla del po - nien - te me va - a - lum - bran - do

Ejemplo 6.35

«Huella de los provincianos»:

18

Des - pun - ta la ma - ña - ni - ta la bru - ma ti - ñe - es - car - la - ta - el mon - te

Ejemplo 6.36

- En cuanto al desarrollo armónico, es frecuente en las huellas el pasaje por la relativa mayor como centro tonal alternativo y la presencia de dominantes secundarias del IV, del VII y del V, utilizando módulos armónicos como:

|| I | IV | V7 | I ||

|| I | II | V7 | I ||

|| I7 | IV | bVII | bIII ||

|| bVI | bVII | bIII | II7 | V ||

En suma, las huellas pampeanas pueden ser caracterizadas como canciones que pueden ser bailadas. El canto acompañado con guitarra es la manera más frecuente de ejecutarlas, aunque también es habitual la incorporación de piano y bajo eléctrico. La ejecución arpegiada como inicio de las introducciones y los rasguidos que superponen la subdivisión binaria y ternaria, junto con la configuración de algunos motivos rítmicos con sus comienzos acéfalos y los finales suspensivos, son los elementos que a mi juicio otorgan identidad al género.

Las huellas, para responder a las expectativas que exige su coreografía fija, deben tener cuarenta compases cantados. La innovación más frecuente entre las huellas analizadas es salirse de esa medida.

El otro elemento de renovación detectado es la presencia de tres ideas musicales, cuando lo más habitual es que haya dos.

Zamba

La zamba como género musical cuenta con una larga historia que se remonta a la época de las luchas americanas por la independencia, trayectoria que fue estudiada en profundidad por Carlos Vega (1986, p.11-136) y por Isabel Aretz (1952, p.183-192). No es mi interés en esta tesis profundizar en sus derroteros, sino dar cuenta de las zambas como producciones pampeanas.

Sí es necesario mencionar que la zamba fue el género privilegiado del «boom del folklore». En ese contexto se la asocia con el repertorio del norte del país, en especial a las provincias de Salta y Tucumán, pero la amplia difusión de la que gozó como consecuencia del «boom» le valió instaurarse como género de identificación nacional y ser adoptada como propia, por ejemplo, entre los pampeanos.

La música de la zamba está fuertemente asociada con la danza. Como tal Carlos Vega la clasifica como de pareja suelta independiente, apicarada. El autor, luego de describir su coreografía, aclara que «la zamacueca y sus familiares son en primer término una pantomima amatoria y secundariamente un juego de evoluciones determinadas» (1986, p. 132). Por su parte, Berrutti afirma que esta danza de pañuelo “constituye una representación —quizás la más expresiva— del juego del amor, en la que el caballero asedia con insistencia pero siempre con delicadeza a la esquiva dama, hasta que al fin consigue rendirla, triunfo que se expresa en la coronación» (1987, p. 238).

Esta vinculación con la danza le fue imponiendo una estructura musical más o menos fija, para poder responder a la coreografía, aunque dado el carácter expresivo de la danza tiene un margen de flexibilidad.

Las zambas no aparecen en el ya mencionado *Documental folklórico de la provincia de La Pampa* de Ercilia Moreno Chá y tampoco aparecen en los registros de Carlos Vega en su corta estadía en la provincia en 1952, pero dentro del repertorio en estudio la presencia del género es muy significativa.

Desde fines de la década de 1950, con la musicalización de Guillermo Mareque de zambas con texto de Edgar Morisoli, como «Simón Peletay Baquiano» y «Canción del amor perdido» o la musicalización del texto de Manuel J. Castilla de la «Zamba del río robado» por parte del mismo Mareque y de Enrique Fernández Mendía, se adopta el género en las prácticas compositivas de los músicos pampeanos.

El poeta Juan Carlos Bustriazo Ortiz escribió dos libros de zambas. El primero *Zambas del Piedra Juan* (1954-1959) que contiene 50 poemas, de los cuales 12 fueron musicalizados como zambas, y el segundo *Últimas zambas del Piedra Juan* (1960-1964) donde catorce de los cuarenta y tres poemas que contiene el libro tienen música de zamba.

A estos antecedentes pueden sumársele la cantidad de zambas grabadas en los trabajos discográficos de los músicos pampeanos. Sólo a modo de ejemplo cito el disco *Canciones de la Pampa I. Repertorio folklórico contemporáneo* (2006), trabajo que reúne parte de las composiciones de Cacho Arenas, que contiene 7 zambas dentro de las 18 canciones que fueron incluidas en el trabajo. Guri Jáquez incluye cuatro zambas en un total de diez composiciones en el disco *Desde la piedra* (2002) y el disco *Distancia* (2004) de Laura Paturlanne incluye 4 zambas sobre un total de catorce canciones.

Ante esta fuerte presencia del género dentro de las composiciones del repertorio abordado en esta tesis he decidido profundizar el estudio de algunas de ellas para arribar a una caracterización. He seleccionado un corpus de diecisiete zambas, tomando como criterio la diversidad de autores dentro del período estudiado.

Título	Autor poema	Compositor	Intérprete	Disco
Zamba del río robado	Manuel J. Castilla	Fernandez Mendía	Laura Paturllanne	<i>Distancia</i> (2013)
Por la costa de la barda zamba	Julio Domínguez	Julio Domínguez	Duo Sombrarena	<i>Voces de la Patria Baya</i> (1974)
Coplas para el solitario	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Guri Jáquez	Cantizal	<i>Todas las voces</i> (1985)
Del Conjuro	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Guri Jáquez	Laura Paturllanne	<i>Melipal, la mirada del sur</i> (2004)
Palabras de amor al alba	Oscar García	Lalo Molina	Hnos. Calvo, Oscar García y Lalo Molina	<i>Cancionero de los ríos 2015</i> , CD 2 (2015)
Santarroseña	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Cacho Arenas	Laura Paturllanne	<i>Celebración de la canción. Cacho Arenas. 50 años con la música</i> (2012)
Regreso para un verano	Chela Gentile	Chela Gentile	Pilar Ziaurriz	<i>Fotos viejas.</i> (2010)
Entre salitres y penas	Alfredo Gesualdi	Osvaldo Pérez	Alfredo Gesualdi	<i>Vigencia</i> (2006)
Canción del hachador	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	«Machi» Sanez	Leticia Pérez	<i>Cuyen del llano</i> (2013)
De Lejanía y silencio	Raúl Aranda	«Machi» Sanez	Leticia Pérez	https://www.youtube.com/watch?v=GBBLww2q0RY Consulta 15/07/2017
Rita Calderón Zamba	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	«Machi» Sanez	Leticia Pérez	<i>Cuyen del llano</i> (2013)
El regreso del río	Carlos Rodrigo	Cacho Arenas	Laura Paturllanne	<i>Distancia</i> (2013)
De Guatrache	Juan Carlos Bustriazo	Humberto Urquiza	Agrupación Pampeana	<i>Agrupación Pampeana Confluencia le canta a J C B</i>

	Ortiz		Confluencia	<i>Ortiz</i> (1982)
Paisano Vincen	Juan Carlos Bustriazo Ortiz	Juan Neveu	Duo Sombrarena	<i>Voces de la Patria Baya</i> (1974)
Guajardo	Julio Domínguez	Lalo Molina-Naldo Labrín	Gustavo Díaz	<i>La Pampa es un viejo mar</i> (2010)
Canción del amor perdido	Edgar Morisoli	Guillermo Mareque	Edith Rossetti	<i>Edith Rossetti canta a Edgar Morisoli</i> (2010)
Algunas noches	Guillermo Herzel	Nicolás Rainone	Nicolás Rainone	https://www.youtube.com/watch?v=Dk9WWUsJ4xQ

En primer lugar sintetizo a modo de ejemplo el análisis de algunas zambas — aquí el criterio ha sido el muestreo de casos más o menos diversos— para luego realizar una caracterización general de las composiciones sobre el género en La Pampa.

«Zamba del río robado» (Castilla-Mendía/Mareque)

La menor
MM: ♩. = 60

La versión tomada como referencia es la incluida en el CD *Distancia* de Laura Paturllanne.

Esta zamba presenta dos secciones musicalmente iguales. Cada sección se inicia con una introducción instrumental de una oración de 8 compases, a un tempo muy libre. Luego, tres oraciones de 12 compases cada una, un total de 36 compases. Estas tres oraciones son cantadas y cada una de ellas se corresponde con una estrofa del texto.

En cuanto a la estructura literaria, cada sección está compuesta sobre tres cuartetas octosilábicas con rima abcb. Cada estrofa repite el último pareado de versos, por lo que en el contexto de la canción se convierte en una sexteta. La estructura literaria de la segunda sección presenta las dos primeras estrofas con texto nuevo, para luego repetir el texto de la tercera a modo de estribillo.

La estructura formal global de esta zamba puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	A	B	Intro	A	A	B
-------	---	---	---	-------	---	---	---

Y el esquema de cada sección puede representarse así:

Intro		Expo			Expo			Expo		
A Instr		A			A			B		
O1		O2			O3			O4		
ai	bi	A	b	b'	a	b	b'	c	b	b'
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración.

En el nivel temático, el tema B (estribillo) presenta una idea musical nueva en la primera frase, pues la segunda y la tercera frase retoma lo presentado en A (b y b')

Oración (tema)	Frase	M. de frase	de	Armonía (La menor)	Texto	Poesía	Coreo	
A (12 comp.)	a	a1		I I7 IV	Cuando cortan el Atuel	8a	Vuelta	
		a2		bVII bIII I7	Queda sin agua el Salado;	8b	Entera	
	b	b1		IV I7 II7	Llenos de arena los ojos	8c		
		b2		V7	Va lagrimeando el pampeano.	8b		
	b'	b1		I	Llenos de arena los ojos	8c	Arrestos	
			b2'		III dim	Va lagrimeando el pampeano.	8b	
		a	a1		V7 I			
			a2		I I7 IV	Así, desierta la tierra,	8a	Media
A (12 comp.)	a	a1		I I7 IV	Así, desierta la tierra,	8a	Media	
		a2		bVII bIII I7	Sola se nos va quedando;	8b	Vuelta	

	b	b1	IV I7 II7	Los vientos por las jarillas	8c	Arrestos
		b2	V7 I	Sobre la sal van llorando.	8b	
	b'	b1	V I III ^{dim}	Los vientos por las jarillas	8c	
		b2'	V7 I	Sobre la sal van llorando.	8b	
B	c	c1	bIII II7	¡Saladito, Saladito!	8a	Media v.
(12 comp.)		c2	V7 I7	Astillas de mi caldén;	8b	
	b	b1	I7 IV I	El que siembra en las arenas	8c	Arrestos
		b2	II7 V7 I	Se va muriendo de sed.	8b	
	b'	b1'	I7 IV I	El que siembra en las arenas	8c	Media v.
		b2'	III ^{dim} V7 I	Se va muriendo de sed.	8b	final

El texto de la segunda sección continúa de la siguiente manera:

Agüita robada, agüita, ¿Qué tierras andás regando?; Santa Isabel por el cielo Sentida te está esperando.	Agüita, cielo perdido, que te nos vas de las manos, Vienes viniendo en el vino Y La Pampa te hace canto.	(Estribillo) ¡Saladito, Saladito! Astillas de mi caldén; El que siembra en las arenas Se va muriendo de sed.
---	---	--

En cuanto a la organización rítmica, el tema A se desarrolla sobre un motivo rítmico, que es variado en ocasiones en función del texto y de las necesidades expresivas de la interpretación. Este motivo puede segmentarse en dos células. La subdivisión del motivo y de gran parte de la melodía cantada es ternaria, por lo que la transcripción de la melodía está escrita en 6/8.

Am A7 Dm
Cuan-do cor-tan el A-tuel

Ejemplo 6.37

que - da sin a - gua-el Sa - la - do

Ejemplo 6.38

va la - gri - mean - do-el pam - pea - ño

Ejemplo 6.39

El tema B presenta un motivo nuevo, acéfalo y suspensivo.

Sa - la - di - to

Sa - la - di - to

Ejemplo 6.40

Y luego retoma variando el motivo citado en A, desarrollando la primera célula rítmica.

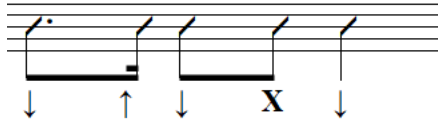
es - pi-nas de mi cal - dén

Ejemplo 6.41

el que siem-bra en la-a - re - na

Ejemplo 6.42

El acompañamiento del canto es provisto por la guitarra. En la introducción y la primera estrofa punteando arpegios, desde la segunda estrofa, con rasguidos manteniendo el patrón rítmico que superpone la subdivisión binaria en tres tiempos marcada por el bordoneo de los bajos y la subdivisión ternaria de los agudos cuya presencia la explicita el chasquido del cuarto golpe .



Ejemplo 6.43

Esta zamba está en modo menor, con pasajes por el relativo mayor. Las dos primeras oraciones cantadas (Tema A) comienzan y terminan en el I. La tercera oración cantada (estribillo-Tema B) comienza en el bIII, reforzando la identidad de la nueva idea musical.

«De Guatraché» (Bustriazo Ortiz-Humberto Urquiza)

Sol Mayor

MM: ♩. = 60

Presenta dos secciones musicalmente iguales. Cada sección se inicia con una introducción instrumental de una oración de 8 compases. Luego tres oraciones de 12 compases cada una, un total de 36 compases. Estas tres oraciones son cantadas y cada una de ellas se corresponde con una estrofa del texto.

En cuanto a la estructura literaria, cada sección está compuesta sobre tres cuartetos de medida irregular, con rima abcb. Cada estrofa al ser cantada repite el segundo pareado de versos, por lo que se convierte en el contexto de la canción en una sexteta.

La estructura literaria de la segunda sección presenta las dos primeras estrofas con texto nuevo, para luego repetir el texto de la tercera a modo de estribillo.

La estructura formal global de esta zamba puede representarse de la siguiente manera:

Primera sección				Segunda sección			
Intro	A	A	B	Intro	A	A	B

El esquema de cada sección puede representarse de la siguiente manera:

Intro	Expo	Expo	Expo
-------	------	------	------

A Instrum		A			A			B		
O1		O2			O3			O4		
a	b	a	b	b'	a	b	b'	c	b	b'
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración, la extensión de cada frase coincide con un pareado de versos, y cada miembro de frase coincide con un verso.

En el nivel temático, el tema B —la O4, el estribillo— presenta una idea musical nueva en la primera frase, pues la segunda y la tercera retoma lo ya presentado en A (b y b').

Oración (temas)	Frase	M. de frase	de Armonía (Sol mayor)	Texto	Poesía
A (12 comp.)	a	a1	I III ^m	Soltaba la mañanita	8a
		a2	III ^m 7 VI7 II ^m	Todas las torcazas de la soledad,	11b
	b	b1	IV V7 I	Por esas huellas del monte	
		b2	VI II VI	Verdeaba el domingo con su penachal.	8c 11b
	b'	b1	IV V7 I	Por esas huellas del monte	8c
		d2'	VI II7 V7 I	Verdeaba el domingo con su penachal.	11b
A (12 comp.)	a	a1	I III ^m	Subió el quetral por el aire	8a
		a2	III ^m 7 VI7 II ^m	Cresta de la fiesta, murmullo natal.	11b
	b	b1	IV V7 I	En la laguna temblaban	8c
		b2	VI II V I	Frescos colorinches de nunca olvidar.	11b
	b'	b1	IV V7 I	En la laguna temblaban	8c
		d2'	VI II7 V7 I	Frescos colorinches de nunca olvidar.	11b

B (12 comp.)	c c1 c2	I III ^m VI7 II	Guatraché, Guatraché... Nacencia del indio, embrujo y caldén.	11b
	b b1 b2	IV V7 I VI II I VI7	Cuando me lleve el camino, Lunita y tabaco, cantaré.	
	b' b1 d2'	IV V7 I VI II I	Cuando me lleve el camino, Lunita y tabaco, cantaré.	

El texto de la segunda sección dice:

La lagunita y el monte Se amaron al alba con ancho querer. En el grito de los loros, Maloqueros verdes, volvía el ranquel (x2)	Ya se me apaga la copla Brasita violeta del atardecer. El aroma de la tierra Ramito de ensueño, Se vuelve mujer (x2)	Estribillo Guatraché, Guatraché, Nacencia del indio Embrujo y caldén. Cuando me lleve el camino, Vihuela del agua volveré (x2)
---	---	--

En cuanto a la organización rítmica del tema A, cada frase parte del mismo motivo rítmico, que es variado en función del texto y de las necesidades expresivas de la interpretación.

Ejemplo 6.44

Ejemplo 6.45

Ejemplo 6.46

E Am D G
ver - dea - ba-el do min - go con su pe - na - chal.

Ejemplo 6.47

Sólo aparece una novedad en la primera frase del tema B (O4).

G Bm E Am
Gua - tra ché Gua - tra - ché na - cen - cia del in - dio-em - bru jo-y cal - dén...

Ejemplo 6.48

Luego retoma el motivo rítmico mencionado.

«El regreso del río» (Rodrigo-Arenas)

La m

La versión tomada como referencia es la incluida en el CD *Distancia* de Laura Paturllanne.

Presenta dos secciones musicalmente iguales. Cada sección se inicia con una introducción instrumental de una oración de 10 compases. Luego, tres oraciones de 12 compases cada una, un total de 36 compases. Estas tres oraciones son cantadas, y cada una de ellas se corresponde con una estrofa del texto.

En cuanto a la estructura literaria, cada sección está compuesta sobre tres cuartetas 8a+11b+8c+11b. Cada estrofa repite el último pareado de versos, por lo que en el contexto de la canción se convierte en una sexteta. La estructura literaria de la segunda sección presenta las dos primeras estrofas con texto nuevo, para luego repetir el texto de la tercera a modo de estribillo.

La estructura formal global de esta zamba puede representarse de la siguiente manera:

Primera sección				Segunda sección			
Intro	A	A	B	Intro	A	A	B

El esquema de cada sección puede representarse de la siguiente manera:

Intro		Expo			Re-expo			Expo		
A Instr.		A			A			B		
O1		O2			O3			O4		
a	b	a	b	b'	a	b	b'	c	b	b'
5	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración.

En el nivel temático, cada sección presenta dos temas, que coinciden con las estrofas cantadas. El tema A se reitera con diferente texto y el tema B (que coincide con el estribillo) presenta una idea musical nueva en la primera frase, pues la segunda y la tercera frase retoman lo presentado en A (b y b'), y cuando vuelve a aparecer en la segunda sección lo hace repitiendo el texto.

Oración (tema)	Frase	M. de frase	Armonía (La menor)	Texto	Poesía
A (12 Comp)	a	a1 a2	I I7 IV IV7-VII- III	Entre las piedras resacas del curso de un río que estuvo y se fue	8a 11b
	b	b1 b2	I- II7 IV V7	Vuelven las aguas oscuras que de vez en cuando nos manda el Atuel	8c 11b
	b'	b1 b2'	I I7 IV VII III V7 I	Vuelven las aguas oscuras que de vez en cuando nos manda el Atuel	8c 11b
A (12 Comp)	a	a1 a2	I I7 IV IV7-VII- III	Viene bajo el sol de agosto bañando las ramas del viejo caldén	8a 11b
	b	b1 b2	I- II7 IV V7	Aquel que esperando en vano el rumor del aguase murió de sed	8c 11b

	b'	b1 b2'	I I7 IV VII III V7 I	Aquel que esperando en vano el rumor del aguase murió de sed	8c 11b
B (12 Comp)	c	c1 c2	IM III VI V7	Vuelve a vivir el salado su antiguo murmullo de arena y tonel	8a 11b
	b	b1 b2	I V7 IV V7	Y le cantan las calandrias bajo el viejo puente de Santa Isabel	8c 11b
	b'	b1 b2'	Im I7 IVm VII III V7 I	Y le cantan las calandrias bajo el viejo puente de Santa Isabel	8d 11b

El texto de la segunda sección dice:

		(Estribillo)
El arroyo de la barda	Tornan los mustios jagüeles a llenar	Vuelve a vivir el salado
Abre su garganta de jarilla y sal	A llenar sus vientres secos de esperar	Su antiguo murmullo de arena y tonel
Y ese milagro esperado	Donde de noche la luna como en otros tiempos	Y le cantan las calandrias
Pone mil matices en el pedregal.	Se vendrá a mirar.	Bajo el viejo puente de Santa Isabel.

En cuanto a la estructura y organización rítmica del tema A, esta zamba se desarrolla sobre un motivo rítmico que es variado en ocasiones en función del texto y de las necesidades expresivas de la interpretación.

En - tre las pie - dras re - se - cas
del cur - so de-un rí - o que-es - tu - vo-y se fue
vuel-ven las a - guas os - cu - ras
que de vez en cuan - do nos man - da-el A - tuel

Ejemplo 6.49

El tema B (estribillo) está estructurado sobre el mismo motivo, adquiriendo su identidad a través de cambios en el perfil melódico (en el miembro a1 al inicio del tema A aparece un salto ascendente cuarta y en c1, en el inicio de B, el salto de cuarta es descendente) y en la armonía (comienza con el I Mayor).

A (IM) C (III)

Vuel - ve-a vi - vir el Sa - la - do
su-an - ti - guo mur - mu - llo de-a - re na-y to - nel

Ejemplo 6.50

«Canción del amor perdido» (Morisoli-Mareque)

Mi menor, MM: ♩. = 52

La versión tomada como referencia es la incluida en el CD *Edith Rossetti canta a Morisoli*, de Edith Rossetti, 2014.

Esta zamba presenta dos secciones musicalmente iguales. Cada sección se inicia con una introducción instrumental en tempo muy libre de una oración de 9 compases. Luego tres oraciones, las dos primeras de 10 compases y la tercera de 12. Estas tres oraciones son cantadas y cada una de ellas se corresponde con una estrofa del texto.

En cuanto a la estructura literaria, cada sección está compuesta sobre tres cuartetos de estructura irregular y de rima abca las dos primeras y abcb la tercera. La tercera estrofa repite el último pareado de versos, por lo que en el contexto de la canción se convierte en una sexteta. La estructura literaria de la segunda sección presenta las dos primeras estrofas con texto nuevo, para luego repetir el texto de la tercera a modo de estribillo.

La estructura formal global de esta zamba puede representarse de la siguiente manera:

Primera sección				Segunda sección			
Intro	A	A	B	Intro	A	A	B

El esquema de cada sección puede representarse de la siguiente manera:

Intro		Expo			Expo			Expo		
A Instrum		A			A			B		
O1		O2			O3			O4		
a	b	a	b	c	a	b	c	d	e	e
4	5	4	4	2	4	4	2	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración.

En el nivel temático, el tema B (que coincide con el estribillo) presenta una idea musical nueva en la primera y segunda frase.

Oración (tema)	Frase	M. de frase	Armonía (Mi menor)	Texto	Poesía
A (10 Comp)	a	a b	I IVm7 VII7 III	Cuando me vaya la humada niña a morir	12a
	b	c d	IVM III Vm VI V7 I	consuelo de la lejura vincha de niebla calandria oscura	8b 10c
	c	e	I II7 III	Sólo tu recuerdo llevaré al partir	12a
A (12 Comp)	a	a b	I IVm7 VII7 III	Crece el silencio en las bardas mientras me voy	12a
	b	c d	IVM III Vm VI V7 I	pero hasta el aire te nombra Chaquil que endulzas mi pecho en sombra	8b 10c
	c	e	I II7 III	la copla herida de adiós te doy	12a
B (12 Comp) Estr	d	e f	I V7 IV VII V7 I	Entierra el corazón en la raíz del chañar	7a 7b 7c
	e	c d	IVM III IVM VII II7 Vm7	los labios del verano su fiel ternura lo harán brotar	10b 7c
	e	c' d'	IV M III IVM III II7 V	los labios del verano su fiel ternura lo harán brotar	10b

El texto de la segunda sección dice:

Sangradura del destierro	Cuando me vaya la humada	(Estríbillo)
Mi voz será	Niña a morir	Entierra el corazón
Y el viento de los alares	Cortame rastro en la luna	En la raíz del chañar
Trutruca vieja por los chañares	Que se le niebla por las lagunas	Los labios del verano
Su silbo arisco me prestará.	Guitarra ciega sobre el confín.	Su fiel ternura lo harán brotar.

Para comprender el desarrollo rítmico de esta zamba retomo la idea de motivo rítmico y célula rítmica.

MR 1 Cuan-do me va - ya - la-hu - ma - da

Ejemplo 6.51

MR2 ni - ña - a mo - rir

Ejemplo 6.52

Estos motivos son objeto de algunas variaciones a lo largo de la zamba.

1) Son reducidos:

MR1 con - sue - lo de la le - ju - ra

Ejemplo 6.53

2) Son segmentados:

MR1

vin-cha de nie - bla

Ejemplo 6.54

Cha-quil que-en dul - zas

Ejemplo 6.55

3) Son ampliados:

MR2

só - lo - tu re - cuer - do lle-va-ré-al par - tir

Ejemplo 6.56

La estructura formal global de esta zamba puede representarse de la siguiente manera:

Intro	A	A	B	Intro	A	A	B
-------	---	---	---	-------	---	---	---

Y el esquema de cada sección puede representarse así:

Intro		Expo			Re-expo			Expo		
AI		A			A			B		
O1		O2			O3			O4		
a	B	a	b	b'	a	b	b'	c	b	b'
5	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración.

En el nivel temático, el tema B (que coincide con el estribillo) presenta una idea musical nueva en la primera frase, pues la segunda y la tercera frase retoma lo presentado en A (b y b').

Oración (tema)	Frase	M. de frase	Armonía (La menor)	Texto	Poesía
A (12 Comp)	a	a	Im IIbM	Huella lejos me voy	10a
		b	Im bVI V	desollando por la noche huachita nomás	10b
	b	c	IV Im	a mirar esas manos que	10c
		d	bVI IIm V	encienden sus fogatas olor a chañar.	10b
	b'	c	I7	A mirar esas manos que	10c
		d'	IV I bVI V7 Im	encienden sus fogatas olor a chañar.	10b
A (12 Comp)	a	a	I IIbM I	Va pasando por la calle parda	10a
		b	bVI V	castigada la voz, triste pan.	10b
	b	c	IVm Im	Con su fiel atadito de yerba,	10c
		d	bVI IIm V I7	con el tinto de la soledad.	10b

	b'	c' d'	IV I bVI V7 I	Con su fiel atadito de yerba, con el tinto de la soledad.	10c 10b
B (13 Comp)	c	e f g	IM VIm II V IIm V IM IIm V	Bracerito de lata redonda, ya se apaga tu flor y tu espina de luz.	10a 12b
	b	c d	IVm bVII Im bVI IIm V	Bate el viento la puerta de bolsas señor, y canto	10c 5d
	b'	c' d'	IVm bVII Im V7 I	Bate el viento la puerta de bolsas señor y canto.	10c 5d

El texto de la segunda sección continúa:

<i>Coplas para Diego el solitario (Bustriazo Ortiz- Guri Jáquez)</i>		
		(Estribillo)
¡Ay! Tinaja de miel dolorida, La guitarra se pone a pensar En las piedra de los olvidados, En las brasas del largo ranchal.	Carapacho de olvido tu noche Moteadita de cina-cina. Ya la niebla, mariposa en pena Va de hilachas por el salitral.	Bracerito de lata redonda, Ya se apaga tu flor Y tu espina de luz. Bate el viento la puerta de bolsas, señor Y canto...

En cuanto a la estructura y organización rítmica del tema A, esta zamba se desarrolla sobre un motivo rítmico que es variado en ocasiones en función del texto y de las necesidades expresivas de la interpretación.

10

Am B \flat Am

8 Hue - lla le - jos me voy des - o - llan - do

F E

8 por la no - che hua-chi - ta no - más

E Dm Am
a mi - rar e - sas ma - nos que - en - cien - den

F Bm E
sus fo - ga - tas o - lor a cha - ñar

Ejemplo 6.58

El tema B (estribillo) está estructurado sobre el mismo motivo, adquiriendo su identidad a través de cambios en el perfil melódico (mientras que a1 presenta saltos consecutivos ascendentes por terceras y un salto de quinta descendente c1 al inicio de B, lleva una marcha melódica ondulada por grado conjunto). Otra diferencia se presenta en la armonía, ya que B modula al modo mayor en la frase c, y cuando retoma la frase b regresa al modo menor.

Transcribo a continuación el tema B, que inicia en el IM

A F#m Bm E
Bra - cer - ri - to de la - ta re - don - da,

E A Bm E
ya se - a - pa - ga tu flor y tu - es - pi - na de luz

Ejemplo 6.59

«Algunas noches (Canción a Milonga Baya)» (Herzel-Rainone)

Re Mayor.

La versión grabada tomada como referencia es la presentada en el sitio YouTube por el mismo Rainone.⁷⁸

Esta zamba presenta dos secciones musicalmente iguales. La primera sección se inicia con una introducción instrumental de 4 compases. Para pasar a la segunda sección

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Dk9WWUsJ4xQ>

sólo hay un breve interludio de dos compases. Luego 4 oraciones de 8 compases cada una, un total de 32 compases. Estas cuatro oraciones son cantadas y cada una de ellas se corresponde con una estrofa del texto. La tercera y cuarta oración tienen el mismo texto y vuelven a aparecer en la segunda sección de manera similar.

En cuanto a la estructura literaria, cada sección está compuesta sobre cuatro cuartetos octosilábicos. La estructura literaria de la segunda sección presenta las dos primeras estrofas con texto nuevo, para luego retomar de la primera el texto de la tercera y cuarta estrofa a modo de estribillo.

La estructura formal global de esta zamba puede representarse de la siguiente manera:

Primera sección					Segunda sección				
Intro	A	B	C	C'	Intro	A'	B	C	C'

El esquema de cada sección puede representarse de la siguiente manera:

Intro	Expo		Expo		Expo		Elab.	
A instrum	A		B		C		C'	
O1	O2		O3		O4		O4	
Ai	a	b	c	d	e	f	e'	f
4	4	4	4	4	4	4	4	4

En el nivel sintáctico, la extensión de cada estrofa coincide con la extensión de una oración.

En el nivel temático, la composición presenta tres temas.

Oración (tema)	Frase	M. de frase	Armonía (Re Mayor)	Texto	Poesía
-------------------	-------	----------------	-----------------------	-------	--------

A (8 comp.)	a	a1	I IIM	Al aire milonga baya	8a
		a2	I IIIIm	Es un ala de calandria.	8b
	b	b1	IV	Que la ternura de Julio	8c
		b2	V I	Nos abrocha sobre el alma.	8b
B (8 comp.)	c	c1	VIb VI	Y otra vez es con milonga	8a
		c2	II V	La amistad de las guitarras.	8b
	d	d1	V	Los puesteros se abrazan	8c
		d2	II V7	Ante la ausencia del agua.	8b
C (8 comp.)	e	e1	III7 IIm7	Celestes suenan las cuerdas	8a
		e2	I	La noche huele a pichana.	8b
	f	f1	V VIIImaj7	Montesinos anda el rastro,	8c
		f2	V I	Que galopa la yeguada	8b
C' (8 comp.)	e'	e1'	III7 IIm	Celestes suenan las cuerdas	8a
		e2'	I	La noche huele a pichana.	8b
	f	f1	V VIIImaj7	Montesinos anda el rastro,	8c
		f2	IIdim V I	Que galopa la yeguada	8b

El texto de la segunda sección continúa:

No sé si es que vuelve el río	Esto pasa algunas noches	Estríbillo (x2)
O me alejo en la nostalgia	Al sonar «Milonga Baya»	Celestes suenan las cuerdas
		La noche huele a pichana

Los cantores que la acunan Vuelven fértil la distancia.	Un Bairoletto Bardino Llega a traernos el agua.	Montesinos anda el rastro, Que galopa la yeguada.
--	--	--

En cuanto a la organización rítmica, esta zamba se construye sobre un motivo rítmico, que es levemente variado en función del texto y de las necesidades expresivas de la interpretación. La variación rítmica más significativa es una cuestión de gesto en el ataque: en algunas ocasiones el comienzo de la célula es acéfalo y en otras ocasiones el comienzo es tético.

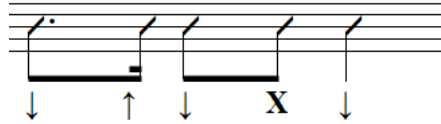
Ejemplo 6.60

Ejemplo 6.61

Ejemplo 6.62

Ejemplo 6.63

La guitarra acompaña el canto con el mismo rasguído a lo largo de toda la pieza, reproduciendo el patrón rítmico ya descrito para la zamba.



Ejemplo 6.64

La guitarra que acompaña realiza variaciones en tempo y en intensidad, pero sin variar el patrón rítmico. Los bajos marcan permanentemente la subdivisión binaria. La única variante percibida se produce al comienzo del tema B, en el que el rasgueo se detiene para marcar sólo las negras que marcan el 3/4.

En cuanto al plan armónico, esta composición utiliza secuencias armónicas poco frecuentes en las zambas analizadas, utilizando por ejemplo acordes con séptima mayor, a diferencia de los acordes de triadas y de dominante con séptima (menor) de las zambas del «boom» folclórico.

Síntesis y reflexiones sobre la zamba

La vinculación de la zamba con la danza le fue imponiendo una estructura musical más o menos fija a lo largo de su derrotero, para poder responder a la coreografía, aunque dado el carácter expresivo de la danza, tiene un margen de flexibilidad.

Si bien ya he mencionado que las composiciones pampeanas en ocasiones subsumen la función de la danza en pos de las necesidades expresivas que le impone, por ejemplo, el texto que está siendo musicalizado, en el caso de las zambas la estructura musical estandarizada es frecuentemente respetada. Esto implica que las secciones cantadas —las que se bailan— generalmente se organizan en tres oraciones de doce compases cada una.

Todas las zambas analizadas presentan dos secciones musicales iguales, denominadas «primera» y «segunda». Cada sección comienza con una introducción instrumental que varía en su extensión y en sus características de ejecución.

Luego cada sección está conformada por tres oraciones musicales. La primera y la segunda oración pueden ser musicalmente iguales o variadas, mientras que la tercera suele presentar una idea musical nueva.

Estas oraciones coinciden con las tres estrofas cantadas. La tercera estrofa cumple la función de estribillo, pues se repite en cada sección en el mismo lugar y con el mismo texto.

Los versos de cada estrofa están agrupados como cuartetos o sextinas. Cuando se trata de cuartetos, es muy frecuente que el segundo par de versos se repita, convirtiéndose en el contexto de la canción en sextina.

La estructura métrica de los versos es variada; la rima más frecuente es abcb.

Se puede sintetizar lo dicho hasta aquí en el siguiente cuadro:

Primera				Segunda			
Intro	A	A	B	Intro	A	A	B
	Primera estrofa	Segunda estrofa	Estribillo		Primera estrofa	Segunda estrofa	Estribillo
	Danza				Danza		

Las zambas pampeanas están compuestas en modo mayor y en modo menor, aunque en el corpus analizado aparece una preferencia hacia el modo menor (de las diecisiete zambas analizadas, cinco son mayores y doce menores).

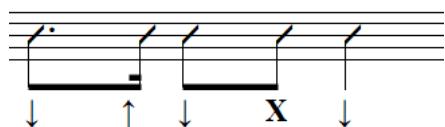
El desarrollo armónico es variado. En las zambas menores, el pasaje por el relativo mayor es un recurso casi obligado. El módulo armónico || I | IV | bVII | bIII || es frecuente en la primera frase de las dos primeras estrofas, así como el inicio del estribillo en el bIII. Es frecuente el uso del I como dominante del IV, del VII como dominante del bIII y del II como dominante del V.

La guitarra es el instrumento acompañante predilecto —casi exclusivo— y puede aparecer en número variable (lo más frecuente es una, dos, o dos guitarras y guitarrón). Cumple función armónica y rítmica. La presencia del bombo o de otro instrumento que provea base rítmica es poco frecuente.

En cuanto la organización rítmica es necesario considerar, por un lado, la rítmica del canto, y, por otro lado, el acompañamiento.

La estructura métrica de la zamba superpone la subdivisión ternaria y binaria de manera tal que para comprender su complejidad resulta de utilidad pensar en la convivencia entre el compás de 6/8 y 3/4. El canto transita principalmente el ternario —aunque la subdivisión binaria suele aparecer en los finales de frase—. Las frases suelen estar organizadas en uno o dos motivos rítmicos, que son repetidos o levemente variados a lo largo de la composición.

En el acompañamiento predomina la subdivisión binaria, marcada con los golpes del pulgar sobre las cuerdas graves de la guitarra, y la ejecución sobre las cuerdas agudas —sobre todo la particular sonoridad que produce el «chasquido» sobre las notas sobre la cuarta corchea sostiene la subdivisión ternaria. Como ya he señalado en los análisis, el motivo rítmico del acompañamiento con el que se asocia la zamba es:



Ejemplo 6.65

En las introducciones y en la primera oración es frecuente que la/s guitarra/s alternen el motivo rítmico rasgueado con punteos que pulsan melodías que anticipan motivos rítmico-melódicos que aparecerán luego en el canto o arpeggian acordes en semicorcheas.

En cuanto al ritmo armónico, los cambios de acorde suelen coincidir con el cambio de compás, aunque suele haber cambio de acorde en el tercer tiempo del compás de 3/4. En este caso, el acorde resuelve en el tiempo fuerte siguiente.

Síntesis del capítulo

El análisis de milongas, huellas y zambas que realicé en este capítulo aporta argumentos para la caracterización de la música pampeana desde sus estructuras y organización sonora.

El recorte anunciado desde el título de la tesis responde a las preferencias compositivas que se deducen del repertorio compuesto y grabado al que he tenido acceso.

En cuanto a las milongas, el análisis me permitió corroborar que lo que los músicos afirman en el plano discursivo tiene su fundamentación en las estructuras musicales. La vigencia de dos tipos de milongas, corralera y pampeana, es el primer elemento que lo confirma. Estas dos variedades de milonga poseen características musicales en común, como por ejemplo la subdivisión binaria y el patrón rítmico del acompañamiento de los bajos, pero también poseen características que las diferencian.

Las corraleras, en modo mayor y un tempo ágil, y las pampeanas, en modo menor y con un tempo moderado. Hay algunas milongas que son difíciles de encasillar en una u otra variante pues toman elementos de una y de otra. Además, fue posible identificar una modalidad interpretativa que acerca a la milonga con el género estilo.

En cuanto a la relación del canto y el acompañamiento cabe señalar cierta estructura contrastiva entre el bajo que reitera una estructura rítmica y una melodía «más libre» que utiliza tresillos, síncopas dentro del tiempo y entre tiempos. Dependiendo del intérprete, esta independencia entre guitarra y canto es más o menos evidente, pues es utilizado como recurso expresivo del cantor.

En cuanto a la estructura formal, las milongas se organizan en función del texto, y la estructura literaria es muy variada.

Las milongas suelen presentar uno o dos temas, que se alternan a lo largo de la composición. En ocasiones el tema contrastante funciona como estribillo, utilizando el mismo texto en cada ocurrencia.

La aparición de secciones instrumentales también es muy variada. Van de la introducción y luego el canto de todas las estrofas «de corrido» hasta el intercalar oraciones instrumentales como introducción a cada estrofa. En el capítulo siguiente veremos incluso que para una misma composición (el caso tomado es la «Milonga baya») cada versión modifica la manera en que se organizan y alternan las oraciones cantadas con las instrumentales, tanto en el orden de aparición y alternancia como en su extensión.

Esta predilección por la milonga provoca la ampliación del género a nivel discursivo, en la que se incluyen, por ejemplo, otras composiciones denominadas «canciones» que no pueden ser incluidas en otras categorías de géneros, para llegar a la generalización de que «en el fondo las canciones pampeanas son todas milongas».

Retomando los testimonios que he recogido a través de entrevistas en profundidad, Cacho Arenas manifestó:

Todas nuestras composiciones [refiriéndose a las de su autoría y a las de Delfor Sombra] tienen un toque regional por el lado de la milonga. Son todas canciones tranquilas, rítmicamente tienen todas más o menos el ritmo de la milonga, más saltadita, menos saltadita, más rápida o no... Y yo a veces pienso que aquello de que el paisaje define un poco la música, o que el paisaje determina un poco la música o la expresión de los poetas o de los músicos, yo creo que tiene que ver, que es cierto, ¡yo creo que sí! Fijate las canciones que hace Alberto Cortez, que es de Rancul. ¡Son milongas! Son milongas transformadas en canciones, en baladas, pero la estructura básica, abajo subyace una milonguita siempre, y nuestras canciones son todas así (Cacho Arenas, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

En este sentido, la composición de Javier Villalba «Bardas Pampa», rotulada como milonga rock, es otro elemento que refuerza la argumentación sobre la flexibilidad que admite el género.

Por otro lado, lo que denomino aquí huella canción ha trascendido su vinculación con la danza. Si bien algunas huellas podrían ser bailadas siguiendo la coreografía estandarizada, es frecuente que en las grabaciones se omita la repetición de la última oración, que suele corresponder al «laleo», y entonces su extensión es insuficiente para ser bailada. En otras ocasiones, deliberadamente se componen huellas sin atender al requerimiento coreográfico. En este sentido, Cacho Arenas al evocar cuestiones acerca de las decisiones musicales en torno al disco *Voces de la Patria Baya* (1974) del Dúo Sombrarena, relató que

las milongas, los estilos, las tonadas, triunfos, huellas, que son ritmos de acá de la zona, nosotros los hacíamos, pero tomándonos libertades y rompiendo con lo esquemático de cada una de esas especies, sobre todo cuando se trataba de danzas. Delfor mismo en el disco del Dúo tiene una huella que se llama “La confinera”. En realidad, el que rompe el esquema formal es el poeta [Edgar Morisoli]. Tiene una supuesta huella, o que él le llama huella, pero que no tiene la cantidad suficiente de versos para desarrollar una huella musicalmente. Y Delfor musicaliza con ritmo de huella una letra que no alcanza a ser una huella coreográficamente. ¡Eso era una transgresión en ese momento! (Cacho Arenas, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, enero de 2005).

Los elementos musicales que caracterizan las huellas —independientemente de que si se ajustan o no en su extensión a las necesidades del baile— pueden sintetizarse en la superposición rítmica que se produce entre la subdivisión binaria y ternaria, los arpeggios o el esquema rítmico del acompañamiento de la guitarra, las frases musicales cantadas que comienzan con motivos rítmicos acéfalos o anacrúsicos y las frases musicales con importantes pasajes por la zona del relativo mayor.

Las zambas pampeanas están preferentemente en modo menor y el tempo suele ser moderado. La guitarra es el principal instrumento con que se las acompaña, y puede aparecer o no el acompañamiento de un bombo u otro instrumento de percusión, a diferencia de la interpretación de las zambas en estilo norteco. Aunque su composición —al igual que con las huellas— trasciende la danza, las zambas compuestas en La Pampa suelen ajustarse a la estructura estandarizada del género. Como ya he señalado para otros géneros, pero en el caso de la zamba se vuelve una marca importante diferenciadora de lo local, los textos que abordan las zambas frecuentemente remiten a temáticas de la provincia y suelen cantar poesía de poetas locales.

La variedad expresiva que admite la milonga o la modificación de la estructura formal de la huella que la aleja de la danza para convertirla en canción son variantes que

realizan los compositores al tratarse de géneros musicales considerados como propios (aunque compartidos), a través de los cuales se identifican y buscan la diferenciación. La zamba, en cambio, es descrita en una categoría discursiva diferente («no es nuestra, es de todos») y el resultado de los análisis demuestran que las composiciones no buscan la variación ni la diferenciación, sino que, por el contrario, pueden ser interpretadas como la estrategia compositiva utilizada para respaldar en parte la demanda de reconocimiento e inclusión de la música pampeana dentro del conjunto de la música nacional.

Capítulo 7. Dimensiones del repertorio: versiones y construcciones de sentido en torno a cuatro obras pampeanas

La canción es portadora de mensaje poético y musical. Un giro melódico, una determinada sonoridad, una secuencia armónica, un bordoneo en los bajos de la guitarra activan la memoria musical, disparan recuerdos, transportan en el tiempo y el espacio al oyente.

En este capítulo he seleccionado cuatro composiciones para dar cuenta de diferentes dimensiones del repertorio pampeano: «Huella de ida y vuelta», huella de Roberto Yacomuzzi y Lalo Molina; «Milonga baya», milonga de Julio Domínguez «el Bardino»; «Confesión del viento», milonga de Roberto Yacomuzzi y Juan Falú, y «Zamba del río robado», zamba de Manuel J. Castilla y Guillermo Mareque-Enrique Fernández Mendía.

Estas composiciones han recorrido caminos diversos desde el momento de su creación. Su circulación se realizó en presentaciones en vivo en teatros, festivales o reuniones de amigos, a través de la transmisión oral, de la oralidad mediatizada mediante grabaciones en soporte no profesional o grabaciones en estudio en formato disco de vinilo, cassette o CD. Han atravesado las fronteras provinciales y han sido ejecutadas por músicos de otras geografías y por músicos que transitan espacios de circulación nacional. A través de estas composiciones se concreta en parte el anhelo de la música pampeana de trascender más allá de los límites provinciales

Partiendo de las nociones de estilo, versión, interpretación, arreglo y direccionalidad sociocultural se estudiarán las sonoridades que recrean y los discursos legitimadores que se han construido en torno a ellas.

Aplico el término «estilo» (Fabbri 1999) para señalar ciertas características recurrentes que permiten distinguir un intérprete, un grupo o un período particular.⁷⁹ Para los casos que estudio en este capítulo en ocasiones es importante mencionar ciertas

⁷⁹ «A recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer), a group of musicians, a genre, a place, a period of time» (Fabbri, 1999, p. 7).

características de la versión y/o del intérprete en particular, que completan su descripción.⁸⁰

Tomaré como definición operativa de «versión» la del musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, quien propone denominar versión al estadio intermedio entre composición original e interpretación que define al hecho musical. Una versión puede ser considerada un hecho casi tan creativo como el de la composición original.⁸¹

En la música popular (o mesomúsica, como proponía llamarla Vega)⁸² la pieza original seguirá siendo reconocida a pesar de los cambios que pueda sufrir, cambios que son parte del acontecer de la música popular. La autoría de esa pieza original también será reconocida (Aharonián, 2007, p. 126).

La producción de versiones es un procedimiento inherente a la dinámica de la música popular y suele ser generadora de nuevos sentidos, tanto desde la libertad creativa que asume el músico que interpreta o versiona como el público hacia quien está dirigida la versión, lo que el propio Aharonián denomina «direccionalidad sociocultural» del hecho musical.

Y siguiendo a Ricardo Mansilla (2006) propongo el concepto de «arreglo» como el procedimiento que implica «toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales pudiendo o no cambiar de orgánico —medio vocal/instrumental—» (Mansilla, 2006, p. 17).

En el ámbito de la música pampeana cada nueva interpretación puede ser entendida como una nueva versión. Esta interpretación implica una actualización o resignificación de la composición, acorde a la intencionalidad del intérprete y/o del arreglador. El género musical de referencia, el estilo del intérprete/arreglador y el público a quien se dirige la música condicionan las decisiones de los músicos.

Carlos Urquiza, ubicándose desde su perspectiva de arreglador de música pampeana, aclara qué es lo que se debe tener en cuenta:

⁸⁰Vale aclarar que la categoría de «estilo musical» ha sido debatida desde distintos ámbitos (teórico-musical, musicológico, semiótico, sociológico). En el campo de los estudios de música popular, el análisis y definición de «estilo» ha cobrado un interés particular, especialmente por su vinculación, asociación y/o diferenciación con la categoría de «género musical». Quienes han abordado estas categorías señalan que no siempre se trata de aspectos diferentes o fácilmente distinguibles. No es mi intención dar cuenta de todos estos debates, sino señalar características recurrentes que me permitan distinguir las versiones de una misma composición. Para ampliar sobre la discusión de estilo, ver Guerrero (2012).

⁸¹ Rubén López Cano (2011) y Diego Madoery (2000 y 2007) discuten en profundidad el concepto de «versión».

⁸² No me detendré aquí a discutir la terminología utilizada por Aharonián, quien adopta el término mesomúsica acuñado por Carlos Vega, y que ha sido objeto de críticas fundadas en su propuesta estratificadora de las músicas en superiores, inferiores y «del medio».

como arreglador hay por lo menos dos aspectos: el técnico, es decir con qué contás, si dos voces mixtas, tres varones, tal o cual instrumento. Con esa formación entonces diseñás cuál puede ser más o menos la modalidad de armonizar para ese grupo, de arreglar, de perfilar un estilo. Pero lo principal también es el contenido, ¿no? ¿Qué es lo que quiere transmitir ese grupo, cuál es su mensaje? (Carlos Urquiza, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, junio de 2006).

En su enumeración no sólo aparecen los factores musicales que condicionan el arreglo («los instrumentos, las voces con las que se cuenta») y el estilo de quienes lo van a interpretar sino también el mensaje, el contenido que se quiere transmitir.

En las músicas populares, en general, y en el repertorio abordado en esta tesis, en particular, es difícil decidir cuál es la versión «original» de la composición. Diversos canales de circulación, espacios y situaciones de recepción pueden asignarle a diversas versiones el estatuto de original. Para evitar esta situación pensaremos en su reemplazo la «versión de referencia» que propone López Cano (2011). En relación con ésta una versión puede

Pretender ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) transformarla en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarla al estilo del cantante o banda que hace la versión, y 3) manipular tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo (López Cano, 2011, p. 63).

A continuación presento un recorrido por cada una de las canciones seleccionadas, repasando los contextos de creación, los sentidos que se han ido construyendo en torno a ellas y las resignificaciones que generan las sucesivas versiones e interpretaciones en el proceso de construcción de la identidad musical pampeana.

«Huella de ida y vuelta» (Yacomuzzi-Molina)

La «Huella de ida y vuelta» es una de las canciones del folklore pampeano que más ha trascendido y la que más veces ha sido grabada, tanto por intérpretes locales como de otros puntos del país. Fue compuesta en 1969 por Roberto Yacomuzzi y Gerardo «Lalo» Molina. Sobre el momento de su creación, Yacomuzzi recuerda:

escribí los versos de la huella hace muchos años, cuarenta tal vez, muy lejos de aquí, en el paraje Tres Cerros, ubicado a la vera de la ruta 3, en Santa Cruz, se los envié a Lalo [Molina], él los ordenó para darle forma a la canción y con Delfor [Sombra] le pusieron el nombre que no tenía. [...] Ha tenido un extraño y hermoso destino: nunca fue interpretada por un artista de gran difusión, de esos que cuentan con el favor de los medios y la propaganda, sin embargo, por voluntad de los cantores de la base de la pirámide, se fue extendiendo como la gramilla hasta llegar a lugares impensados (Roberto Yacomuzzi, comunicación vía e-mail, 24/05/2008).

Lejos de su entorno cotidiano, Yacomuzzi encontró las palabras desde la nostalgia y la soledad para la que sería una de las primeras canciones que lo harían trascender como poeta. La imagen que evoca el testimonio, «la canción que se extiende como la gramilla», recuerda la idea de rizoma de Gilles Deleuze (1977), dimensión horizontal de lo múltiple, que se propaga, se conecta y diversifica. La misma concepción creadora deviene en multiplicidad: el enviar los versos al músico para que sean ordenados y se conviertan en canción, y que un tercero —Delfor Sombra— colabore para ponerle nombre.

Así mismo, el autor de la música, Gerardo «Lalo» Molina, comenta que

con esta canción ha pasado lo que con ninguna. Tiene que yo sepa por lo menos treinta grabaciones. Y la ha grabado gente importante, conjuntos importantes: la ha grabado Delfor [Sombra] en México, Lito Nebia, Los Quilla Huasi, bueno, muchos de los intérpretes de La Pampa la han grabado. Si, ha ocurrido lo que no ocurre con otras canciones. La encontré en un disco en Buenos Aires. Me emocioné mucho porque en realidad fue una sorpresa. [...] La encontré en un CD que se llama *Los mejores temas del folklore nacional*. Junto a temas de Yupanqui, de Ariel Ramírez, está la “Huella de ida y vuelta”, grabada por los Quilla Huasi. Me pareció hermoso. Un poco uno lo que quiere de las grabaciones es que tengan trascendencia y que se mezclen con las de otros. De otros del país, y que se mezclen con las de Yupanqui, me parece hermosísimo («Lalo» Molina, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

La cantidad de versiones grabadas es un indicador de la expansión rizomática de la canción, aunque hay que aclarar también que la circulación muchas veces acontece por otros canales, como por ejemplo su enseñanza en el ámbito escolar.

Molina continúa diciendo:

tengo una anécdota que siempre cuento como una cosa que me impactó mucho en mi vida: iba del trabajo a hacer una gestión al banco y me cruzo con un nenito que no debía tener más de siete, ocho años, iba pateando una latita, silbando la “Huella de ida y vuelta”. ¡Ay! Fue una cosa que... me quedé... porque un niño... con esa inocencia... silbando la “Huella de ida y vuelta”... Ya eso creo que es la consagración de uno, como autor («Lalo» Molina, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, abril de 2006).

Esta canción se cuenta entre el repertorio de un gran número de músicos de La Pampa, se canta en las escuelas, la cantan los coros, la tocan las orquestas Infanto-Juveniles y la Banda Sinfónica de la provincia. Un indicio del valor simbólico que se le otorga puede observarse en la presentación de un proyecto de ley ante la Cámara de Diputados para declararla Canción Emblemática Provincial, en febrero de 2017. Entre los fundamentos de esta propuesta, la autora del proyecto, la diputada Alicia Mayoral, manifiesta:

«Huella de ida y vuelta» es sin lugar a dudas una de las canciones más emblemáticas del cancionero regional pampeano. Ambos autores, Roberto Yacomuzzi en la letra y Lalo Molina en la música, han realizado a través de la presente obra, un valiosísimo aporte a la cultura regional y la

identidad pampeana, el cual debe ser destacado, revalorizando la originalidad de su propuesta ante la sociedad, mediante la aprobación de la presente ley (*Plan B Noticias*, edición del 7 de febrero de 2017).

El texto de la canción dice:

I	II
Por andar esa huella	Siempre vuelvo en las noches
Repecho oscuro	Desde tu ausencia
Dejé tanto a mi espalda	Huella de rastro fresco
Que ni me apuro.	Lenta paciencia.
Ya de ser voy dejando	Tanto amor distancioso
Me vuelvo arena	Mi niña amada
Como aquel Río Salado	Quemará nuestras bocas
Que una vez fuera.	Tal vez mañana.
Andando suele el hombre	Huellas, toscas y espinas
Tener dos huellas	Cuando te alejas
Una que lleva lejos	Violeta flor de cardo
La otra regresa.	Cuando regresas.
<i>Corazón querenciero,</i>	<i>Corazón querencioso,</i>
<i>Si usted me afloja</i>	<i>Si usted no aguanta</i>
<i>Me vuelvo ahorita mismo</i>	<i>Me vuelvo ahorita mismo</i>
<i>pa' Santa Rosa.</i>	<i>Para La Pampa.</i>
<i>No sé en qué madrugada</i>	<i>No sé en qué madrugada</i>
<i>Daré la vuelta,</i>	<i>Daré la vuelta</i>
<i>Por eso ir pa' adelante</i>	<i>Por eso ir pa' adelante</i>
<i>Tanto me cuesta.</i>	<i>Tanto me cuesta.</i>

El título de la canción «juega» con el doble significado de la palabra huella. Por un lado, el «camino hecho por el paso más o menos frecuente, de personas, animales o vehículos»⁸³ y por otro la referencia al género musical con el que se vincula la composición. Con el título anticipa lo que se reforzará en el transcurrir de la canción, este ir y venir, el estar lejos del lugar deseado, con la posibilidad siempre presente del regreso.

El poeta escribe en primera persona: es él quien está lejos, es él el que se fue, es él quien teme al olvido. El poeta dialoga con su corazón —querenciero, querencioso— concediéndole la decisión de regresar. Aflojar o aguantar demuestran que la distancia no

⁸³ Recuperado el 05/03/2018 de <http://dle.rae.es/?id=Kl85y9t>

implica una situación cómoda, elegida por propia voluntad. Estar lejos del lugar o de la mujer amada no es la situación deseada. Los sueños son lo que lo acercan al amor, apelando a elementos poco amigables del paisaje desértico —huellas, toscas y espinas— para describir el distanciamiento y a la flor de cardo para evocar el encuentro. En el desvanecerse como la arena establece un paralelismo entre su ausencia y la del río que tampoco está.

En el capítulo anterior presenté a la huella como una danza de coreografía fija, cuyas figuras estandarizadas para el baile puede condicionar su forma musical. Desde su estructura formal, la «Huella de ida y vuelta» posee dos secciones musicalmente iguales. Cada una de ellas consta de cinco oraciones que se corresponden a las cinco estrofas de la poesía, con una estructura métrica que responde a la copla de seguidilla, con la alternancia 7-5-7-5 sílabas en cada estrofa. Las dos primeras frases musicales son musicalmente iguales, la tercera presenta una idea musical nueva, igual que la cuarta, y la última repite la melodía de la tercera, por lo que de manera esquemática podríamos representar la estructura formal de cada una de las secciones como:

Intro	A	A	B	C	B
-------	---	---	---	---	---

Al describir musicalmente la danza, Carlos Vega afirma que las ideas musicales responden a los «tramos» o ideas coreográficas de la danza y que estas «ideas musicales» en número de cinco no serían más que una repetida, o a lo sumo, variada (Vega, 1986, p. 271). La música compuesta por Molina para esta huella posee una variedad temática de una riqueza mayor frente a la economía musical que propone Vega al describir el género en su matriz tradicional. Quizás este pueda haber sido el elemento atractivo para ser objeto de tantos arreglos y versiones.

Me interesa reflexionar a continuación sobre quiénes han elegido la «Huella de ida y vuelta» para incluirla en su repertorio y cómo dialogan las diferentes versiones del tema. Considerando que los modos de narrar y construir significados desde lo musical son múltiples y que cada nueva versión es una resignificación de la obra, es lícito reflexionar sobre los sentidos que construyen las diferentes versiones de esta composición que se han seleccionado para su análisis. En este sentido, se considera desde dónde se sitúa el músico que interpreta y a quién se dirige el arreglador o el músico que versiona.

El criterio de selección de las versiones incluidas en este capítulo encuentra su fundamentación en la distancia temporal en que fueran interpretadas, registradas o grabadas, en la variedad de intérpretes provenientes de diversas tradiciones musicales con resultantes sonoras tan variadas como ellas, en los diferentes orgánicos para los cuales se realizó la versión y en los diferentes grados de circulación de los artistas que la interpretan.

El listado de versiones seleccionado es el siguiente, siguiendo un orden cronológico estimado, pues no se cuenta con datos precisos en todos los casos:

Intérprete	Datos de grabación o registro	Lugar y fecha	Orgánico
1. Hermanos Berbel	LP <i>Nosotros</i>	Neuquén, 1972	Dúo de voces mixtas, guitarra y violoncello
2. Las voces del pueblo	Presentación en Festival Nacional del Folklore (grabación documental en vivo)	Córdoba, 1976	Dúo de voces masculinas y dos guitarras
3. Sanampay	LP <i>A pesar de Todo</i>	México, 1981	Voces masculinas, femeninas y guitarra
4. Confluencia	CD <i>Cantamento</i>	1984/1985 Editado en CD en 2001	Cuatro voces masculinas
5. Cantizal	LP <i>Todas las voces</i>	Santa Rosa, 1985	Cinco voces masculinas, guitarra y guitarrón
6. Alpatacal	CD <i>El canto de mi tierra</i>	Santa Rosa [1988], 2006	Cinco voces masculinas, guitarra y guitarrón
7. Paulino Ortellado	CD <i>Travesía</i>	Santa Rosa, 1995	Guitarra (instrumental)
8. Los cantores de Quilla Huasi	LP <i>En buena compañía</i>	Buenos Aires, 1996	Piano y voces masculinas
9. Lito Nebbia	Cassette <i>Nueva Música popular de La Pampa</i>	Buenos Aires, 1998	Sintetizador, piano y voz
10. Néstor Garnica	CD <i>Y sigue la fiesta</i>	2002	Guitarra, violín y voz
11. Dúo Libresur	CD <i>Una rama del árbol</i>	2004	Dúo de voces masculinas, guitarras, piano y percusión
12. Laura Paturllanne	CD <i>Melipal, la mirada del Sur</i>	2004	Guitarra y voz femenina
13. Edith Rossetti	CD <i>Allpa-caspi. Tierra y madera</i>	Buenos Aires, 2004	Guitarra y voz femenina
14. Juan Quintero y Luna Monti	CD <i>Lila</i>	Buenos Aires, 2006	Dúo de voces mixtas y guitarra
15. Grupal Utopía	CD <i>De ida y vuelta</i>	2006	Sintetizador, bajo eléctrico, guitarra y voz
16. María Laura Caballero	CD <i>Charango dímelo tú</i>	Buenos Aires, 2010	Charango y voz femenina
17. Nicolás Rainone	CD <i>Grito pampeano, en el patio de la luna</i>	Buenos Aires, 2012	Voz, sintetizador, percusión, guitarra, stick, guitarra eléctrica y coros
18. Coral Médanos y Lunas (Dir. Alberto Carpio)	CD <i>Entre bardas, médanos y lunas</i>	Santa Rosa, 2015	Guitarra, piano y masa coral
19. Banda Sinfónica Provincial	Ciclo Sinfónicas Provinciales en el CCK, video	Buenos Aires, 11/05/2017	Instrumentos de la banda, versión instrumental.

1) La primera grabación de la que tuve conocimiento data de 1972 y los intérpretes son los hermanos Hugo y Marité Berbel, dos referentes de la música patagónica, quienes la incluyeron en el disco *Nosotros*, editado en la provincia de Neuquén al poco tiempo de su composición. La huella convive en el disco con géneros como loncomeos y chorrilleras y canciones que le cantan a los petroleros, a los alambradores y a la “madre Patagonia”. Esta temprana grabación no circuló entre los músicos pampeanos, quienes manifiestan haberla conocido escuchándola de sus propios autores. En este sentido Cacho Arenas manifiesta:

En 1972 yo empecé a escuchar la huella en el Temple, por Lalo [Molina] seguramente. [...] Sombrarena empezó a preparar la “Huella” como una obra nueva de su repertorio a mediados de 1974, y lamentablemente no estaba lista en setiembre de ese año, cuando grabamos el disco. En cambio sí estaba preparada cuando fuimos a Cosquín en enero de 1975, y allí la cantamos como cierre de nuestra actuación en el Festival. [...] Al año siguiente fui con Las Voces del Pueblo, como delegado a Cosquín, y ahí la cantaron todo el tiempo, como Delfor y yo un año antes. Pero el “éxito” de Sombrarena no era la huella sino “El Sur es Negro y Rojo”, entre las delegaciones de otras provincias que estaban en Cosquín (Cacho Arenas, comunicación vía e-mail, 2017).

El músico y arreglador Carlos Urquiza también manifiesta haber conocido la composición mucho después —en la década de 1980, asevera— desconociendo la versión grabada por los Berbel.

2) El segundo registro al que tuve acceso data de 1976, en la presentación de la delegación de La Pampa en el Festival Nacional de Folklore por el Dúo Las voces del Pueblo, integrado por los músicos victoriquenses Alfredo Gesualdi y Pedro Cabal. También se interpretó esa noche «La chilquita», cueca de Julio Domínguez «el Bardino».

3) El grupo Sanampay, liderado por el músico neuquino Naldo Labrín graba en 1981 su versión de la «Huella». Esta agrupación se crea en 1977 en México, luego del golpe de Estado que aconteció en Argentina en 1976, y estuvo integrada en sus inicios por un grupo de músicos argentinos exiliados.⁸⁴ El Long Play *A pesar de todo* recrea versiones de canciones de diversos autores, géneros y países de Latinoamérica.

⁸⁴ La primera formación de Sanampay estaba integrada por: Eugenia León, Naldo Labrín, Delfor Sombra, Eduardo Bejarano, Jorge González y Carlos “Caíto” Díaz.

- 4) La versión vocal de la Agrupación Pampeana Confluencia está incluida en el trabajo *Cantamento*, grabado entre noviembre de 1984 y marzo de 1985 en Buenos Aires, en Estudios Netto, con el arreglo de Alfredo Rey. El álbum está íntegramente dedicado al repertorio pampeano e incluye tres zambas, dos huellas, una cueca, un triunfo, un estilo y dos canciones.
- 5) La agrupación Cantizal incluye la «Huella» en el Long Play *Cantizal* grabado en el año 1985. De los catorce temas que lo integran, cinco pertenecen al repertorio pampeano y los restantes al folklore de circulación nacional.
- 6) El grupo Alpatocal⁸⁵ graba esta huella en el trabajo que se denominó *El canto de mi tierra*, que incluye sólo composiciones pampeanas. La grabación se realizó en 1988, momento en el que los integrantes del grupo formaban parte de la Cooperativa Artística CoArte, que llevó a cabo una intensa actividad cultural en la ciudad de Santa Rosa entre los años 1985 y 1995. El disco se editó para su circulación y distribución en el año 2006, 18 años más tarde.
- 7) *Travesía* es el trabajo discográfico del guitarrista Paulino Ortellado que incluye su versión instrumental de la huella. Fue grabado en 1995 con el apoyo de la mencionada cooperativa artística CoArte.
- 8) En el Long Play *Los cantores de Quilla Huasi en buena compañía* la grabaron con acompañamiento en piano y guitarra, acercándola a las huellas más tradicionales, lo que permite pensarla como una versión para ser bailada. El cassette luego editado en formato CD es un trabajo doble, en el que para cada obra participa un músico invitado. Para esta huella el intérprete en el piano es César Orlando, quien se suma a las voces y guitarras de Carlos Lastra, Roberto Palmer y Ángel Asis.
- 9) La versión de Litto Nebbia, incluida en el cassette denominado *Nueva música popular de La Pampa*, grabado en el estudio Del nuevo mundo a través de sello

⁸⁵ Roberto Yacomuzzi y Lalo Molina, los autores de la huella, integraron y participaron en la grabación de Alpatocal.

discográfico *Melopea* en 1998. *Nebbia*, en la portada del cassette, expresa: «Personalmente canté a mi manera la hermosa *Huella de ida y vuelta*, interpretándola como la siento, como se sienten estas canciones sabias de nuestro folklore». El estilo interpretativo de *Nebbia*, quien canta como solista en una versión transformada en canción, acompañado con un sintetizador, adoptando un tempo muy lento la aleja del acompañamiento rítmico que permitiría vincularla a la huella como género, modificando también la melodía.

10) En el 2002 el violinista santiagueño Néstor Garnica incluye la «*Huella de ida y vuelta*» en el CD *Y sigue la fiesta*. El CD recrea principalmente composiciones vinculadas al repertorio del folklore del Norte de la Argentina (chacareras, zambas y vidalas) e incluye también un tango, una milonga, una rumba y una canción del músico dominicano Juan Luis Guerra. La guitarra rítmica acompaña al violín durante toda la interpretación de la huella, que es cantada por el propio Garnica.

11) Laura Paturllanne, en el CD *Melipal, la mirada del sur*, editado en el año 2004, la incluye en una selección de temas que pretende ampliar en su conjunto la mirada de lo regional pampeano hacia el Sur, incluyendo repertorio patagónico.

12) La versión del dúo *Libresur*, integrado por Sergio La Corte y Roberto Yacomuzzi, en el CD *Una rama del árbol*, editado en 2004, trabajo integrado exclusivamente por composiciones de los integrantes del dúo.

13) La inclusión en el CD *Allpa-Kaspi* de la cantante bonaerense Edith Rosetti, editado en 2005, quien luego de esta primera incorporación fue incursionando en el repertorio pampeano hasta llegar a grabar en 2014 un disco con canciones sobre poesías de Edgar Morisoli. La intérprete expresa: «Cuando grabé el primer disco, mi compañero, Carlos Loza, pampeano de La Maruja, casi sobre el final de aquel primer disco me dijo “Mirá, yo te quería mostrar esta obra de La Pampa” y me trajo la *Huella de ida y vuelta*. El CD estaba terminado, pero apareció la *Huella*... ¡Y la *Huella* fue al disco! Eso hizo que en La Pampa se escuchara esa versión, y un día fui a cantar a La Pampa por primera vez» (Edith Rosetti, en *Pequeños Universos VI, La Pampa*, 2016).

14) La inclusión en el CD *Lila* de Juan Quintero y Luna Monti, donde el enriquecimiento armónico y el acompañamiento casi arpegiado la alejan de las huellas tradicionales.

15) La versión del Grupal Utopía, de la ciudad de Gral. Pico (La Pampa) se incluye en el CD *De ida y vuelta* del 2006, que consiste en una selección de canciones bastante difundidas del folklore nacional. En esta versión la huella adopta un tempo significativamente más lento que el utilizado en la ejecución tradicional, incorporando un sintetizador como instrumento acompañante de las voces que llevan la melodía, con algunos detalles de «color» provistos por la guitarra.

Utopía es una agrupación integrada por seis voces masculinas, guitarra, teclado y bajo eléctrico. El nombre del disco en donde grabaron la huella es *De ida y vuelta*. Las doce composiciones que lo integran incluyen además la «Milonga Baya» y luego obras que pertenecen al repertorio más difundido del folklore de circulación nacional.

16) La adaptación al charango por parte de la instrumentista María Laura Caballero de la localidad de Pehuajó (Pcia. de Buenos Aires), la incorporación a su repertorio y la grabación en el disco *Charango dímelo tu* del año 2010. La intérprete y autora del arreglo manifestó en comunicación personal que «la Huella es muy conocida y que integra el repertorio de muchas agrupaciones de la provincia de Buenos Aires» y que su decisión de arreglarla para el charango proviene de su gusto personal por la obra. La charanguista incluso denominó una serie de conciertos que realizó durante el año 2009 como «De ida y vuelta».

17) El primer trabajo discográfico de Nicolás Rainone *Grito pampeano, en el patio de la luna*, del 2012, reúne sus composiciones y tres obras de otros autores: «De Guatraché» (de Humberto Urquiza y Juan Carlos Bustriazo Ortiz), «La rendición de Manuel» (de Julio Domínguez «el Bardino») y la «Huella de ida y vuelta».

18) *Entre bardas, médanos y luna* es el nombre del CD realizado por el Coral Médanos y luna, dirigido por Alberto Carpio, en el año 2015. El disco está dedicado a composiciones pampeanas y tiene como particularidad la participación de músicos invitados, algunos de ellos autores de las obras incluidas. Esta huella es la obra que

cierra el disco, con Lisandro Dasso como pianista invitado ejecutando el arreglo realizado por el propio Carpio.

19) Además de las versiones incluidas por los artistas en sus discografías hay que destacar la presencia casi obligada de la «Huella» en el cierre de muchos espectáculos que involucran al repertorio pampeano o a sus músicos dentro y fuera del territorio provincial. Citamos como ejemplo a la Banda Sinfónica de la Provincia, que en su presentación en el Centro Cultural Kirchner el 11 de mayo de 2017 incluyó la «Huella» en el programa ejecutado.

El pensar en las versiones de la «Huella de ida y vuelta» desde diferentes lugares de significación permite problematizar sobre algunos campos simbólicos que aparecerían en disputa. Cada arreglo potencia la multiplicidad de sentidos que genera la canción. Por un lado, estas versiones son interpretadas por músicos que se identifican y que demuestran una marcada preferencia al elegir composiciones del folklore pampeano dentro de su repertorio. Incluyo en este grupo las versiones de Las voces del pueblo, Confluencia, Alpatocal, el Dúo Libresur y Laura Paturllanne.

Otro grupo de artistas interpreta versiones de la «Huella» pero incluyen en su repertorio una selección de músicas provenientes de otros lugares, en ocasiones aparentemente más complacientes con la industria musical, que encontraría resistencia moral al enfrentarse con el primero por el ceder ante la seducción de los requerimientos del mercado, como las versiones de Cantizal o de Grupal Utopía.

Por último, artistas no pampeanos que interpretan versiones de la «Huella» que trascienden las fronteras regionales y que lograron una legitimación asociada al compromiso con la música y al reconocimiento de su trayectoria, alimentan un juego de oposiciones y complementariedades que se produce entre la búsqueda de legitimidad de lo local y el reclamo por la trascendencia y circulación nacional. La inclusión de la Huella en sus repertorios le otorga una trascendencia y legitimación a la composición en particular y, por extensión, a la música pampeana en general. Se asiste aquí a las versiones más variadas de la canción. Incluyo en este grupo las versiones de Cantores de Quilla Huasi, Edith Rosetti, Lito Nebbia, Néstor Garnica, Juan Quinteros y Luna Monti y María Laura Caballero.

«Milonga baya» (Julio Domínguez «el Bardino»)

*«En sorna muchas veces digo:
“Quise escribir una milonga bella
y me salió Milonga baya»
(Julio Domínguez)*

Milonga Baya es la segunda de las composiciones que analizo en este capítulo para delinear algunos alcances del repertorio en estudio. Su texto dice:

<p>En las cuerdas celestes de mi guitarra Cantaron una vuelta muchas calandrias Y pasó un viento sur tapando a gatas El rastro a Montesinos tras la yeguada.</p> <p>Una milonga canto para la Pampa Otra me va llevando por la distancia La que pienso y no digo esa es más larga es casi un imposible milonga baya.</p>	<p>Dicen que las milongas nacen hermanas Y maman de los pechos de las guitarras Cuando pasa la noche de madrugada Los cantores te acunan, milonga baya.</p> <p>Una milonga canto para La Pampa, Otra me va llevando por la distancia Y pasó un viento sur tapando a gatas el rastro a Bairoletto, que nadie tapa.</p>
--	---

Marcelo Cordero escribió un ensayo denominado «Génesis y simbología de Milonga Baya» (2009) en el que realiza un análisis detallado del contexto de creación de la obra y de la poesía, arrojando luz sobre el mensaje que el poeta/músico quiso transmitir con su obra. Este trabajo fue escrito a pedido del mismo Domínguez, y surge como resultado de varios encuentros entre ambos. Cordero destaca en su escrito la «interacción entre dos niveles de la lengua en el lenguaje poético de El Bardino: uno propio de la llamada literatura culta, y otro de corte rural. Aunque diferentes, ambos se complementan con tal naturalidad que los versos siempre suenan espontáneos, auténticos» (Cordero, 2009, p. 6). Como ejemplo del primero menciona la figura poética que evocan las cuerdas celestes de la guitarra, y del segundo un ejemplo puede ser el uso de la palabra «vuelta» para expresar lo que sucedió en una ocasión, o «tapando a gatas» para indicar que apenas puede taparse el rastro de los personajes rurales que son mencionados. Es frecuente que en la poesía del Bardino se mencionen personas que conoció a lo largo de su vida, en especial donde se alojan los recuerdos de su infancia en la zona de Algarrobo del Águila. En esta obra aparece Santos Montesinos (a quien también le ha dedicado exclusivamente una milonga), domador que por su extraordinaria habilidad para amansar caballos sin maltratarlos se le atribuía trato con el

diablo. También se menciona a Juan Bautista Bairoletto, bandido rural que vivió al margen de la ley, venerado por unos y denostado por otros, y que se ganó el apodo de «Robin Hood de las pampas» por robar a los ricos y repartir su botín entre los pobres. El texto hace mención a dos milongas, Cordero ofrece la siguiente interpretación: una es la milonga de lo decible, de lo que puede ser contado, y la otra —la milonga baya— es la que no se puede describir: la nostalgia por el lugar de origen o lo que no se puede expresar por estar inmerso en plena dictadura militar. Estas milongas nacen hermanas, y maman de los pechos de la guitarra, invocando la imagen de la mujer a través de la forma femenina de la guitarra. La poesía está escrita en primera persona, adquiriendo un tono testimonial en los versos «cuando pasa la noche de madrugada/ los cantores te acunan, milonga baya», abre el juego al colectivo de cantores que, como el autor, denuncian solapadamente la falta de libertad de expresión.

Según el relato del autor recogido en entrevista personal, y en testimonios registrados por Marcelo Cordero y Rubén Evangelista, el texto y la música de esta milonga son creados simultáneamente.

Marcelo Cordero afirma:

Quando aparecieron los primeros versos Domínguez encontraba en la canción —según sus propias palabras— una melodía extraña. Tanto es así que le pidió el parecer a uno de sus amigos cantores, quien al escucharle cantar la primera estrofa, que era cuanto por entonces tenía, lo alentó para que continuara con el trabajo. A Tucho Rodríguez, aquél oportuno amigo, atribuía el poeta el espaldarazo para terminar su trabajo (Cordero, 2008, p. 6).

Y el testimonio de El Bardino lo corrobora

En esta milonga la letra y la música salió todo junto. ¡Esta milonga me salió muy caminadora! ¡Ha andado por todo el país! La cantan en Cosquín, en Mendoza... ¡Tiene un auge...! Para mí es como si usara una medalla. Todos me identifican con “Milonga Baya” y yo digo “¿y los otros 10 libros que tengo escritos yo?” Cuando vino Milonga Baya tapó todo, desaparecieron todas las canciones, milongas... ¡y sólo escuchan Milonga Baya! (Julio Domínguez, entrevistado por AMR en Santa Rosa en enero de 2005)

Compuesta entre 1976 y 1978, esta obra cuya adscripción genérica viene impuesta en el título utiliza una versificación poco frecuente entre las milongas, que permite dos interpretaciones posibles: estrofas organizadas en cuartetos dodecasílabos, con hemistiquios asimétricos, de siete y cinco sílabas por verso; o en seguidilla o pie quebrado, frecuentemente vinculados a la huella o al gato, con una versificación que alterna 7+5+7+5 sílabas en cada estrofa. El manuscrito de esta milonga que aparece en la portada del ensayo de Cordero muestra que del puño de Domínguez salieron

cuartetos. Interpretaciones literarias aparte, esta irregularidad de los versos implica en ocasiones variaciones en la duración de las frases, variaciones rítmicas e incluso algunas variantes melódicas en las diferentes versiones.

Las versiones que considero son las siguientes:

Intérprete	Datos de grabación o registro	Lugar y fecha	Orgánico
1. Cantizal	LP <i>Cantizal</i> , sello Todas las Voces	1985	Quinteto de voces masculinas, guitarras y guitarrón
2. El Bardino	CD <i>El que se crea cantor</i> . Sello Fusión	Santa Rosa, 1997	Guitarra y voz masculina
3. René García	CD <i>Recopilando Versos</i> . Sello EPSA	CABA, 2005	Guitarra y voz masculina
4. Argentino Luna	CD <i>Razones</i> . Sello DBN	CABA, 2006	Guitarra, voz masculina y violín
5. Grupal Utopía	CD <i>De ida y vuelta</i>	Santa Rosa, 2006	Guitarra, voces masculinas, sintetizador y bajo eléctrico
6. Los Caldenes	CD <i>Aguanta Corazón</i> . Producciones UTOPIA, Colección Folklore Argentino	CABA, 2008	Guitarras, violín y voces masculinas
7. Gato Osses	CD <i>Patagonia al Sur</i>	Neuquén, 2008	Guitarra y voz masculina
8. Edith Rossetti	CD <i>Cuando me cantes</i> . Producción independiente	Banfield, 2012	Guitarra y voz femenina
9. Leticia Pérez	Video filmación en vivo, tomada en la casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes https://www.youtube.com/watch?v=RbFajaJ5jWI [Consulta 2/09/2017]	CABA	Guitarra, flauta travesa y voz femenina
10. Claudio Agrelo	https://www.youtube.com/watch?v=eQIn7X6Zkng		Guitarra y voz masculina

Las diez versiones de la «Milonga Baya» tomadas en cuenta para en este trabajo guardan algunas similitudes entre sí. Los *tempi* varían entre 55 y 65 pulsos por minuto. El tratamiento de las introducciones y de los interludios instrumentales son las secciones que mayores diferencias presentan entre sí, desde la extensión, su presencia o ausencia entre estrofa y estrofa, las líneas melódicas que dibuja el registro agudo de la guitarra o los instrumentos acompañantes que aparecen en algunas versiones.

En la tabla siguiente consigno la duración de cada versión, la medida metronómica, la duración contada en pulsaciones de la introducción, de la primera estrofa y la repetición del tercer y cuarto verso (cantada o instrumental), la extensión del interludio, la extensión de la segunda estrofa con su repetición y el interludio que aparece como introducción a la segunda parte de la canción. El cuadro permite visualizar las diferencias en cuanto a la organización de la estructura formal, a través –

por ejemplo- de la manera en que cada versión alterna las oraciones cantadas con las instrumentales.

Interprete	Tiempo (min)	MM	Intro	Estrofa A	Repet	Intro	Estrofa B	Repet	Intro
1. Cantizal	3:10	61	4	12	6 (instr)	4	12	6	4
2. El Bardino	4:20	59	10	12	6	10	12	6	10
3. R. García	3:38	63	9	15	7	1 puente	15	7	9
4. Argentino Luna	5:06	57	18+24+8+ 24+4	13	5	5	13	5	10
5. Grupal Utopía	4:42	53	2+16	15	8 (instr)	1 (puente)	15	8	8
6. Caldenes	4:11	55	10	15	7	1 (puente)	15	7	1 (puente)
7. Osses	4:12	65	16	12	6	8	12	6	16
8. Edith Rosseti	3:20	65	10	12	6	4	12	6	4
9. Leticia Pérez	3:57	57	4	14	7	1	14	7	5
10. C. Agrelo	4:49	62	22	16	8		16	8	21

Una de las particularidades en las diferentes interpretaciones de esta milonga es consecuencia de la irregularidad mencionada en la cantidad de sílabas por verso. Esto redundante en múltiples maneras de resolver el fraseo. A continuación transcribo el primer verso de cada versión para ejemplificar lo antedicho. También se describo la estructura formal general de cada versión para mostrar la variación en la extensión de cada estrofa, de las introducciones instrumentales y su presencia u omisión entre estrofas.

1) Agrupación Cantizal

El Long Play *Cantizal* de la agrupación Cantizal, como se ha mencionado en relación a la «Huella de ida y vuelta», está integrado por 14 obras, 5 de las cuales son composiciones que integran el repertorio pampeano. Las restantes pertenecen a folklore de circulación nacional.

Es la primera grabación comercial que se conoce, y como tal puede pensarse — según la caracterización que plantea Lopez Cano (2011)— en la versión de referencia.



Ejemplo 7.1 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Cantizal

La organización formal es la siguiente:

Intro	A	Intro	B	Intro	A	Intro	B
4c	12+6	4	18	4	12+6	4	18

La repetición de los dos últimos versos de la estrofa del tema A es instrumental.

2) Julio Domínguez «el Bardino»

El CD *El que se crea cantor* está fechado en 1997. La grabación de la obra por parte del propio autor es bastante posterior a la fecha de composición (1976-78) y de la primera grabación comercial por el grupo Cantizal (1985). Las doce obras que lo integran son de su autoría y está acompañado por el guitarrista Paulino Ortellado.

La ejecución que propone Ortellado en la introducción es estilada —es decir, que guarda semejanza con las introducciones de los estilos— recurso compositivo-interpretativo bastante frecuente en las musicalizaciones de las milongas de algunas poesías de «el Bardino» por parte del Paisano Santajuliana. Las libertades interpretativas en cuanto a la métrica, pausas y rubatos de la ejecución vocal, hacen que la guitarra por momentos deba «esperar» al cantor para volver a encontrarse en un tempo en común.



Ejemplo 7. 3 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Julio Domínguez

La organización formal es la siguiente:

Intro	A	Intro	B	Intro	A	Intro	B
10	18	10	18	10	18	10	18

3) René García

Incluida en el trabajo discográfico *Recopilando versos*. De las dieciséis obras que componen el disco nueve son milongas, algunas de autoría del mismo García y otras de músicos como Marcelo Berbel o Ana Gentile. El disco también contiene una cifra, dos relatos, dos huellas, un gato y una mazurca, un repertorio dedicado a la música de la llanura pampeano-bonaerense. El cantor y autor de varias de las obras incluidas ha dedicado su trayectoria musical a la canción surera.

Intro	Rec	Intro	Rec	Intro	A	Intro	B	Intro	A	Intro	B
8	12	8	12	2	18	5	18	10	18	10	18

5) Grupal Utopía

Como mencioné para la «Huella de ida y vuelta», Grupal Utopía está integrado por seis voces masculinas, guitarra, sintetizador y bajo eléctrico. Para esta obra, se prioriza el canto solista con el acompañamiento de guitarra. El bajo y el sintetizador ocupan un segundo plano sonoro. En esta versión se utiliza un recurso poco frecuente para las milongas que es la modulación. La introducción y el tema A están en La Mayor, y el compás que da pie al tema B modula a Do Mayor, generando un efecto particular.



Ejemplo 7.10 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Grupal Utopía

Intro	A	Puente	B	Intro	A	Puente	B
9	23	1	23	8	23	1	23

6) Los Caldenes

La versión más lenta y romántica de las analizadas, que varía el contorno y fraseo del primer motivo:



Ejemplo 7.7 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Los Caldenes

Intro	A	Puente	B	Puente	A	Puente	B
10	22	1	22	1	22	1	22

7) Gato Osses

La autoría de 12 de las 16 composiciones que integran el CD *Patagonia al sur* son del músico Héctor Raúl Osses. Los otros autores son Julio Domínguez (La Pampa), Chele Díaz (Chubut), Ángel Hechenleiter (Carmen de Patagones) y Valeriano Avilés (Chubut).

En cuanto a la composición que nos ocupa, el músico neuquino refiere:

En el año 2007 grabé “Milonga Baya” con arreglos de Ismael “Chino” Contreras. Le dimos ese aire cercano al estilo de Zitarrosa porque, a nuestra manera, queríamos reconciliar a Julio Domínguez “el Bardino” con el cantor uruguayo. Conocíamos la anécdota (confirmada por muchos amigos) de la discusión que hubo entre ambos cuando Zitarrosa visitó La Pampa. El Bardino lo autorizó a grabar “Milonga Baya” (muy elogiada por Alfredo) pero, con el correr de las horas tuvieron un entredicho fatal: Julio lo invitó a comer un piche asado;⁸⁶ Zitarrosa no solo se negó sino que le reclamó su falta de compasión. “La Milonga Baya la vas a grabar si te cagás”, le dijo El Bardino y se cruzó de vereda. Y no la grabó.⁸⁷

El estilo de Zitarrosa puede escucharse en la larga introducción e interludio, ejecutada a un tempo un poco más ágil que las otras versiones, y en los arpeggios del acompañamiento a través de un bordoneo muy marcado, el canto de la línea melódica aguda y una manera más «picada» de tocar y cantar.



Ejemplo 7.4 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Gato Osses

Intro	A	Intro	B	Intro	A	Intro	B
16	18	8	18	16	18	8	18

8) Edith Rossetti

El trabajo discográfico *Cuando me cantes*, grabado en 2012, está integrado por zambas, chacareras, canciones, vals, vidala, huayno y milonga de autores procedentes de distintos lugares de la Argentina.

Esta versión y la de Leticia Pérez son los únicos registros interpretados por voces femeninas que hemos podido encontrar.

El fraseo de la primera estrofa coincide con la propuesta en la versión de Cantizal:



⁸⁶ «Piche» es la denominación local de armadillo, mulita o *dasipódido*. Animal declarado en peligro de extinción pero que abunda en el monte pampeano y es frecuentemente cazado para su ingesta, generalmente preparado a las brasas.

⁸⁷ Recuperado el 07/07/2017 de <http://gato-osses.com/milonga-baya/>

Ejemplo 7.5 Primera frase cantada de Milonga Baya, versión Edith Rossetti

Intro	A	Intro	B	Intro	A	Intro	B
10	18	4	18	4	18	4	18

9) Leticia Pérez

La voz femenina y la participación de la flauta traversa son las particularidades a destacar de esta versión.

En las cuerdas ce - les - tes de mi gui - ta - rra

Ejemplo 7. 8 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Leticia Pérez

Intro	A	Puente	B	Intro	A	Puente	B
8	21	1	21	10	21	1	21

10) Claudio Agrelo

Esta versión pertenece a Claudio Agrelo, cantor, guitarrista y compositor dedicado a la música surera. Se destaca la larga introducción instrumental que precede al tema A y el canto continuado —sin que medie sección instrumental— entre el tema A y el tema B.

En las cuerdas ce - les - tes de mi gui - ta - rra

Ejemplo 7. 9 Primera frase cantada de «Milonga Baya», versión Claudio Agrelo

Intro	A	B	Intro	A	B
22	24	24	22	24	24

En suma, los dos motivos rítmico-melódicos que conforman la primera frase de esta milonga son interpretados de múltiples maneras en cada una de las versiones, de lo que resultan variaciones en el perfil melódico, en las duraciones, ataques y finales. Algo similar sucede con las oraciones instrumentales: los momentos de la canción en los que aparecen y la extensión que adoptan puede variar de versión en versión. Interpretadas en su mayoría por voces masculinas —en el capítulo cuatro mencioné que la música

pampeana es un ámbito predominantemente masculino— las versiones consideradas para el análisis no presentan innovaciones armónicas, excepto la modulación señalada en la versión de Grupal Utopía. Algunas versiones agregan a la guitarra y voz cantada sonoridades que las enriquecen tímbricamente (por ejemplo, el violín en el caso de Argentino Luna o Los Caldenes o la flauta travesa en el caso de la versión interpretada por Leticia Pérez), y otras incorporan instrumentos que cumplen funciones estructurales, como el bajo en la versión de Utopía. Más allá de las diferencias que puedan señalarse en la interpretación, las variaciones en la estructura formal en cuanto a la alternancia entre oraciones instrumentales y cantadas, o el enriquecimiento tímbrico, el «gesto» de la milonga está presente en todas las versiones: la presencia de una o más guitarras, de ejecuciones más o menos «floridas», más o menos arpegiadas y el patrón 3-3-2 está siempre presente.

Por otro lado, al igual que con la «Huella de ida y vuelta», es posible agrupar las versiones de la «Milonga Baya» y a sus intérpretes en diferentes lugares de significación:

1) La interpretación por parte de músicos que adscriben y se identifican con la música pampeana, por ejemplo, la versión de su autor, Julio Domínguez, la de Pedro Cabal y la de Leticia Pérez.

2) La inclusión en el repertorio por parte de músicos que cultivan repertorios más amplios, pero que incluyen estas canciones emblemáticas como referencias a su pertenencia geográfica, por ejemplo, Los Caldenes, Grupal Utopía y Cantizal.

3) Intérpretes vinculados a movimientos tradicionalistas de la provincia de Buenos Aires y Patagonia, cultores de lo que se denomina música surera. La «Milonga Baya» se ha integrado al repertorio de milongas que circulan en ese ámbito y los ejemplos que citamos en este sentido son la versión del cantor bonaerense Claudio Agrelo, la del neuquino Gato Osses y la del pampeano René García.⁸⁸

4) Músicos de circulación nacional relativamente amplia, vinculados al folklore, que deciden incluirla en sus repertorios sin asociaciones territoriales ni de adscripción identitaria, como las versiones de Argentino Luna y Edith Rossetti.

⁸⁸ René García, nacido en la localidad de 25 de mayo, cerca del límite con la provincia de Río Negro, es un cantor, guitarrista y compositor que se identifica con la música surera.

Confesión del viento» (Yacomuzzi-Falú)

El autor del texto de esta obra es Roberto Yacomuzzi, de quien ya he dado referencias como actor importante dentro del constructo música pampeana, y la música fue creada por el guitarrista tucumano Juan Falú. La composición data del año 2000 y fue inmediatamente asumida como propia entre los pampeanos. El género de referencia — desdibujado en muchos momentos de la obra— es la milonga, de indiscutida aceptación como género pampeano. La variedad de artistas en cuanto a tradiciones y estilos musicales que han elegido «Confesión del viento» para integrarla a su repertorio es reconocida como un valor positivo que le otorga trascendencia, legitimidad y la tan ansiada circulación del repertorio pampeano en el ámbito nacional.

La procedencia tucumana del autor de la música de «Confesión del viento» no fue impedimento para que la obra pase a formar parte del repertorio pampeano. Muy por el contrario, fue celebrado como un acontecimiento sumamente prestigioso, llegando esta obra a convertirse, como evidencian distintos testimonios, en una «joya» dentro del cancionero regional.

Yacomuzzi se refiere al proceso de composición compartida de la siguiente manera:

Resultó de un poema que, entre otros, le mostré en uno de los tantos encuentros que tuvimos en Santa Rosa [con Juan Falú]. Hizo una adaptación en la que dejó afuera una cuarteta que invertía el concepto “vaya, quién quiere pararla” por otro que decía “quién puede...”. Me pareció que daba para dos partes y después de varios meses de idas y venidas, él me propuso la mezcla de versos al modo de “Construcción” de Chico Buarque, entonces la completé escribiendo nuevos versos, los que dicen “era un fantasma ese viento, un alma en pena penando” (Roberto Yacomuzzi, comunicación via e-mail, 24/05/08).

Una preocupación siempre presente dentro del ámbito de la música pampeana es el tema de su circulación. Si bien dista mucho de ser una música comercial —y esto es considerado un valor— sus cultores se lamentan por su escasa difusión, y uno de los motivos que aducen es que el repertorio no ha sido abordado por artistas de circulación nacional. Yacomuzzi, autor del texto de las dos obras que más trascendencia tuvieron fuera de los límites de la provincia comenta:

La “Huella de ida y vuelta” nunca fue interpretada por un artista de gran difusión, de esos que cuentan con el favor de los medios y la propaganda, sin embargo, por voluntad de los cantores de la base de la pirámide, se fue extendiendo como la gramilla, hasta llegar a lugares impensados. Exactamente lo opuesto sucedió con la “Confesión”, Juan la instaló en el medio con el aval de su tremendo prestigio y se le abrieron todas las puertas (Roberto Yacomuzzi, comunicación vía e-mail, 24/05/2008).

El hecho de que un músico admirado dentro del medio musical pampeano haya musicalizado una de sus poesías es un acontecimiento celebrado. La canción ha sido incluida en el disco *Una rama del árbol* del Dúo Libresur (integrado por el mismo Yacomuzzi y Sergio La Corte), ha sido incorporada en el repertorio de intérpretes locales (Marcela Eijo y Leticia Pérez, entre otros) y ha sido interpretada y grabada por artistas de circulación nacional, como Juan Quintero y Luna Monti, Laura Albarracín, Carlos Aguirre y Liliana Herrero, quien no sólo la ha interpretado, sino que un trabajo discográfico lleva su nombre. La variedad de artistas en cuanto a tradiciones y estilos musicales que han elegido «Confesión del viento» para integrarla a su repertorio es reconocida como un valor positivo que le otorga trascendencia y legitimidad y que le permite atravesar las fronteras locales, que es por donde habitualmente circula el «folklore pampeano».

En ocasión de haber asistido a una presentación de Marcela Eijo en la plaza San Martín en un ciclo denominado Música en la Plaza, en la ciudad de Santa Rosa, Carlos Urquiza menciona refiriéndose a esta composición:

Yo diría que dentro de lo popular la música de la pampa ocupa un lugar respetado, por lo menos. Respetado y... vos que estuviste en el recital de Marcela [Eijo] aquí, vos te fijaste que cuando anunció "Confesión del viento", en el momento que anunció el tema la gente aplaudió. ¡Como esperando el tema! Es decir, hay una predisposición distinta del público, esta bien, no podemos generalizar (Carlos Urquiza, entrevista realizada por AMR en Santa Rosa, 2006).

Las versiones que tomé en cuenta para estas reflexiones son las siguientes:

Intérprete	Datos de grabación o registro	Lugar y fecha	Orgánico
1. Marcela Eijo	CD <i>Sueños</i>	Santa Rosa, 2000	Percusión, piano, sampler y voz
2. Liliana Herrero	CD <i>Confesión del viento</i> . EPSA Music	CABA, 2003	Bajo, guitarra acústica y eléctrica, percusión, voz y coros
3. Laura Albarracín	CD <i>Canto versos</i> . B y M Registros de Cultura	La Plata, 2003	Teclado, percusión, guitarra y voz
4. Libresur	CD <i>Una rama del árbol</i> . Producción propia	Neuquén, 2004	
5. Juan Quintero y Luna Monti	CD <i>Lila</i> . Producción propia	CABA, 2006	Guitarra y voz
6. Carlos Aguirre Grupo	<i>Rajo</i> . Shagrada Medra	Neuquén y Paraná, 2006	Percusión, bajo, cello, guitarra y voz
7. Juan Falú	<i>Zonko Querido I</i> . B y M Registros de Cultura	CABA, 2013	Guitarra y voz
8. UNA	https://www.youtube.com/watch?v=uc ezUkJXRz8 [consulta 4/09/2017]	20/03/2015	Violín, dos violas, cello y voz

El texto de la canción es el siguiente:

I) El viento me confió cosas Que siempre llevo conmigo, Me dijo que recordaba Un barrilete y tres niños, Que el sauce estaba muy débil, Que en realidad él no quiso, Que fue uno de esos días Que todo es un estropicio.	II) Me dijo que él recordaba Que en realidad él no quiso A veces de apresurados Un barrilete y tres niños. Me habló de arenas al cielo Y chimeneas al piso De cartas de enamorados Que todo era un estropicio	III) Me sorprendió la respuesta Pero no quise atajarlo, Pues cuando lleva razón Vaya, ¡quién quiere pararlo! El viento me confió cosas que siempre llevo conmigo, que siempre llevo conmigo.
Me dijo que los pichones A veces de apresurados Caen al suelo indefensos Y él no consigue evitarlo. Me habló de arenas de agosto, De cartas de enamorados, Del humo en las chimeneas, Del fuego abrazando el árbol.	Era un fantasma ese viento, Tejió sus babas el diablo, Iba quebrado de culpas Y no consigue evitarlo. En ese telar de angustias El fuego abrazando el árbol, El sauce estaba muy débil Y seguía confesando.	
Iba quebrado de culpas Y seguía confesando. En su lomo de distancias No cabalgaba ni un pájaro. Era un fantasma ese viento, Un alma en pena penando Y en ese telar de angustias Tejió sus babas el diablo.	Le pregunté por las chapas Del techo de los de abajo Dijo «el hombre ha de luchar Para conseguir los clavos En vez de hincarse a rezar Para olvidar sus quebrantos O de sentarse a esperar Regalos eleccionarios».	

El texto aborda un tema cotidiano para los pampeanos: el viento. Pero ese viento que en ocasiones es simplemente molesto y en otras destructor se convierte además en amigo, confidente, en un ser reflexivo y crítico.

Tanto desde la estructura poética como desde la estructura musical puede pensarse una fragmentación en tres unidades (I, II y III), las dos primeras similares en extensión, y la última —más breve— como una suerte de coda o epílogo.

En la primera sección del poema, el viento asume las consecuencias de su paso —las confiesa con culpa, pesar e impotencia por no poder ir en contra de su naturaleza—: el barrilete, el sauce, los pichones, la arena, el humo, las cartas, el fuego. En la segunda sección del poema, el viento asume la capacidad de confundir y mezclar las situaciones presentadas en las estrofas anteriores y se vuelve reflexivo y crítico, proponiendo el trabajo en lugar de la espera de milagros o dádivas políticas. El poeta concluye en la tercera sección del poema —a modo de epílogo— que sus reflexiones son ciertas, y que lo que provoca está en su naturaleza.

La primera y la segunda sección, de veinticuatro versos cada una (que podría ser interpretada como seis cuartetas o tres octetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares) presenta dos ideas musicales, la primera repetida o variada según las versiones. La tercera sección (que cuenta con seis versos) presenta una idea musical nueva y su extensión y desarrollo varía según la versión.

La interpretación pampeana de «Confesión del viento»

La del disco *Sueños* de Marcela Eijo editado en 2000 es la primera versión grabada que se conoce. En comunicación personal la intérprete relató que conoció la composición a través de un cassette que le «pasó» el músico bonaerense Tata Herrera, y que al ver que el texto pertenecía a Yacomuzzi se puso en contacto con él para pedirle autorización para grabarlo. Yacomuzzi le brindó su aval, aclarándole que debía hacerle llegar la última versión del texto, que aún estaba en proceso y estaba sufriendo modificaciones.

El disco incluye repertorio de composiciones de amplia circulación del folklore nacional y la inclusión de «Confesión del viento» no tuvo en principio la intención de incorporarle el «color local» aunque la canción tuvo una muy buena recepción entre el público de la ciudad de Santa Rosa. Unos años más tarde la misma intérprete dedicada en principio al tango y al folklore de circulación nacional grabaría el disco *Agua de Todos*, dedicado al ya mencionado *Cancionero de los ríos*.

El disco *Una rama del árbol* grabado por el dúo integrado por Sergio La Corte y Roberto Yacomuzzi en 2004 es un trabajo de declarada adscripción pampeana e incorpora algunos detalles que dialogan con músicas que se asocian con otros espacios geográficos y culturales: a las milongas, huellas y triunfos se incorpora un tango y una chamarrita, además de esta canción, la que si bien es definida como «aire de milonga»,

una escucha atenta permite descubrir que algunos elementos compositivos y ciertas elecciones interpretativas a la hora de arreglarla o versionarla son de naturaleza diferente al resto de las canciones que integran el trabajo. Retomando el concepto de Coriún Aharonián y pensando en la «direccionalidad sociocultural» del disco, este apunta a una audiencia cultora de lo pampeano, por lo que la decisión de integrar la canción en el disco puede ser interpretado como un acto de legitimación de la canción dentro del repertorio.

Si se piensa en la milonga como referencia, el acompañamiento de la guitarra arpegiada durante toda la obra es el elemento musical de referencia al género siempre presente. Pero ese acompañamiento no se limita a soportar armónicamente la línea melódica que alterna las funciones dominante-tónica de la milonga tradicional, sino que por momentos queda detenida sobre un mismo arpegio durante frases musicales enteras, lo que refuerza la repetición de la misma altura en la melodía generando un clima de tensión bastante particular, incluso inhibiendo direccionalidad armónica. El sintetizador provee por momentos pedales con función armónica, y en otras juega con melodías agudas como enriquecimiento melódico del acompañamiento.

La textura de la canción es un recitado/melodía acompañado, que por momentos se convierte en una superposición de planos sonoros.

El tratamiento de la línea melódica aparece durante la primera estrofa como un recitado muy expresivo, que transcurre sobre la tónica, pero que no llega a ser cantado, con una segunda voz que funciona como eco de la voz principal.

La segunda estrofa que sí es cantada se caracteriza por insistentes repeticiones sobre las mismas notas, y cuya melodía no supera el ámbito de la 3ra mayor, excepto con los dos últimos sonidos que se amplía a la 5ta.

Los cuatros primeros versos de la tercera estrofa son cantados sobre la misma nota con un pedal grave producido por el sintetizador que genera el punto de mayor tensión de la canción, que resuelve con una melodía descendente.

La segunda sección (II), si bien realiza algunas variaciones, presenta un planteo musical similar.

La última sección —que más arriba sugerí que podía ser pensada como coda o epílogo— es introducida por la guitarra y una base de sintetizador con recurso similar a las otras, pero aparece un elemento sorpresa: esta es más parecida a la milonga, quizás como guiño del arreglo —«recuerden que estamos escuchando un aire de milonga»—

para finalizar con los dos primeros versos sobre una nota tenida —que también nos remite al cómo transcurrió toda la canción— que resuelve al repetir el verso «que siempre llevo conmigo».

La inclusión de la canción en el disco da cuenta de una postura innovadora que a través de algunos elementos compositivos e interpretativos generan una tensión interna que obliga al oyente a prestarle atención y el resultado es que —aunque suene diferente— la canción es aceptada y abrazada dentro del repertorio pampeano. El clima creado por la guitarra remite a ciertos lugares familiares, pero el tratamiento melódico y armónico, los recitados, el uso del sintetizador en momentos para crear mayor dramatismo son a la vez desestabilizadores. Entonces, la canción de un reconocido poeta y músico pampeano (en coautoría con un músico tucumano que circula y está totalmente legitimado a nivel nacional) genera identidad desde el debate, no desde la reproducción mecánica del canon, abriendo el diálogo entre lo considerado auténtico y nuevas posibilidades de expresión.

En la contratapa del trabajo, Juan Falú apunta que el dúo Libresur

Levantamos banderas de las mejores tradiciones pampeanas en milongas, algún gato y la ya antológica “Huella...”, mientras se animan a pintar con nuevos colores un cancionero que tiene todo el caudal necesario para imponerse —desde la pura e incuestionable pampeanidad— a las recurrentes tendencias conservadoras que sólo bendicen el arte anclado en un pasado que presumen quieto. (Juan Falú, Contratapa CD *Una rama del árbol*, 2004)

«Confesión del viento» en voces de circulación nacional

Fuera del contexto pampeano pareciera que la canción pierde su viso de pampeanidad, o por lo menos este aspecto pierde importancia, al fundirse muchas veces composiciones de autores provenientes de otros lugares del país. Que el autor de la música sea Juan Falú ya es un elemento que en este sentido trasciende lo local.

La versión que ha alcanzado mayor circulación es la que recrea Liliana Herrero. La canción da nombre a un trabajo discográfico de la intérprete entrerriana editado en el año 2003 a través del sello independiente EPSA Music. La canción abre un disco integrado por doce canciones de repertorio folklórico argentino —de autores como Fandermole, E. Falú, Leguizamón o Yupanqui— y latinoamericano —como Violeta Parra o Chabuca Granda—. La versión que quedó cristalizada en el disco comienza con una introducción que juega con los dos primeros versos de la poesía «el viento me

confió cosas/ que siempre llevo conmigo» susurrados variando la intensidad, superponiendo su voz con otras voces femeninas y masculinas imitando por un lado el sonido del viento, pero además reforzando la idea del secreto, de la confesión en voz baja, eje temático de la poesía. Este recitado vuelve a aparecer en el interludio que media entre la sección I y II, y es recuperado en un largo final en el que sobre esta base susurrada Herrero canta repitiendo el mismo dístico.

En la versión incluida en el disco *Lila*, en el que Luna Monti canta acompañada por la guitarra de Juan Quintero, la cantante juega con el orden de aparición de los versos.

El disco *Rojo* de Carlos Aguirre Grupo incluye doce composiciones, diez de las cuales son del propio Aguirre. Los otros dos temas son «Zamba por vos», de Alfredo Zitarrosa, y «Confesión del viento». La intervención de la guitarra es similar a la propuesta por Juan Quintero, aunque Aguirre le incorpora variedad tímbrica a su versión a través de percusiones, bajo eléctrico, cello y piano.

Juan Falú interpreta la composición en el primero de tres discos denominado *Zonko querido* (2013) dedicado completamente a su obra.

El crítico Federico Monjeau hace referencia a la interpretación de Falú en estos términos:

La lista abre con una pieza particularmente extraña e inspirada de Falú, Confesión del viento, sobre un texto de Roberto Yacomuzzi. Es una especie de milonga en prosa, de texto corrido, casi sin respiración, como si efectivamente la línea de la melodía quedase suspendida en el viento hasta la penúltima estrofa donde se vuelve a la escansión tradicional del género. (Sección Espectáculos del diario *Clarín*, 9/10/2013)

Falú canta solo acompañándose con la guitarra, y es posible acercar su interpretación de la obra como milonga, sobre todo en los arpegios de la última sección.

Considerada pampeana sólo por los pampeanos, con sus anclas en la tradición y sus pinceladas innovadoras, interpretada y versionada por artistas de variadas procedencias, “Confesión del viento” se ha incorporado a la amplia red de canciones que conforman el campo de la canción popular argentina.

«Zamba del río robado» (Manuel J. Castilla-Mareque/Mendía).

En el capítulo dos mencioné la problemática del agua en el Oeste pampeano y la carga simbólica que se le otorga al asunto. El conflicto con la provincia de Mendoza por el

corte de los ríos Atuel y Salado es un tema muy sensibilizador para la sociedad pampeana. La «Zamba del río robado» es considerada una «perla» dentro del repertorio, puesto que el puño del poeta salteño Manuel J. Castilla le otorga un grado de legitimación extra al valor estético que pueda asignársele. Esta composición fue convirtiéndose en canción emblemática casi himno en torno a la cuestión de los ríos, y la expresión «los ríos robados» es hoy la frase que sintetiza el conflicto.

En 1959 —momentos incipientes en la construcción del cancionero pampeano— el poeta Manuel J. Castilla estuvo de paso por la capital provincial en ocasión de acompañar a la agrupación salteña Los Fronterizos. En esa oportunidad tomó conocimiento del conflicto existente entre Mendoza y La Pampa por la distribución y el uso de las aguas del Atuel, y escribió los versos de lo que esa misma noche Guillermo Mareque musicalizara como “Zamba del río robado”.

La crónica aparecida en el suplemento *Caldenia* firmada por Sergio Lino,⁸⁹ testigo presencial de esa noche, relata:

Precisamente, la amplitud de criterio que primaba, permitió llegar al tema del agua. Recuerdo que todos se interesaron en conocerlo en profundidad. La mayoría de los presentes hizo su aporte, y en un momento, ya avanzada la conversación, Manuel J. Castilla pidió papel y lápiz, comenzando a desgranar algunos versos que presentaba a los presentes y corregía de acuerdo a algún aporte informativo sobre el tema. Así fue tomando forma la «Zamba del Río Robado». Aquí aparece la figura de Guillermo Mareque, uno de los artistas, también presente. Con su guitarra comenzó a hilvanar algunos acordes para dar marco a los versos de Castilla. Poco a poco fue tomando forma y ya, muy de madrugada, creo que amaneciendo, dieron por concluida su creación. (Suplemento *Caldenia* del diario *La Arena*, 23/11/2003)

Unos meses más tarde Enrique Fernández Mendía —quien, según cuentan los testimonios, también estuvo presente esa noche— editó una partitura adjudicándose la autoría de la música de la mencionada zamba, generándose un conflicto de doble musicalización del poema. Oscar García (2008) en su libro *La patria del corazón* relata en torno al suceso:

Una noche —de cuya fecha no me acuerdo— estábamos en La Tablita’ (restaurante del centro santarroseño) comiendo algo con Mareque, Juan Carlos y Carlos Urquiza. De repente, cae al lugar Enrique Fernández Mendía. Después de los saludos se incorporó al grupo a tomar un vino.

En un momento nos comentó que acababa de llegar de Buenos Aires y que había registrado la «Zamba del Río Robado». Nosotros no salíamos de nuestra sorpresa, pero sólo atinábamos a mirarnos con complicidad sin decir nada. Lógicamente era a Mareque a quien dirigíamos nuestras miradas y con quien tratábamos de solidarizarnos. Ansiosos esperábamos su opinión. Guillermo se sonrió y nos hizo un gesto como diciendo «dejalo...».

Mendía, no conforme con haber tirado semejante bomba, pasó al siguiente capítulo. Abrió un portafolios negro, que llevaba, y peló la partitura que ya había hecho imprimir. En esa época, La Tablita tenía un piano en el local. «Quique» Mendía se levantó y nos dijo a Carlos y a mí: — Vengan, vamos a cantarla.

Nuestra sorpresa fue un poco mayor, ya que la melodía «creada» por «Quique» era casi igual que la de Mareque. Los mismos fraseos. Casi las mismas notas. En tono menor. Sólo alguna simplificación armónica, pero nada más que eso. Evidentemente, nunca pudo «Quique» salirse de la idea, el clima, la melodía, el discurso musical y el tempo que le había dado «Cachunga» Mareque (García, 2008, p. 93-94).

Esta zamba no figura en los registros de SADAIC, por lo cual que se dispute la autoría entre Mareque y Fernández Mendía sólo es una cuestión de reconocimiento que se limita el anecdotario pampeano. La partitura operó en ese momento como fetiche, y fue considerada prueba suficiente del acto de deslealtad por parte del músico. En la portada de la partitura se observa una fotografía de Enrique Fernández Mendía sonriente sentado al piano, y las indicaciones pertinentes: «Zamba del río robado», letra de Manuel J. Castilla, música de Enrique Fernández Mendía, Producciones Musicales Hilne, Industria Argentina. Precio de venta \$ 30. Fecha de impresión: 8/10/64. En el margen superior izquierdo aparece la frase «Cuando cortan el Atuel/ queda sin agua el salado» a modo de epígrafe.

Esta edición impresa de la partitura puede haber colaborado en la circulación de la canción. Nuevamente el concepto deleuzeano de rizoma es útil para comprender la circulación de esta composición por caminos ajenos a la industria musical, a través de la circulación paramedial. Con el correr del tiempo la obra comenzó a ser considerada una pieza importante dentro del repertorio, luego de haber circulado durante años de boca en boca, de guitarra en guitarra, hasta llegar a convertirse en una de las canciones emblemáticas en torno a la cuestión de los ríos y, como ya he señalado, la expresión «los ríos robados» en la frase que sintetiza el conflicto. Incluso esta frase aparece en textos de composiciones musicales posteriores.

La importancia que adquiere la composición puede verse ejemplificada en que la edición 2015 del *Cancionero de los Ríos* incluye tres versiones de la «Zamba del río robado» (Nélida Esther Domínguez, Somos Trío y Marcela Eijo).⁹⁰ El Ministerio de Cultura y Educación de la provincia filmó y editó en el mes de noviembre de 2015 un video de una versión coral interpretada por un grupo de jóvenes del programa Coros y Orquestas del Bicentenario, filmado en el cauce seco del río. Esta iniciativa fue acompañada de la filmación y edición de un video del Himno Nacional Argentino.

⁹⁰ Por el contrario, no quedó registro grabado de esta composición en el casete editado en 1985 en ocasión de presentarse en el Teatro Español la primera edición del *Cancionero*.

Ambos videos fueron proyectados en los actos de inicio del ciclo lectivo 2016 en todas las escuelas y en cada acto oficial de la provincia.

La poesía de Manuel J. Castilla dice:

<p>I Cuando cortan el Atuel Queda sin agua el Salado; Llenos de arena los ojos Va lagrimeando el pampeano.</p> <p>Así, desierta la tierra, Sola se nos va quedando; Los vientos por las jarillas Sobre la sal van llorando.</p> <p><i>¡Saladito, Saladito! Astillas de mi caldén; El que siembra en las arenas Se va muriendo de sed.</i></p>	<p>II Agüita robada, agüita, ¿Qué tierras andás regando?; Santa Isabel por el cielo Sentida te está esperando.</p> <p>Agüita, cielo perdido, Que te nos vas de las manos, Vienes viniendo en el vino Y La Pampa te hace canto.</p> <p><i>¡Saladito, Saladito! Astillas de mi caldén; El que siembra en las arenas Se va muriendo de sed.</i></p>
--	---

En el siguiente cuadro consigno las grabaciones de esta composición a las que he tenido acceso, indicando intérpretes, datos de la grabación o del registro, los instrumentos con los que se la ejecutó y la duración (indicada en minutos y segundos)

Intérprete	Duración	Datos de grabación o registro	Lugar y fecha	Orgánico
1. Nélida Domínguez-Conjunto Cochicó	3:17	RLA3 Radio Nacional Santa Rosa Grabación documental en cassette	Santa Rosa, década de 1960	Piano, guitarra, bombo y voz femenina
2. Edith Rossetti	4:22	CD <i>Al pie del viento</i>	2008	Guitarra y voz femenina
3. Carlos Loza	4:27	CD <i>Guitarra, pampa y caldén.</i>	CABA, 2009	Guitarra, bajo y voz masculina
4. Marcela Eijo y F. Camiletti		CD <i>Agua de todos.</i> Graba la composición basándose en un manuscrito de la partitura cuya autoría se le concede a Mareque	Santa Rosa, 2012	Sampler, voces y guitarra

5. Laura Paturllanne	4:34	CD <i>Distancia</i>	Santa Rosa, 2013	Voz y guitarra
6. Somos trío	4:27	CD 1 <i>Cancionero de los ríos</i>	Sin datos	Tres voces masculinas y guitarras
7. Coros Pampeanos del Programa Coros y Orquestas para el Bicentenario.	4:45	https://www.youtube.com/watch?v=wHPvppF2yBI	Santa Rosa/ Algarrobo del Águila, 2015	Coro mixto, guitarra y piano

Comienzo por transcribir la melodía del primer verso de la versión grabada en la década de 1960 en Radio Nacional e interpretada por Nélide Esther Domínguez, incluida en el CD I de *Cancionero de los ríos 2015*:



Ejemplo 7.11 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión Nélide E. Domínguez

Los dos CDs que acompañan la versión impresa del *Cancionero de los ríos 2015* no incluyen los datos completos de las fuentes de donde se han obtenido los registros que allí se reproducen. Cuando se trata de grabaciones comerciales, es posible realizar el rastreo de esas fuentes pero cuando se trata de fuentes documentales, la tarea es más compleja. Rubén «Cacho» Evangelista, responsable de la compilación, manifiesta al preguntarle acerca de la fuente de este registro:

Por fortuna, un músico que entrevisté en una oportunidad había integrado el conjunto Cochicó (José Acuña se llamaba) en el que la cantante era Nélide Esther Domínguez, a quien Fernández Mendía le hacía cantar su versión de la «Zamba del Río Robado». Acuña me facilitó un casete muy bien copiado, con la grabación de la zamba que se hizo en una ocasión en LRA3, Radio Nacional Santa Rosa, en los años 60, durante una presentación del conjunto en esa emisora en un ciclo mensual de los que se hacían habitualmente. Esa grabación es la que puse en el disco N° 1 del *Cancionero de los Ríos 2015*, y es la edición más antigua que existe (no comercial, porque la del *Cancionero de los Ríos* es una edición oficial que no se vende) de la obra de Castilla-Mendía. La primera edición comercial, posterior a la de Nélide Esther Domínguez, fue la de Edith Rossetti que, si no recuerdo mal, se la pasó Carlos Loza (Rubén Evangelista, en comunicación personal a través de e-mail, 23/06/2017).

La primera grabación comercial que se conoce es la realizada por Edith Rossetti en el disco *Al pie del viento* (2008), casi cincuenta años después de su creación. El músico y

guitarrista Carlos Loza, reconstruye el momento de la preparación de la grabación que realizó y comenta:

A partir de esta grabación [de la «Huella de ida y vuelta» y de su buena recepción] Edith se interesó por conocer algunas canciones de La Pampa y yo le dije: “mirá, hay una zamba que es la Zamba del río robado” y le pasé varias canciones... Yo venía mirándola porque justo en esa época había un investigador, hay un investigador que se llama García Martínez que está haciendo un trabajo sobre Argentino Valle, el me comentó, me comentaba de la Zamba, me pasó una partitura de un tal Cazenave que era alumno de él. Y en el *Cancionero de los Ríos* inicial había, había midis, estaba el midi. Entonces hice un arreglo escuchando en midi, tocando un poco, y aportándole un poco los conocimientos míos, como es el fraseo de folklore... Más bien norteña, vos fijate que es una zamba casi norteña, no es tan pampeana, el aire que tiene... entonces funcionaba cantándola al estilo norteño, entonces yo le pase esa idea a Edith. Pero funcionó a partir del midi que tenía el *Cancionero de los Ríos* en la segunda edición creo que es, y un aporte que me dio con la historia de la zamba este García Martínez, que me contó la anécdota de Los Fronterizos y cómo había sucedido la poesía, y después el aporte mío fue darle un aire un poco más, un poco más norteño quizás porque así me parece que funcionaba por la estructura melódica y por el fraseo. Entonces a partir de eso se la pase, hicimos, yo hice un arreglo, lo grabamos incluso, y después yo me fui del grupo. Y esa base quedó. Después ella grabó con otro guitarrista, con otro violero (Carlos Loza, entrevista realizada por AMR en Buenos Aires, julio de 2016).

El primer verso interpretado por Rossetti mantiene el perfil melódico en relación a la versión de Ramos, aunque variando la acentuación. Esta versión omite la anacrusa:

27

Cuan - do cor - tan el A - tuel

Ejemplo 7.12 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión Edith Rossetti

Cuando Carlos Loza —arreglador de la versión de Rossetti— interpreta la «Zamba», también omite la anacrusa y realiza leves variaciones rítmicas sin variar el perfil melódico:

23

Cuan - do cortan el A tuel

Ejemplo 7.13 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión de Carlos Loza

Laura Paturllanne también le imprime algunas variaciones rítmicas en su interpretación, pero sin variar el perfil melódico:

24

Cuando cor - tan el A - tuel

Ejemplo 7. 14 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión de Laura Paturllanne

La interpretación de Somos trío y de los jóvenes de los Coros del Bicentenario son idénticas desde el perfil armónico, variando sutilmente la duración de algún sonido:



Ejemplo 7.15 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión de Somos Trío



Ejemplo 7.16 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión de los Coros del Bicentenario

En 2012 la cantante Marcela Eijo graba un disco de manera independiente con una selección del repertorio exclusivamente dedicado al *Cancionero de los ríos*, y en donde se incluye la versión recuperada de Guillermo Mareque de la música de la Zamba del río robado. La cantante menciona el hecho de la siguiente manera:

Carlos Urquiza estaba haciendo una recopilación de la obra de Mareque, y viene un día y me dice: “Tengo una fotocopia de la partitura de la Zamba del río robado”. “¿Dónde? —le digo— ¡dame que fotocopio!” Así que le saqué una copia y dijimos, hay que grabarla con esto, porque no está grabada en ningún lado la Zamba del río robado de Mareque. Así que ahí no más empezamos a sacarla... pero lo que pasa es que son muy similares las melodías. Así que bueno, ahí dijimos de hacerla, gracias a ese encuentro que tuvo Carlos Urquiza con varias partituras de Mareque, y que entre esas estaba la Zamba del río robado. Esa fue la idea, hacer un cancionero de los ríos lo más fresco, y que sea bien realista, así que metimos la Zamba del río robado de Mareque y eso se aclaró. Incluso la subimos a Youtube, aclarando que era la versión de Mareque y nos mandó un mensajito medio ofendida una nieta o bisnieta de Fernández Mendía, porque no pusimos que era de Fernández Mendía, entonces le dijimos que no, que esa obra es de Mareque, que la de Mendía es otra, es otra melodía. Porque mucha gente no sabe eso (Marcela Eijo, comunicación telefónica con AMR, 14/06/2017).

La versión de Marcela Eijo está basada en la composición de Mareque. Aquí se puede comprobar que la diferencia entre una y otra composición no es significativa:



Ejemplo 7.17 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión Marcela Eijo

En situación de entrevista Carlos Urquiza afirma que la versión que tocaba Mareque difería de su manuscrito, en el que se basó Eijo para la interpretación. Guillermo —señala Urquiza— había modificado la melodía para diferenciarla más de la de Mendía. Tararea para ejemplificar la siguiente melodía:



Ejemplo 7.18 Primera frase cantada de «Zamba del río robado», versión Carlos Urquiza

El propio Urquiza continúa recordando:

La versión de la Zamba del río robado [de Mareque] viene por un lado de mi memoria auditiva ... yo debuté con Mareque, en el 1er Festival del Folklore en 1960 que se hizo en Córdoba, en el Teatro Rivera Indarte, que hoy es el Teatro Gral. San Martín. Al año siguiente el festival se hizo en Cosquín. Nosotros hicimos la «Zamba» en Córdoba, hicimos ese y otros temas pampeanos, hicimos la «Canción del amor perdido» de Morisoli y Mareque... yo era un colegial, iba mi hermano también... éramos un sexteto vocal.

No recuerdo que la hayamos hecho ni con Confluencia ni con Pampamérica, salvo con Los Ranquelinos ;Con Los Ranquelinos, sí! Pero versión grabada no ha quedado... y hacíamos la versión de Mareque. Es más: en aquellos años no sabíamos que existía otra versión, que por cierto es muy parecida... muy parecida... salvo algunas notas invertidas, por decirlo de alguna manera (Carlos Urquiza, en comunicación telefónica con AMR, 28/06/2017).

En cuanto a la recuperación de la música de Mareque que estuvo olvidada, excepto en la memoria de aquellos músicos amigos o del entorno cercano al músico, Cacho Evangelista relata:

La cosa fue así: cuando fui a perderle a Teresa Pérez, última compañera de Mareque, el material que tuviera ella para mi relevamiento y recopilación de las composiciones de Guillermo (el proyecto a través de Cultura había comenzado en 2008), me contó que Julio Aguirre había recuperado de casualidad una valija que habían retirado de la quinta que tenía Mareque camino a Toay, gracias a que Julio era amigo de la persona que tenía en su poder esa valija. Y en ella había papeles y documentos musicales del guitarrista. Fui a verlo a Julio y me prestó todo lo que él había puesto a salvo, si bien ya había hecho fotocopias y las había entregado al Archivo Histórico. Me reuní entonces, entre otros libros de música impresa, con dos cuadernos en los que Mareque había escrito diversos materiales, uno en particular en el que estaban varias obras manuscritas de las conocidas por nosotros, entre ellas la «Zamba del Río Robado». En ese momento, año 2011, Federico Camiletti, Marcela Eijo y Carlos Urquiza empiezan a proyectar editar el disco *Agua de todos*, con obras del *Cancionero de los Ríos*, que en 2012 le editó la CPE. Supe de ese proyecto, y enterado de que Carlos los asesoraba, le alcancé a él copia de la partitura de la zamba de Castilla y Mareque, sabiendo yo que Carlos era el único conocido mío que recordaba la versión musical de Mareque porque la había cantado allá por 1959/60 más o menos. Con la partitura a la vista, Carlos los ayudó a Federico y Marcela a preparar la obra para el disco —ya la tenían elegida—, y ellos decidieron invitar a Iñaqui para cantarla juntos. Fue la primera edición grabada de la versión del Mareque de esa zamba (mucho más linda que la de Mendía, que es una mala copia de la de Mareque). El arreglo que le hicieron es muy lindo, además (Rubén Evangelista, en comunicación personal vía e-mail, 23/06/2017).

El extenso salto temporal entre los registros de la grabación de Nélica Esther Domínguez y la de Edith Rossetti evidencian la prolongada circulación paramedial por la que ha transitado esta composición, y su texto poético dos veces musicalizado.

Mario Figueroa, director de los coros infanto juveniles de la provincia y el autor del arreglo coral que diera lugar a la versión interpretada en el videoclip comenta:

En lo personal, y refiriéndome al trabajo artístico, utilicé la versión que grabó el Conjunto Cochicó en Radio Nacional, cuya solista, Nélica Domínguez, es cantante en uno de mis coros. Ella me cantó la versión, y luego constaté a través de la grabación, que su versión era fidedigna (Mario Figueroa, comunicación personal vía e-mail, 2016).

Figueroa no menciona las tres versiones que están incluidas en el *Cancionero de los ríos* ni las partituras que allí aparecen, y en los créditos del video no aparecen mencionados los autores, como si la composición los hubiera trascendido.

En este capítulo me propuse dar cuenta del recorrido de cuatro composiciones que a lo largo del tiempo adquirieron un lugar privilegiado dentro del repertorio estudiado en esta tesis. Por un lado, la cantidad y variedad de versiones de que fueron objeto, y, por otro lado, porque en su recorrido se les han ido atribuyendo significados que las relacionan con la construcción de la identidad musical pampeana.

Los géneros a los que pertenecen estas canciones (huella, milonga y zamba) son los preferidos por los músicos pampeanos la hora de componer y grabar.

La «Huella de ida y vuelta» y la «Milonga Baya» se han convertido en las canciones que no pueden faltar en el repertorio de un músico si decide asumirse como músico pampeano. De alguna manera funcionan como «carta de presentación» de la pampeanidad. Dentro del ámbito del folklore, se identifiquen con el grupo de músicos que en esta tesis denominé pampeanos, o que prefieran en su repertorio ejecutar obras del folklore de circulación nacional o latinoamericano, con mucha frecuencia estas dos canciones son grabadas en los discos o se escuchan en las presentaciones en vivo.

Si bien «Confesión del viento» puede ser encasillada como milonga, es de las composiciones que se escapan del molde. La participación de Juan Falú como autor de la música y la interpretación por artistas que se vinculan con el folklore comprometido, con cierto perfil de vanguardia, como Liliana Herrero, Carlos Aguirre o Juan Quintero, la colocan entre las canciones pampeanas que han alcanzado la tan deseada circulación nacional, aunque, como ya manifesté, la canción es pampeana sólo para los pampeanos.

La «Zamba del río robado», cuarta canción tomada en cuenta en este capítulo, no ha alcanzado los niveles de circulación de las otras, pero la descripción poética que la pluma de Manuel J. Castilla logró sobre el corte del río Atuel la ha convertido en símbolo del reclamo. Las tres versiones incluidas en el *Cancionero de los ríos 2015*, el video oficial grabado por los coros del bicentenario, la oficialización de la canción en la apertura del ciclo escolar le otorgan un lugar políticamente importante.

Es importante recordar al cerrar este capítulo que La Pampa es una provincia mediterránea y geográficamente de transición, que a la hora de definir sus características suele hacerlo en relación a las influencias de los vecinos. Sucede a nivel geográfico (transición entre la pampa húmeda y la estepa patagónica) y a nivel musical: recibe la influencia de la música de Buenos Aires al Este y de la región de Cuyo al Oeste. El poblamiento relativamente reciente, y la cantidad de habitantes poco significativa a nivel nacional (el último censo nacional arrojó como resultado que la población total apenas superaba los 300.000 habitantes sobre un total de 41 millones) hacen que no sea una provincia visible en el concierto nacional. En ese contexto se ubican los músicos y sus composiciones. Por eso estas canciones que han adquirido cierta visibilidad resultan tan significativas para los músicos pampeanos, hecho que refuerza simbólicamente su pertenencia identitaria provincial.

Consideraciones finales

El propósito de esta tesis fue dar cuenta de las prácticas vinculadas a la música o folklore pampeano, poniendo el foco en los procesos relativos a su construcción simbólica como música representativa de la provincia. Su realización asumió el desafío de vincular las prácticas musicales propiamente dichas con los significados que se les asignan a través de las narrativas, para comprender el proceso de construcción de un discurso identitario provincial. El repertorio en estudio posee una marcada asociación con el ámbito rural, pero es compuesto y performado principalmente en la ciudad de Santa Rosa.

El recorte temporal abarcado fue amplio (desde la década de 1970 hasta la actualidad), e implicó la recolección y construcción de datos que no existían como tales antes de la concreción de esta tesis. En este sentido, las herramientas conceptuales aplicadas fueron puestas al servicio de los datos empíricos y de las necesidades que me impuso la sistematización de los materiales obtenidos durante el trabajo de campo. De esta manera, entender los procesos de construcción de identidad en los términos propuestos por Stuart Hall (2003) como práctica significativa que obedece a la lógica de la diferencia ha resultado útil para comprender cómo la música, las prácticas musicales y los discursos que se construyen en torno a ella operan de manera eficaz a la hora de marcar la diferencia y de establecer fronteras simbólicas entre lo propio y lo ajeno; enmarcar el accionar de músicos, artistas y otros productores culturales aplicando la noción de prácticas intelectuales de Daniel Mato (2005) contribuyó a la comprensión de las estrategias implementadas tendientes a la visualización y legitimación del repertorio; o considerar la noción de alteridades históricas propuesta por Rita Segato (1998) colaboró en la comprensión de la emergencia de identidades étnicas cristalizada en algunas composiciones, o detectar la presencia de rastros de alteridad en los textos de las canciones a través del uso de etnónimos, gentilicios o nombres propios que remiten a la cultura ranquel, y que contribuyen en la construcción de la diferencia.

Los objetivos puntuales que orientaron la realización de este trabajo fueron: identificar las estrategias de inserción del repertorio pampeano para su legitimación ante la audiencia regional y nacional; dar cuenta de las tensiones del tipo provincial/nacional,

legítimo/comercial, tradición/renovación que acontecen ante la implementación de estas estrategias; reconstruir el proceso histórico de los ámbitos de socialización en que han acontecido y acontecen las prácticas musicales pampeanas; caracterizar milongas, huellas y zambas como los géneros preferidos para componer sobre textos de poetas locales; y vincular los aspectos estilísticos y particularidades musicales con los significados que se le asigna a la música y a las prácticas musicales.

En el capítulo 1 presenté los antecedentes en relación a los estudios de música pampeana para, en el capítulo 2, plantear las diferentes aristas desde donde se busca legitimar el repertorio. Aunque es ineludible hacer mención a algunos acontecimientos que han marcado la historia de la provincia de La Pampa (como la campaña de exterminio llevada adelante bajo las órdenes del General Roca hacia 1880 o la provincialización en el año 1951), el recorte temporal abarcado en esta tesis se inicia en la década de 1970, cuando procesos que se venían gestando años anteriores alcanzan cierto grado de cristalización. En el intercambio de ideas entre poetas, músicos e intelectuales pampeanos de esa época se fortaleció la necesidad de consolidar y hacer trascender una música que se instaurase como representativa de la provincia, a través de la cual diferenciarse y ser reconocidos. Gran parte de los espacios musicales eran ocupados hasta entonces por el folklore nacional, y era necesario que el folklore pampeano encontrara allí un lugar. El folklore nacional entendido como un espacio de producción heterogéneo, fuertemente vinculado a la industria musical, a los festivales y a los influyentes sellos discográficos, y el folklore pampeano, de producción local, entendido como la música que se identifica con un *ethos*, con una forma de ser y de sentir, con poesía que hable de La Pampa, sus paisajes, sus problemas y su gente. Estas identificaciones se fueron construyendo a partir de géneros como la milonga y la huella, con los que también se identifica a Buenos Aires y a la región pampeana, generando un doble juego de oposiciones entre local/nacional, por un lado, y local/regional, por el otro.

Estas músicas son compuestas y circulan principalmente en la ciudad de Santa Rosa y en menor medida en otros centros urbanos ubicados en el sector Noreste de la provincia. Un importante elemento de diferenciación del repertorio son los textos de las canciones, que en parte fundan su pampeanidad al recrear el paisaje del Oeste provincial, evocando colores y texturas, mencionando a su flora y su fauna, sus

características geográficas, actualizando la presencia de alteridades históricas que lo habitan y cantándole permanentemente al agua, a los ríos y a la escasez del recurso como consecuencia del corte del río Atuel en la provincia de Mendoza. Mientras tanto los habitantes del Oeste de la provincia cantan cuecas y tonadas cuyanas, apropiándose a lo sumo de algunas composiciones del Bardino, pero permaneciendo ajenos a esta búsqueda de diferenciación.

Las canciones que integran el repertorio pampeano han tenido y continúan teniendo un ámbito de circulación limitado tanto dentro como fuera de la provincia. Las producciones discográficas se llevan adelante de manera independiente y los circuitos de distribución pasan por espacios institucionalizados como Arte Propio, la Editorial de la Cooperativa de Electricidad, alguna iniciativa estatal como las compilaciones del *Cancionero de los ríos*, o de manera particular. Además una parte del repertorio circula incluso por fuera de estos reducidos ámbitos, sin estar administrado por la industria y en ocasiones ni siquiera por los mismos autores.

En el capítulo 3 abordé los ámbitos de sociabilidad, las trayectorias grupales e individuales, así como algunas producciones musicales vinculadas con la difusión y los ámbitos de circulación de estas músicas.

Los contextos políticos y económicos más o menos favorables condicionaron, limitaron o impulsaron el accionar de grupos de intelectuales y artistas que a lo largo del período estudiado han llevado adelante acciones que colaboraron en la construcción simbólica de la identidad cultural pampeana. En este sentido la peña y asociación cultural «Temple del Diablo» (1972-1974) surge en un momento de restitución democrática y su corta e intensa vida fue transitada junto con el fantasma del control político sobre las ideas. El «Temple» se consagró como un espacio de encuentro de la intelectualidad santarroseña, de artistas locales y visitantes. Fue testigo de la formación del Dúo Sombrarena y del armado del repertorio que conformaría el disco *Voces de la Patria Baya* (1974). Este dúo adoptó una postura renovadora frente a experiencias musicales anteriores, en relación a la mediatización de la música a través del trabajo discográfico, la circulación a través de la radiodifusión y las frecuentes presentaciones en vivo, lo que le valió convertirse en punto de referencia de la música pampeana.

La cooperativa artística CoArte (1986-1995) aparece en escena en el renovado contexto democrático de la década de 1980, convirtiéndose en una experiencia que logró sostenerse en el tiempo hasta que la crisis económica de la década de 1990 hizo imposible su continuidad. Durante los casi diez años de presencia en el medio cultural santarroseño la cooperativa fue un espacio generador de proyectos y propuestas creativas colectivas, convocando a productores culturales provenientes de diversas disciplinas y propiciando espacios de intercambio entre distintas generaciones.

Los ámbitos de sociabilidad presentados a lo largo del capítulo demuestran que los procesos de identificación y de construcción simbólica de una identidad local han tenido como foco privilegiado a las prácticas musicales como productora de fuertes identificaciones y movilizadora de sentimientos. Esto se evidencia tanto en las trayectorias individuales como en las de los grupos musicales, en su accionar y en las producciones musicales en toda su variedad. La aparición de renovados espacios como Del Arenal, las reeditadas Voces de la Patria Baya o la reciente creación de la Asociación Pampeana de Músicos muestran la efectividad y vigencia de este tipo de experiencias.

El capítulo 4 estuvo enfocado en describir las nuevas generaciones de músicos y las diferentes estrategias que despliegan para participar de los circuitos por donde habitualmente circula la música pampeana. La condición de periférica en el escenario musical nacional y de los grandes circuitos de circulación se contraponen con cierto lugar localmente hegemónico. La música pampeana ha sido definida en esta tesis fundamentalmente por el exitoso maridaje entre poesía y música a lo largo de su no tan extensa vida, y ha ido consolidando nombres, géneros e ideologías no siempre permeables a los aires renovadores. Aparecen entonces figuras de jóvenes dispuestos a respetar las prácticas (como Martín Santa Juliana y «Machi» Sáñez) mientras que otros incorporan elementos provenientes de otras tradiciones musicales aportando nuevos elementos al repertorio, tendiendo puentes desde y hacia nuevas sonoridades (Javier Villalva y Nicolás Rainone), o quienes retoman viejas estrategias —como la musicalización de la poesía de Juan C Bustriazo Ortiz— desde lugares estéticos renovados (Rojo Estambul o Juan Olivera). En esta enumeración de aires renovadores aportados por los músicos más jóvenes es insoslayable mencionar el incremento de la presencia de la mujer en este ámbito musical. Sobre todo como intérpretes, las mujeres

han comenzado a ocupar lugares centrales en un ámbito que había sido predominantemente masculino, cito entre ellas a Laura Paturllanne, Leticia Pérez y Marcela Eijo. La aceptación de algunos elementos renovadores aportados por estos músicos jóvenes —incorporación de sonoridades, de recursos musicales provenientes de otros lenguajes, la visibilidad que adquiere la voz de la mujer, no suponen rupturas, sino que flexibilizan las fronteras, habilitando a la convivencia de maneras renovadas de ser del repertorio pampeano.

En el capítulo 5 abordé un tema central para la caracterización de la música pampeana, que es el encuentro entre poesía y música del cual resultan las canciones. Las poesías pueden ser musicalizadas como milongas, zambas, canciones, huellas, estilos, triunfos cuecas, incluso como géneros que no siempre se asocian con la música pampeana, recreando y actualizando a través de la descripción, de la narración, de la denuncia, el reclamo o la protesta la manera de ser y expresarse que tiene la pampeanidad. Gran parte de estas composiciones recrean el paisaje del Oeste a través de descripciones de la geografía, de la vegetación, de sus actuales habitantes íntimamente relacionados con los del pasado, retomando incluso en ocasiones rastros de alteridades históricas que emergen de las palabras de los poemas y su musicalización. Las poesías de los cuatro escritores tomados como referentes presentan sus particularidades y sus diferencias. Juan Carlos Bustriazo Ortiz, nacido en Santa Rosa, escribió parte de su obra poética —la que ha sido la preferida para ser musicalizada— recreando el paisaje cercano a la localidad de Puelches y sus habitantes; Julio Domínguez, nacido cerca de Algarrobo del Águila, escribió su obra lejos de su lugar natal, evocando los recuerdos y los personajes de su niñez y primera juventud. Edgar Morisoli le escribe a La Pampa, a los paisajes del Sur en las cercanías al Río Colorado, donde comenzó su trabajo como agrimensor al llegar a la provincia, y Cacho Arenas cuenta historias en sus canciones desde sus vivencias arraigadas principalmente en la ciudad de Santa Rosa. Todos de alguna manera colaboran en tornar visible la realidad lejana del Oeste que se incorpora como propia, como marca de distinción en el lenguaje poético musical pampeano.

En el capítulo 6 me centré en el análisis de milongas, huellas y zambas para caracterizar estos géneros desde sus estructuras y organización sonora. El recorte anunciado desde el título de la tesis —la milonga, la huella y la zamba— responde a las preferencias de los músicos a la hora de componer, interpretar y grabar el repertorio. En

cuanto a las milongas, pude corroborar que las afirmaciones de los músicos de que «la milonga permite todas las formas de expresión» tiene su fundamentación en las estructuras musicales, de acuerdo al análisis realizado en este capítulo. La vigencia de dos variantes de milongas, corralera y pampeana, es el primer elemento que lo confirma. Estas dos formas de expresión del género poseen características musicales en común, como por ejemplo la subdivisión binaria y el patrón rítmico del acompañamiento de los bajos, pero también poseen características que las diferencian. Las corraleras están en modo mayor y llevan un tempo ágil mientras que las pampeanas están en modo menor y llevan un tempo moderado. Hay milongas que son difíciles de encasillar en una u otra variante pues poseen elementos de ambas. En cuanto a la estructura formal, las milongas se organizan en función del texto y la estructura literaria es muy variada.

Esta predilección por la milonga provoca la ampliación del género a nivel discursivo, para incluir composiciones denominadas «canciones» que resultaría difícil de ubicar en otras categorías de géneros, hasta llegar a generalizaciones del tipo «en el fondo las canciones pampeanas son todas milongas». La composición de Javier Villalba «Bardas Pampa», rotulada como milonga rock, es otro elemento que refuerza la flexibilidad que admite el género.

La huella canción ha trascendido su vinculación con la danza. Si bien algunas huellas podrían ser bailadas siguiendo la coreografía estandarizada, algunas grabaciones omiten la repetición de la última oración, que suele corresponder al laleo, y entonces su extensión no se ajusta al baile. En otras ocasiones deliberadamente se componen huellas sin atender al requerimiento coreográfico. Dentro del corpus de huellas pampeanas analizadas en el marco de esta tesis, son más las recurrencias que las variantes que se han detectado. En su totalidad están en modo menor, con algunos pasajes por la relativa mayor; la superposición o alternancia de la subdivisión binaria y ternaria tanto en la línea del canto como en el acompañamiento de la guitarra es otra constante. La guitarra alterna pasajes arpegiados con otros rasgueados para introducir y para acompañar el canto.

El tercer género musical analizado fue la zamba pampeana. Las tonalidades preferidas son las menores y el tempo es moderado. La guitarra es el principal instrumento acompañante, pudiéndose prescindir del acompañamiento del bombo u otro instrumento de percusión durante la ejecución. La superposición métrica entre la

subdivisión binaria y ternaria es otra constante del género. Aunque su composición —al igual que con las huellas— trasciende la danza, las zambas compuestas en La Pampa suelen ajustarse a la estructura formal estandarizada del género.

El carácter íntimo que otorga el canto acompañado con la guitarra parece el más adecuado para transmitir con claridad las palabras de los poetas. Los textos le cantan al amor, a un personaje o a la naturaleza, pero siempre con el paisaje pampeano como telón de fondo. Utilizando un vocabulario identificable con denominaciones utilizadas en la provincia de La Pampa y para la descripción de su entorno natural.

Luego de haberle dedicado un capítulo a los poetas como autores de los textos de las canciones, y el siguiente al análisis de las estructuras musicales de un corpus seleccionado de composiciones, en el capítulo 7 me propuse dar cuenta del recorrido de cuatro composiciones que adquirieron un lugar privilegiado de circulación dentro del repertorio y el período abordado en esta tesis. Por un lado, la cantidad y variedad de versiones que fueron objeto, y, por otro lado, porque en su recorrido se les han ido atribuyendo significados que las relacionan con la construcción de la identidad musical pampeana al interior de la provincia, así como a la anhelada proyección hacia la circulación nacional, a la vez constructiva y contrastivamente.

La «Huella de ida y vuelta» y la «Milonga Baya» se han convertido en las canciones que no pueden faltar en el repertorio de un músico que decide asumirse como pampeano. De alguna manera funcionan como “documento de identidad”, ya sea que se identifiquen con el grupo de músicos que en esta tesis denominé pampeanos, o que prefieran en su repertorio ejecutar obras del folklore de circulación nacional o latinoamericano.

Si bien «Confesión del viento» puede ser rotulada bajo la categoría milonga, es de las composiciones que se escapan del molde. La participación de Juan Falú como autor de la música y la interpretación por artistas que se vinculan con el folklore comprometido, con cierto perfil de vanguardia, como Liliana Herrero, Carlos Aguirre o Juan Quintero, la colocan entre las canciones pampeanas que han alcanzado la tan deseada circulación nacional, aunque como ya manifesté, la canción es pampeana sólo para los pampeanos, y es resignificada por ellos como propia, neutralizando que en otros contextos sea significada como nacional.

La «Zamba del río robado», cuarta canción tomada en cuenta, no ha alcanzado los niveles de circulación de las otras mencionadas, pero la descripción poética que la pluma de Manuel J. Castilla logró sobre el corte del río Atuel la ha convertido en símbolo del reclamo que singulariza política y ecológicamente a la provincia en la región. Las tres versiones incluidas en el *Cancionero de los ríos 2015*, el video oficial grabado por los Coros del Bicentenario y la oficialización de la canción en la apertura del ciclo escolar dan cuenta del importante posicionamiento simbólico y político que se le atribuye.

En suma, en esta tesis abordé el estudio del proceso de legitimación de la música pampeana, es decir las estrategias implementadas para lograr el reconocimiento y la aceptación como la música que representa a la provincia, diferenciada de la región y de las jurisdicciones vecinas. Su incorporación como la música de La Pampa en los ámbitos de circulación nacional implicó desde sus inicios conexiones y afinidades de los músicos con el Estado provincial (por ejemplo, la realización del *Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa* o las reiteradas ediciones del *Cancionero de los ríos*), así como acciones privadas, consistentes en la creación y promoción de espacios autogestionados, ámbitos de socialización, registro de las producciones en grabaciones discográficas, etc. El *Cancionero de los ríos* es un ejemplo claro de los modos en que se constituyen ciertos procesos de identificación social. Es una iniciativa oficial que centraliza composiciones dispersas que abordan la temática del agua de diferentes autores que provienen de distintas tradiciones musicales. La ausencia del agua implica la ausencia de vida, y es un tópico que congrega a músicos, poetas e intelectuales, políticas culturales y a la sociedad en general en una «causa común», construyendo a la vez un otro diferenciado, que regula y administra inequitativamente el recurso vital. Las canciones que hablan del agua se han convertido aquí en una herramienta política y simbólica para enfrentar esta lucha y revertir la situación.

Para finalizar, me parece necesario volver a recordar que La Pampa es una provincia mediterránea y geográficamente de transición, que a la hora de definir sus características suele hacerse adscribiéndole las influencias de los vecinos. Sucede a nivel geográfico (transición entre la pampa húmeda y la estepa patagónica) y a nivel musical recibe la influencia de la música de Buenos Aires desde el Este y de la región de Cuyo al Oeste. El poblamiento relativamente reciente y la cantidad poco significativa

de su población hacen que no sea una provincia que se destaque en el concierto nacional. En ese contexto se ubican los músicos, sus composiciones y sus pretensiones de visibilización e inclusión.

Músicos, poetas y otros productores culturales han construido una narrativa de lo pampeano como entidad provincial, para contrarrestar esta falta de visibilidad, desde el interior mismo de la Nación, desde un lugar de participación no-central, con la pretensión de luchar contra las desigualdades de status cultural que se observan desde la colonialidad interna de la Nación argentina, como un país organizado desde un centralismo administrativo, político y cultural irradiado desde la ciudad de Buenos Aires.

Para ello sostienen desde las prácticas a la música local, buscando a la vez lugares de reconocimiento y legitimación en espacios suprarregionales de consagración. Esto implica superar los dilemas morales que aparecen entre la búsqueda de incorporación a determinados circuitos y las concesiones para con las exigencias del mercado, manteniendo una lucha constante por la visibilidad.

De lo expuesto hasta aquí considero que esta tesis aporta conocimiento original en relación a la música de la provincia de La Pampa en particular, de su repertorio y de las tensiones y negociaciones que se dirimen entre la búsqueda del reconocimiento local, por un lado, y nacional por el otro. A la vez, abre puertas para pensar y reflexionar sobre las maneras en que se construye y se constituye simbólicamente el imaginario de la Nación, y cómo este es percibido desde las provincias a partir de prácticas sociales tan sensibles como lo son las prácticas musicales.

Bibliografía

- AA. VV. (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Emilio Casares Rodicio.
- AGAWU, Kofi (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- ___ (2012). *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- AGUILAR, María del Carmen (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- ___ (2009). *Aprender a escuchar. Análisis auditivo de la música*. Buenos Aires: Edición del autor.
- ___ (2015). *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: Edición del autor.
- AHARONIÁN, Coriún (2007). «El concepto de versión y la direccionalidad sociocultural en música popular». En C. Aharonián, *Músicas populares del Uruguay* (p. 125-130). Montevideo: Universidad de la República.
- ___ (Coord.) (2011). *Música/Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro de documentación Musical Lauro Ayestarán.
- ALABARCES, Pablo; AÑÓN, Valeria (2008). «¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder». En: P. Alabarces, M. G. Rodríguez (Comp.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (p. 281-303). Buenos Aires: Paidós.
- ARETZ, Isabell (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- ASQUINI, Norberto (2006). *Crónicas del fuego. Luchas populares, peronismo y militancia revolucionaria en La Pampa de los 70*. Santa Rosa: Amerindia.

AUSLANDER, Philip (2009). «Musical persona: the physical performance of popular music». En D. Scott (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Music* (p. 303-315). Aldershot: Ashgate.

____ (2006). «Musical Personae». *The Drama Review*, 50 (1), 100-119.

AUSTIN, John L. (1975). *How to Do Things with Words*. Londres: Oxford University Press.

BERRUTI, Pedro (1987). *Manual de danzas nativas. Coreografías, historia y texto poético de las danzas*. Buenos Aires: Editorial Escolar.

BHABHA, Homi (2000). «Narrando la nación». En F. Fernández Bravo, *La invención de la Nación* (p. 211-219). Buenos Aires: Manantial.

BOURDIEU, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.

BRIONES, Claudia (2005) «Formaciones de alteridad: Contextos globales, procesos nacionales y provinciales». En C. Briones (Edit.), *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad* (p. 9-39). Buenos Aires: Geoprona.

CARVALHO, José Jorge de (1995). «Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana». En N. García Canclini (Ed.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina* (p. 125-165). México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes.

____ (2004). «World Music. El folklore de la globalización?». En J. Martí y S. Martínez (Ed.), *Voces e Imágenes de la Etnomusicología Actual. Actas del VII Congreso de la SIBE*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura (1994). «Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais». *Série Antropologia*, 164.

- COLOMBATO, Julio A. (1996). «El poblamiento de La Pampa». *Estudios Pampeanos*, (2), 33-44.
- CORDERO, Marcelo (2008). *Génesis y simbología de «Milonga Baya»*. Santa Rosa: Edición del autor.
- ___ (2009). «Mitología del oeste». En Á. C. Aimetta y L. A. Díaz (Eds.), *Escritores pampeanos recorren la provincia* (p. 155-172). Santa Rosa: EdUNLPam.
- CORRADO, Omar (1995). «Entre la interpretación y la tecnología: el análisis de músicas recientes». *Revista Musical Chilena*, 184, 47-63. Recuperado el 17/0/2018 de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14041/14351>
- ___ (1999). «Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero». En R. Torres (Ed.), *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM* (p. 410-419). Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura.
- ___ (2004/05). «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 17-44.
- ___ (2014). «Música argentina y producción del espacio». *Revista Argentina de Musicología*, 14, 91-130.
- DAL SANTO, Viviana (2016). *La influencia del paisaje en la construcción del tema musical pampeano*. Tesina de Licenciatura. Santa Fé: UNL (inérita)
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- EVANGELISTA, Rubén R. L. (1987). *Folklore y música popular en La Pampa. Cantores, guitarreros y músicos populares*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.
- ___ (2006). «El Penca Juan y mis musicalizaciones de sus poesías». Conferencia dictada en el marco de las II Jornadas de Canto Quetral. La poesía de Juan C. Bustriazo Ortiz. Santa Rosa, Centro Municipal de Cultura.

___ (2009). *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa. Biografías artísticas de autores y compositores. Selección de textos del repertorio regional*. Santa Rosa: Pitanguá.

___ (2014). *Guillermo Jesús Mareque. Guitarrista y compositor (1926-2001). Pionero del Folklore contemporáneo de La Pampa*. Inédito.

FABBRI, Franco (1982). «A theory of musical genres: two applications». En P. Tagg y D. Horn, *Popular Music Perspectives* (p. 52-81). Göteborg y Exeter: International Association for the Study of Popular Music.

___ (1999). «Browsing Music Spaces: Categories and The Musical Mind». Recuperado el 17/02/2018 de http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf

___ (junio, 2006). «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?» Ponencia presentada en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la Música popular, La Habana, Cuba. Recuperado el 17/02/2018 de http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf

FONSECA, Claudia (2005). «La clase social y su recusación etnográfica». *Etnografías Contemporáneas*, 1 (1), 117-137.

FRITH, Simon (2001). «Hacia una estética de la Música Popular». En F. Cruces Villalobos (Coord.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (p. 413-436). Madrid: Akal.

___ (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA, M. Inés (2011). «Metodología de análisis sintáctico-temática. Apuntes de la cátedra de Análisis y Morfología Musical». Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño.

GARCÍA, Oscar (2008). *La patria del corazón*. Buenos Aires: Dunken.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar (2008). «La ‘sociabilidad’ y la ‘historia política’». En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado el 20/05/2016 de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/24082>

GONZALEZ CASANOVA, Pablo (2006). «Colonialismo interno. Una redefinición». En P. González Casanova, *Sociología de la explotación* (p. 409-434). Buenos Aires: CLACSO

GRAMSCI, Antonio (1967). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Mejico: Grijalbo.

GRAVANO, Ariel (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GUERRERO, Juliana (2012). «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 16. Recuperado el 17/02/2018 de http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

HALL, Stuart (1984). «Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”». En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista* (p. 93-110). Barcelona: Crítica.

____ (2003). «¿Quién necesita identidad?» En S. Hall y P. du Gay (Ed.), *Cuestiones de Identidad* (p. 13-39). Buenos Aires, Amorrortu.

____ (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Lima, Bogotá, Quito: Envión editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Recuperado el 17/02/2018 de http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall_-_sin_garantias.pdf

HERMO, Blanca (2008). «El estilo pampeano bonaerense. Modos de producción, apropiación y pervivencia». En *Actas de la VII Reunión Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 17/02/2018 de http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/23.Hermo_.pdf

___ (2015). *El estilo pampeano bonaerense. Modos de producción, apropiación y pervivencia*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

HOBBSAWM, Eric (2002). «Introducción: la invención de la tradición». En E. Hobsbawm y T. Ranger (Ed.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

HOLT, Fabian (2007). *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.

HORN, David y SHEPHERD, John (Ed.) (2014). *Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume IX Genres: Caribbean and Latin America*. Londres/Nueva Deli/Nueva York/Sydney: Bloomsbury Academic.

JARAMILLO, Ana (Comp.) (2012). *Fermín Chávez. Epistemología para la periferia*. Lanús: Ediciones de la UNLa.

JODELET, Denise (1982). «La representación social: fenómenos, concepto y teoría». En S. Moscovici (Comp.), *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.

JUÁREZ ALDAZÁBAL, Carlos (2005) Sujetos populares en la poesía de Manuel J. Castilla: el caso de Eulogia Tapia. Ponencia presentada en las IX Jornadas de investigadores en Comunicación, Villa María, Córdoba. Recuperado el 18/02/2018 de http://sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2005juju_rez_aldaz_bal.pdf

___ (2009). *El aire estaba quieto. Cultura popular y música folclórica*. Buenos Aires: Ediciones CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

KALIMAN, Ricardo (2004). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahuapa Yupanqui*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

LAGUARDA, Paula; SALOMÓN TARQUINI, Claudia; LANZILLOTTA, María y D' ATRI, Andrea (2011). «La esfera cultural pampeana: actores, dinámicas e instituciones». En A. Lluch y M. S. Di Liscia (Eds.). *Historia de La Pampa II. Sociedad, política y economía de la crisis del treinta al inicio de un nuevo siglo* (p. 153-176). Santa Rosa: EdUNLPam

LÓPEZ CANO, Rubén (2002). «Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII». En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad*

Ibérica de Etnomusicología (p. 191-210). Barcelona: SibE. Recuperado el 18/02/2018 de https://www.dropbox.com/s/i96e74py9jrj842/2002.Cuando_Cuenta.pdf

___ (2004). «Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual». En J. Martí y S. Martínez (Eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, p. 325-337. Actas del VII Congreso de la SibE, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura.

___ (2006). «‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular». Ponencia publicada en las Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, La Habana.

___ (2011). «Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana». *Revista Consensus*, 16 (1), 57-82. Recuperado el 18/02/2018 de <http://www.unife.edu.pe/pub/consensus/consensus16/rubenlopez.pdf>

LYNCH, Ventura R. (1925). *Cancionero Bonaerense*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

MADOERY, Diego (2000). «Los procedimientos de producción musical en música popular. La especie como marco». *Revista del Instituto Superior de Música*, 7, 76-93.

___ (2007). «Género. Tema, arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular». Ponencia presentada en el Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María, Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.

MADRID, Alejandro (2009). «¿Por qué estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier». *Revista Transcultural de Música*, 13. Recuperado el 18/02/2018 de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

MANSILLA, Ricardo (2006). *El arreglo coral de música popular. Una forma de composición que renueva el repertorio de concierto*. Tesis para la Maestría en Arte Latinoamericano sin publicar. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

MARISTANY José; DOMÍNGUEZ, Carolina y GARCÍA, Yanina (1997). «Avatares de un paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad “regional”». *Actas de las X Jornadas de Investigación*. Santa Rosa: UNLPam.

MARTÍNEZ, Ana Teresa (2013). «Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico». *Prismas. Revista de historia intelectual*, 17, 169-180.

MARTÍNEZ, Marino; MENDÍVIL, Julio (2015). «Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú». *Revista Vórtex*, 3 (2), 127-148.

MATO, Daniel (2005). «Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder». En D. Mato (Comp.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 471-497. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 18/02/2018 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Mato01.rtf>

MIGNOLO, Walter D. (2000). «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». En E. Dussel (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

___ (2003). *Historias locales/Diseños globales. Colonialidad, pensamiento subalterno y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

MORENO CHÁ, Ercilia (1975). *Qualition. Serie del conocimiento* [Documental]. Santa Rosa: Dirección General de Cultura de La Pampa.

___ (1980). *El folklore musical pampeano*. Santa Rosa: Dirección General de Cultura de La Pampa.

___ (1988). «Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino». *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología* (p. 107-120). Buenos Aires: INM.

NORA, Pierre (1984). «Entre memoria e historia: la problemática de los lugares». En P. Nora (Dir.), *Les Lieux de Mémoire; 1: La République*. París: Gallimard.

NUN, José y GRIMSON, Alejandro (Eds.) (2008). *Territorios, identidades y federalismo*. Buenos Aires: Edhasa.

- OCAMPO, Beatriz (2004). *La nación interior*. Buenos Aires: Antropofagia.
- OCHOA, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- ORTNER, Sherry B. (1984). «Theory in Anthropology since the Sixties». *Comparative Studies in Society and History*, 26 (1), 126-166.
- ____ (1995). «Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal». *Comparative Studies in Society and History*, 37 (1), 173-194.
- PELINSKI, Ramón (2000). *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- PORTORRICO, Emilio Pedro (2004). *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.
- ____ (2015). *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.
- PUMILLA, Juan C. y EVANGELISTA, Rubén (1986). *Cancionero de los Ríos*. Santa Rosa: Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.
- ____ (2001). *Cancionero de los Ríos. A 50 años de la provincialización de La Pampa. Vol. II*. Santa Rosa: Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.
- ____ (2007). *Cancionero de los Ríos [CD]*. Santa Rosa: Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.
- ____ (2015). *Cancionero de los ríos 2015. A 30 años de la primera edición*. Santa Rosa: Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ, María G. (2008). «La pisada, la huella y el pie». En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comp.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (p. 307-335). Buenos Aires: Paidós.
- RODRÍGUEZ KEES, Damián (2006). *Liliana Herrero. Vanguardia y canción popular*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral.

ROMANIUK, Ana María (2005, agosto). «El “folklore pampeano”:
mediatizaciones, usos y referentes de una tradición musical en el contexto urbano». Ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina. Buenos Aires, Argentina.

___ (2007a, junio). «“Cancionero pampeano” y estrategias de legitimación: La peña “Temple del diablo” y el disco “Voces de la Patria Baya” (1974) del Dúo Sombrarena». Ponencia presentada en la XIV Conferencia bianual de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina. Ciudad de México.

___ (2007b, septiembre). «La vidalita que no es tan vidalita “El sur es negro y rojo” (Edgar Morisoli-Delfor Sombra), el Dúo Sombrarena y la canción que no está». Ponencia presentada en las VII Jornadas de Narrativa Folklórica, ISFNR Conference. Santa Rosa, La Pampa, Argentina.

___ (2008a, agosto). «Escuchando “versiones”: arreglos musicales y construcciones de sentido en torno a tres canciones pampeanas». Ponencia presentada en la VIII Conferencia de la AAM y XIV Jornada Argentina de Musicología. Santa Fé, Argentina.

___ (2008b, junio). «Memoria colectiva, identidades sociales y política: la canción “La plaza de la historia y el dolor” de Alfredo Gesualdi y el Dúo Las voces del pueblo». Ponencia presentada en el VIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina. Lima, Perú.

___ (2008c). «“Comarca de guitarras” y “Poetas nochernícolas”. Estilo musical y fronteras simbólicas en torno al folklore pampeano». *Revista Asociación Argentina de Musicología*, 8, 158-169.

___ (2009). «Versiones y construcciones de sentido en torno a la “Huella de ida y vuelta” (Yacomuzzi-Molina) y a la música de la provincia de La Pampa (Argentina)». *Llilas Visiting Resource Professors Papers, University of Texas*. Recuperado el 18/02/2018 de <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/>

___ (2010). «El retorno de la democracia y la Agrupación Pampeana Confluencia: un proyecto musical que le vuelve a cantar a La Pampa». En IV Coloquio

de Música Popular, XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Córdoba.

___ (2011, julio). «Hacia la búsqueda de la particularidad del “modo de hacer” de la música y los músicos pampeanos». En *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (p. 139-147). Buenos Aires, Argentina.

___ (2014). «Hacia la identificación territorial del folklore pampeano. Estrategias de legitimación hacia adentro y hacia fuera de la provincia». En XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología. Mendoza, Argentina.

___ (2015). «Folklore pampeano y folklore nacional. Espacios de legitimación, tensión y disputa en la búsqueda de una identificación territorial». En C. Salomón Tarquini; M. Á. Lanzillotta (Ed.). *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)* (p. 103-115). Rosario/Santa Rosa: Prohistoria/EdUNLPam.

___ (2016, marzo). «Prácticas musicales y estrategias de legitimación territorial. “El cancionero de los ríos”: un reclamo que le canta al agua que no llega». Ponencia presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. La Habana, Cuba.

RUIZ, Irma; PÉREZ BUGALLO, Rubén y GOYENA, Héctor (1993). *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de datos obtenidos en campo (1931-1992)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

SALOMÓN TARQUINI, Claudia (2015) “Constructores de pampeanidad: grupos de escritores de La Pampa (1957-1983)” En C. Salomón Tarquini y M. Á. Lanzillotta (Ed.), *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria ediciones, Santa Rosa: UNLPam

SALOMÓN TARQUINI, Claudia y LAGUARDA, Paula (2012). «Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional (1957-1991)». En P. Laguarda y F. Fiorucci (Ed.), *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (p. 105-130). Rosario/Santa Rosa: Prohistoria/EdUNLPam.

SALOMÓN TARQUINI, Claudia; PRINA, Florencia y PÉREZ, Soledad (2016). «Pampeanidades en disputa: discursos sobre la identidad regional en tres revistas culturales pampeanas». *Revista Pilquen*, 19 (3), 79-91. Recuperado el 18/02/2018 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232016000300007&lng=es&nrm=iso.

SÁNCHEZ, Octavio (2004). *La cueca cuyana contemporánea: Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado el 18/02/2018 de <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=2764>

SEGATO, Rita (1998). «Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global». *Serie Antropológica 234*. Brasilia. Recuperado el 3/03/2018 de <http://dan.unb.br/images/doc/Serie234empdf.pdf>

___ (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.

THOMPSON, Edward P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.

VEGA, Carlos (1998). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: INM.

___ (1986). *Las Danzas Populares Argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

___ (1964). «Las canciones folklóricas argentinas». En *Gran manual del folklore*. Suplemento extraordinario de la *Revista Folklore* (p. 191-320). Buenos Aires: Honegger.

VILA, Pablo (1996). «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *Revista Transcultural de Música*, 2. Recuperado el 18/02/2018 de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

WILKES, Josué y GUERRERO CÁRPENA, I. (1946). *Formas musicales rioplatenses (cifras, estilos y milongas)*. Buenos Aires: Publicaciones de estudios hispánicos.

WILLIAMS, Raymond (1994). *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires-Barcelona: Paidós.

Publicaciones periódicas digitales consultadas

Plan B Noticias, disponible en <http://www.planbnoticias.com.ar/>

Maracó Digital, disponible en www.maracodigital.net/

El lobo Estepario, disponible en <http://elloboestepario.com.ar/>

Fuentes discográficas

Edith Rossetti (2004). *“Allpa-caspi”*. *Tierra y madera* [CD].

Sanampay (1981). *A pesar de todo* (LP).

Marcela Eijo y Federico Camiletti (2012). *Agua de todos* [CD]. Ed Voces.

Martín Santa Juliana (2008). *Amanecer Bardino* [CD]. Voces y Grupo del Arenal.

Atilio Reynoso (2010). *Aparceros* [CD]. Producción independiente.

Intérpretes varios (2015). *Cancionero de los Ríos 2015. A 30 años de la primera edición* [CD].

Atilio Reynoso (2001). *Cantares tradicionales de la Provincia de Buenos Aires, República Argentina* [CD]. Buenos Aires: Melopea.

Cacho Arenas (2006). *Canciones de La Pampa. Repertorio folclórico contemporáneo* [CD]. Santa Rosa: Pitanguá.

Cultrum-Guillermo Herzel. *Canto a la tierra que habito* [Cassette].

Guillermo Herzel y Alberto Acosta (2013). *Canto Continente*.

Cacho Arenas (2012). *Celebración de la Canción* [CD]. Colección Canciones de La Pampa, Vol. 2. Ed Voces.

María Laura Caballero (2010). *Charango dímelo tú* [CD]. Producción independiente.

Delfor Sombra (2006). *Como te amaba yo* [CD]. México: Pentagrama

Atilio Reynoso (2005/6). *Cuando llama la querencia* [CD]. Buenos Aires: Melopea.

Leticia Pérez (2012-13). *Cuyen del llano* [CD]. Santa Rosa: Producción independiente.

Grupal Utopía (2006). *De ida y vuelta* [CD]. Voces Records.

Guri Yaquez (2002). *Desde la Piedra* [CD]. Santa Rosa: Producción independiente.

Laura Paturllanne (2013). *Distancia* [CD]. Santa Rosa: Producción independiente.

Edith Rossetti (2014). *Edith Rossetti canta a Edgard Morisoli* [LP].

Entre nosotros. Músicos y poetas pampeanos (1999). Santa Rosa: Secretaría de Cultura.

El canto de mi tierra. Alpatocal, (CD) Edición Cooperativa [1988], 2006

Ellas... las cantoras. Roberto Yacomuzzi. CD. 2011. UNLPam y Ed. Voces.

Fotos viejas. Chela Gentile. Santa Rosa: Grupo del Arenal y Ed Voces. 2010

Grito pampeano. En el patio de la luna. Nicolás Rainone, Buenos Aires. AQUA.2011.

Grupo Pampamérica. 10 años. Santa Rosa: Ed. Pitanguá. 2003

Guitarra, pampa y caldén. CD. Carlos Loza: canto y guitarra. 2007. Producción independiente.

Homenaje a Orlando Hernández. CD. Aníbal Olié, guitarra. s/f. Producción hogareña.

Huella del tiempo nuevo. CD. Luis Gesualdi. 2010. Ed. Voces

Iñ Ruka. Javier Villalba y Los Mecenasa Santa Rosa. 2015

La Pampa es un viejo mar. I, II y III. CD. Difusión de música pampeana. 2010. Producción: Fundación El lugar en el mundo, Patagonia.

Lila (CD) Juan Quintero y Luna Monti 2006

Los cantores de Quilla Huasi en buena compañía. Cantores de Quilla Huasi (LP) 1996

Melipal, la mirada del Sur. Laura Paturllanne, 2004

Música criolla tradicional de la Provincia de Buenos Aires, República Argentina. CD. Atilio Reynoso canto y guitarra, Rubén Pérez Bugallo investigación y textos. 1996. El Arca.

Navegación y vuelo. Delfor Sombra. 2014

Nueva Música popular de La Pampa (Cassette), Melopea, 1998

Paulino Ortellado. Travesía. Partituras y testimonio de vida y obra de Carlos Loza. Agosto 2013. Editorial Voces. (Contiene CD de audio)

Pulsaciones y Calandrias Oscar García. Santa Rosa, LP 2015

Sin ir más lejos. Lalo Molina. Santa Rosa, LP 2015

Sonidos y palabras para conocer La Pampa. Cancionero infantil pampeano. Ernesto del Viso y músicos invitados (1997)

Soy de la Virgen no más. Oratorio Gaucho. CD. Atilio Reynoso canto y guitarra, Cruz Lucero Textos poéticos. 2009-2010. Producción independiente de A Reynoso.

Travesía (CD) Paulino Ortellado, 1995

Trigo y discordia. La masacre de Jacinto Arauz. Guillermo Herzel/Mario Figueroa. Guatraché.2006

Una rama del árbol, Dúo libresur, 2004

Voces de la Patria Baya. Dúo Sombrarena. 1974

Volverá en primaveras. Delfor Sombra. 2014

Material audiovisual

Celebración de la Canción. Cacho Arenas, 50 años con la música. DVD. Presentación del disco en el Teatro Español de Santa Rosa. Noviembre de 2012. Gentileza Fernando Casal, CPNet TV.

La Pampa es un viejo mar. Video documental. Octubre coral. s/f. Idea y realización: Alberto Carpio.

Pequeños Universos VI. La Pampa. Producido por Boga Bogaña para Canal Encuentro. (2016). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hOo5VdQIu3M> [consulta 2/02/2018]

Cancionero de la Tierra Baya, Videodocumental. Disponible en <https://rep.lapampa.edu.ar/index.php/material-audiovisual/category/cancionero-de-la-tierra-baya-documental>

Cancionero de la Tierra Baya, cortometrajes. Disponible en <https://rep.lapampa.edu.ar/index.php/material-audiovisual/category/cancionero-de-la-tierra-baya-cortometrajes> [consulta 2/02/2018]

Entrevistas

Aguirre, Julio. Santa Rosa, 2012

Aloris, Gustavo. Victorica, 2007

Alvarado, Hilda. Santa Rosa, 2007

Battistón, Dora. Santa Rosa, 2013

Carpio, Alberto. Santa Rosa, 2012

Cejas, Mario. Santa Rosa, 2006

Cordero, Marcelo. Santa Rosa, 2008

Cuello, *Tuta*. Santa Isabel, 2004

Dagué, Fernando. Santa Rosa, 2007

Dasso, *Negro*. Victorica, 2007

De Pian, Juani. Santa Rosa, 2013

Del Viso, Ernesto. Santa Rosa, 2011

Dominguez, Julio «el Bardino». Santa Rosa, 2005

Eijo, Marcela, Santa Rosa 2017

Evangelista, Ruben. Santa Rosa, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010, 2013

Ferrero, Alberto. Gral Pico, 2007

Figuroa, Mario. Santa Rosa, 2008

Flores, Mauricio y Vebaqua Verónica. Santa Rosa, 2017

Gaich, *Guito*. Santa Rosa, 2007

García, Miguel Ángel. Santa Rosa, 2012

García, Oscar. Santa Rosa, 2006

Gesualdi, Alfredo. Victorica, 2007

Gesualdi, Luis. Victorica, 2007

González, Daniel. Gral Pico, 2007

Herzel, Guillermo. Guatraché, 2008

Lagarejo, Armando. Santa Rosa, 2007

Loza, Carlos. Buenos Aires, 2011, 2016

Massolo, Néstor. Santa Rosa, 2008

Molina, *Lalo*. Santa Rosa, 2006, 2008, 2012.

Morisoli, Edgar. Santa Rosa, 2006, 2008, 2010.

Morisoli, Juan Pablo. Santa Rosa, 2016

Olié, Anibal. Santa Rosa, 2013

Olivera, Juan. Santa Rosa, 2017

Ortellado, Paulino. Santa Rosa, 2005, 2008, 2010

Palomeque, Roberto. Santa Rosa, 2013

Paturlane, Laura. Santa Rosa, 2008

Pérez, Leticia. Santa Rosa 2013

Poussif, Teresita. Santa Rosa, 2006

Rainone, Nicolás. Buenos Aires, 2016

Reynoso, Atilio. Buenos Aires, 2012

Rodriguez, *Tucho*. Santa Rosa, 2006

Sáñez, Machi. Santa Rosa, 2013

Santa Juliana, Martín. Santa Rosa, 2011

Santa Juliana, *Paisano*. Santa Rosa, 2010

Santa Juliana, Raul. Santa Rosa, 2013

Sombra, Delfor. Buenos Aires, 2007

Sosa, Daniel. Eduardo Castex, 2008

Tindiglia, *Pancho*. Guatraché, 2008

Touceda, Miguel. Gral. Pico, 2007

Toy, Luis. Gral. Pico, 2007

Urquiza, Carlos. Santa Rosa, 2006, 201

Villalba, Javier. Santa Rosa, 2017

Yacomuzzi, Roberto. Eduardo Castex 2006

Yacomuzzi, Roberto y Liliana Martín. Santa Rosa, 2010

Yacomuzzi, Roberto. Santa Rosa, 2007, 2012

CD Anexos