

El nuevo folklore argentino de los '50, sus influjos y comentarios críticos. Hipótesis sobre su circulación social

1. Introducción

Esa música a la que genéricamente la sociedad argentina denominó como "folklore" adquirió nuevos aires hacia fines de los años 1950 y comienzos de los 1960. Desde luego, hubo desde mucho antes que aquella década músicas que pueden denominarse como "folclóricas", pero fue a partir de aquel momento que dicha música fue adquiriendo muchos de los rasgos musicales que la caracterizaron hasta el presente. En ese movimiento los grupos vocales de cuatro, cinco o más integrantes asumieron un lugar importante que seguirían teniendo en lo sucesivo.

La categoría crítica "nuevo folklore" remite a esa nueva oleada o proyección folklórica que se experimentó dentro del ámbito de la música popular argentina a finales de los 1950. Frente a oleadas folclóricas previas, la que se produjo en aquellos momentos tuvo la característica de fundir elementos provenientes de la tradición más propiamente popular junto con elementos compositivos de las estéticas musicales "doctas". El resultado fue calificado por la crítica como un folklore "nuevo", que comparativamente resultó de gran sofisticación.

Este proceso estuvo íntimamente ligado a la nueva expansión de la industria del disco, experimentada en la década de 1950. Durante el segundo lustro de esa década se produce además un cambio tecnológico que no debe ser pasado por alto: la llegada de los discos de larga duración. La importancia de esta innovación no radica solamente en sus características técnicas de reproducción musical y duración respecto de los discos de 78 rpm. También lo novedoso del nuevo soporte de larga duración, radicaba en la posibilidad de que el "texto" musical viniese acompañado de una serie de paratextos de diversas materias significantes: dibujos y/o fotografías en la tapa del long play y comentarios críticos en sus contratapas. Esto no sucedía en la escasa superficie escritural o gráfica de los discos de 78 revoluciones¹.

En este trabajo se presentan los resultados de un análisis semiótico cuyo corpus está constituido por discos de grupos vocales del "nuevo" folklore de los años señalados, pero considerados en sus múltiples discursos: la música, pero especialmente los discursos críticos de la contratapa en relación con la presentación gráfica de la portada del larga duración.

Por un lado se presentarán algunas proposiciones relativas a las condiciones discursivo - sociales de la emergencia de estos nuevos grupos vocales, como también se observará el tratamiento que los comentarios críticos que acompañaron a estos discos en su contratapa dieron a la complejización del género.

El interés por el estudio del disco en sus tres discursos: musical, visual y escritural - crítico descansa sobre la hipótesis según la cual, en la articulación de estos discursos de diferente materialidad se delinea una determinada figura de oyente. Se trató de observar específicamente los rasgos de la figura de un oyente construido en y por la articulación de estos tres tipos de discursos. Estos elementos podrían servir para dar cuenta de cómo algunos de los cambios que se estaban produciendo en el dominio

¹ El desarrollo de una periodización de los dispositivos de registro del sonido en relación a sus regímenes de visualidad fue propuesta en: Equipo UBACyT SO-24, Grupo "Fonógrafo" Fernández, J.L., Fraticelli, D., Gutiérrez Reto, M., Hitz, R., Videla, S., La visualidad en lo fonográfico. V Congreso AISV, Monterrey, 2003.

musical del género tenían su correlato en la invitación por parte de la crítica "institucional" del mismo sello grabador, a escucharlos de un modo específico y acaso, novedoso.

2. Objeto

Este trabajo no pretende hacer un análisis semiológico de la música folclórica argentina en sí misma, en su inmanencia. Por el contrario, se trata de un análisis *en producción* cuyo corpus textual está constituido, como se ha mencionado más arriba, por un conjunto de discos grupos de folclore y los discursos críticos que los acompañaban en la contatapa de los discos, los cuales fueron editados hacia fines de los años 1950 y principios de los 1960.

El punto de partida es el de considerar a ese tipo de música como un fenómeno social, como "discurso social" y a partir de allí encarar el estudio de su dimensión significativa, en tanto dimensión específica que le compete al análisis semiótico.

El párrafo precedente indica de algún modo cuál ha sido la guía teórico - metodológica de este trabajo: la teoría de los discursos sociales propuesta por Eliseo Verón (Verón: 1996). Siguiendo a ese autor, el primer paso para poder hacer un análisis discursivo es la puesta en relación del discurso objeto del análisis con determinados aspectos de sus condiciones productivas (Verón 1996: 127). El estudio de las condiciones productivas de un discurso o tipo de discurso permite enunciar algunas hipótesis acerca de sus posibles efectos, es decir acerca de los eventuales modos de circulación. Un estudio en reconocimiento, lógica y cronológicamente posterior debiera sondear y poner a prueba las hipótesis surgidas del análisis en producción.

"Las condiciones productivas de los discursos tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción". (Verón: 1996: 127).

"La primera condición para poder hacer un análisis discursivo es la puesta en relación de un conjunto significativo con aspectos determinados de esas condiciones productivas. El análisis de los discursos no es otra que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación como las que dan cuenta de sus efectos" (Verón 1996:127).

La categoría "folklore", no considerado como el nombre de la disciplina cuyo objeto es el estudio de las costumbres y tradiciones de un pueblo, sino como el nombre de un género musical no es sólo una categoría acuñada por la crítica. Es además una clasificación silvestre que, con toda la economía y la eficacia del género regula el intercambio discursivo del tipo de músicas a las que clasifica.

Existe un pleno acuerdo en la sociedad en general, tanto en el polo de la producción como en el consumo de música, acerca de los rasgos que definen a aquellas músicas que se ubican bajo la categoría del folklore, entendido esto último como fenómenos referidos al género "folklore".

Según Steimberg (1993: 67), en el momento de plena vigencia de un género dado existen metadiscursos permanentes que acompañan la vida social de dicho género. Además, es propio de los metadiscursos relativos al género el acuerdo general acerca de los rasgos que definen a esa clase de textos. Tanto en la instancia de la producción como en la del reconocimiento existen propiedades comunes en los metadiscursos del género,

esto asegura el funcionamiento del género como "horizonte de expectativas" (Steimberg: 1993: 70).

Como ha señalado Steimberg, la vida social de un género supone la existencia de múltiples metadisursos permanentes y contemporáneos que aseguran el funcionamiento del género como horizonte de expectativas y además intervienen en su perduración en el tiempo.

Para referirse al desempeño de estos mecanismos metadiscursivos en relación al cine Oscar Traversa ha propuesto la posibilidad de considerar al filme en tres estados, los cuales son concomitantes al funcionamiento de la institución cinematográfica al menos como se la conoce en Occidente: el filme-mercancía, el filme-discurso y el filme-filmico (Traversa: 1984, 33).

Entre los múltiples metadisursos, la crítica ocupa un lugar fundamental dado su carácter particular de discurso intermediario entre la producción y el consumo de textos. Entre los diversos metadisursos intermediarios como la publicidad o "el boca a boca", la trama de discursos críticos interviene activamente en la circulación discursiva: ordena y jerarquiza los productos, los ubica en determinados lugares, por ejemplo, productos de género o de autor, etc. Pero particularmente, la crítica plantea la posibilidad, acaso ilusoria pero plenamente efectiva para sus consumidores, de otorgar cierta racionalidad a la oferta de bienes significantes.

Traversa ha mostrado esta condición doblemente intermediaria del filme no filmico, por un lado respecto la circulación mercantil y por otro de su circulación discursiva:

"Entendemos que es en el nivel de la existencia no filmica del filme que se produce uno de los posibles puntos de conjunción entre el filme considerado como mercancía y el filme texto" (Traversa 1984: 42).

Asimismo, el autor ha señalado la dinámica específica del "filme no filmico":

"La existencia no filmica del filme se verá sometida a la doble tensión de inclusión dentro de un rango taxonómico que llama a la memoria (al placer vivido), y a un segundo elemento que lo representa como diferente" (Traversa 1984: 41).

La referencia a los autores arriba citados sirve para especificar las condiciones productivas de este análisis, pero también para destacar la importancia otorgada por los tres autores mencionados al papel que el interjuego discurso – metadisursos desempeña en la producción social de sentido.

En virtud de que la circulación social de los discursos no es directamente observable sino a través de la especificación de las diferencias entre las gramáticas de producción y las que guían el reconocimiento (Verón 1996: 129) de un discurso dado, el de los discursos críticos es un lugar ineludible a la hora de comenzar a observar tales diferencias.

El alcance del presente trabajo es el de considerar determinados aspectos de las condiciones productivas relativas a la generación de ese tipo de folclore que encarnó una multitud de grupos vocales en la década del '50 y '60. Para ello, la serie discursiva objeto del análisis está constituida por discos de grupos de folklore considerados en su doble existencia, por una parte, discográfica-musical y por otra los discursos que, siguiendo el ejemplo de Traversa se podrían denominar como "disco no discográfico" cuyo soporte es el disco mismo y su envase contenedor: el desarrollo gráfico en tapa y

contratapa y el comentario crítico de contratapa. Éste último era en aquel momento un lugar obligado prácticamente en todos los *long play* de folklore del momento.

Considerar al disco como “paquete” que soporta a estos tres discursos de diversas materias significantes contribuye a evitar soluciones contextuales en las que a veces suele caerse. Por ejemplo, a veces se apunta al contexto político - social para explicar los cambios que se produjeron en la música folklórica a fines de los años '50. Específicamente se lo suele relacionar con el derrocamiento de Perón y los cambios sociales "desde arriba" que impulsó el gobierno de la llamada revolución libertadora. Este pasaje de la instancia "discursiva" a la política implica un salto de escala. En todo caso, un análisis discursivo que tienda a agotar la descripción de las condiciones discursivas de producción del nuevo folklore será necesaria para completar los eslabones que faltan en esas explicaciones "por el contexto" o por lo "macro" social (Fabbri 2000: 52).

También el abordaje discursivo sirve para poner el objeto (ese folklore) al resguardo de los prejuicios del investigador ya que la música suele ser uno de esos lugares en los que con más fervor se desarrollan las pasiones de amor y rechazo de los estilos que no son los propios. En música más frecuentemente que con otros lenguajes el gusto de los otros objeto de adhesiones o de enérgicos rechazos.

2.1 Por qué estudiar la crítica intra-mediática. El lugar de una invitación a la escucha.

De inmediato puede surgir la duda acerca de la pertinencia del estudio de los comentarios críticos que se publicaban en la contratapa de estos discos, es decir un tipo de crítica interior al propio soporte “disco” como medio de comunicación.

Las particularidades que justifican su estudio son varias. Los comentarios críticos en su mayoría llevan firma. Aparece así una voz que se legitima como crítico. Pero desde luego, dichos comentarios críticos son parte interesada en la circulación mercantil de la mercancía que presentan, en tanto constituyen una delegación que la institución grabadora hace a una instancia de la crítica, la voz del crítico. La voz de la institución grabadora, del sello, habla a través de la voz del crítico. En ese sentido estas críticas son siempre interesadas, pero eso no las hace menos atractivas para su estudio que las otras, las extra-mediáticas. Éstas últimas están rodeadas por un cierto aire de imparcialidad. Las intra-mediáticas, en cambio, exhiben siempre abiertamente su interés.

Los comentarios críticos de contratapa de estos discos se encuentran más próximos a las formas de promoción más propias de la publicidad, pero no por interesadas dejan de ser instancias críticas. Acaso si no exhibieran abiertamente su interés tendrían poco crédito, pero la palabra del crítico les otorga una cierta legitimidad.

Cercanos pues a la publicidad propiamente dicha, estos comentarios críticos eran uno de los primeros contactos del eventual usuario con el disco, en las bateas de las disquerías. Por el modo en que eran dispuestos los *long plays* en las casas de discos el primer contacto del eventual usuario con el disco era del orden de lo visual, con la portada del envase.

Como ha señalado Traversa, estos elementos del “disco no discográfico” apelaban a la memoria de un placer vivido por el usuario en el disfrute de ese tipo de música a la que el disco no discográfico remite, pero además planteaban al usuario eventual la promesa de revivir ese placer de un modo diferente. Por un lado los elementos gráficos del "disco no discográfico" ubican al texto dentro de una serie

genérica y de ese modo ofrece al disco como capaz de recrear el placer vivido en el consumo de textos similares.

Por otra parte, el carácter siempre positivo de sus juicios críticos no implica que estos relativamente extensos comentarios no desempeñasen otras de las funciones de la crítica: la inclusión de disco y el grupo dentro de la serie de un género, en este caso el "folklore" y también la descripción del estilo del grupo, de su particular modo de hacer "folklore". El comentario crítico de contratapa puede destacar los elementos del estilo del grupo que lo diferencian de otros, dentro de los límites del género.

Este análisis se basa en la hipótesis según la cual como resultado de su enunciación en esas críticas ("interesadas") de contratapa se construye una determinada escena de intercambio textual, en la cual un polo enunciador crítico propone al polo destinatario un cierto modo de escucha del material sonoro que contiene el disco. Ambos polos de ese intercambio se construyen dentro y por el despliegue del propio texto.

En resumen, la crítica musical en general, pero especialmente las de este tipo, tan cercana al disco, puede postular la figura de un oyente que se construye en y por el discurso crítico. Esa escena de intercambios textual puede cobrar la forma de una invitación a escuchar el disco de determinada manera.

En el análisis se ha puesto el foco en una serie de marcas observables en la superficie de estos discursos.

En lo relativo a la composición de los grupos vocales se ha observado cómo el metadiscurso crítico remitió o no a los siguientes aspectos:

Referencias a sus integrantes: cantidad, edades, otros datos biográficos.
Lugares geográfico y social de proveniencia.
Referencias a la complejización del género.
Referencia a la formación musical de los integrantes.

En lo musical se ha atendido al tratamiento vocal que estos grupos dieron a géneros ya existentes en la tradición popular: chacareras, cuecas, carnavalitos, zambas, chamamés. También se ha focalizado en la temática de las canciones.

3. Lo nuevo y lo viejo en el "nuevo" folklore

Desde el punto de vista de la profundidad y de sus efectos prolongados, la renovación que se produjo en el folklore en la segunda mitad de los años 1950 fue sumamente importante. Al punto de que puede decirse que en esos años se cristaliza el género "folklore" tal como lo conocemos hoy en día.

Este proceso estuvo signado por una relativa complejización respecto de la música popular de raíz folclórica que le precedió. Van a recibir una mejor acogida por parte del público artistas renovadores como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú o Ariel Ramírez entre otros. Se desarrollan nuevos tratamientos para temas y géneros populares de larga trayectoria como chacareras, zambas, cuecas, milongas, chamamés, gatos, etc. Un indicio de los cambios que se estaban llevando a cabo es la inclusión del piano - el menos "popular" de los instrumentos por su complejidad constructiva y porte - como base instrumental, sumado a los de por sí "populares" guitarras, charangos y bombos.

Pero también el "nuevo" folklore estuvo marcado por la irrupción de muchísimos grupos vocales de cuatro, cinco o más integrantes. Por citar sólo algunos

entre los más célebres, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los cantores de Quilla-Huasi, Los cantores de Salavina, Los cuatro de Córdoba, Los trovadores del norte y así podría continuarse la lista. El grupo vocal folclórico se convirtió en aquel momento en un "estándar" que hasta hoy sigue acompañando al desarrollo del género musical de raíz folklórica. Son múltiples las formaciones que siguen perpetuando ese "estándar", piénsese en Los Nocheros por citar algunos de los más actuales y populares.

En el capítulo de su libro "Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular", el crítico Diego Fischerman escribió a propósito del "nuevo" folklore:

"En la discusión sobre el lugar en el que se fija la tradición se juega, ni más ni menos, el valor de aquellos que buscan legitimarse precisamente en ella. Resulta ejemplar, en ese sentido, la manera en que un grupo de músicos y poetas ligados a las aristocracias provincianas del tradicional e hispanista noroeste argentino crearon, a fines de la década de 1950 y a partir de algunas formas supervivientes de las músicas rurales, un nuevo género de gran sofisticación, al que llamaron folklore. El camino fue diferente al de los folkloristas ingleses o norteamericanos, que trabajaron con materiales tradicionales. También el de los nuevos poetas y cantantes como Bob Dylan, no ocultaban su modernidad. Estos músicos y poetas argentinos, en cambio dieron a sus invenciones el lugar de una tradición ausente" (Fischerman: 2004: 112).

La referencia a una "tradición ausente" da una cierta idea de que el "nuevo" folklore habría surgido como un producto enteramente nuevo, una música sin pasado. En ese caso, resulta difícil comprender por qué el público la habría adoptado tan rápidamente.

Para ubicar el surgimiento del "nuevo" folklore en relación a sus condiciones productivas de generación es preciso ponerlo en relación con las músicas de raíz rural que previamente a su emergencia circularon masivamente en el disco y la radio. Pero también, para dar cuenta de sus condiciones productivas, es necesario poner en relación este nuevo folklore "vocal" con el desarrollo del otro gran "género" popular, el tango.

Los temas y motivos telúricos y las músicas de tradición rural se montaron a la maquinaria de los medios de difusión del sonido, el disco y la radio, en momentos tempranos de su desarrollo. En el dominio del tango, el dúo Gardel - Razzano llevó al disco toda una serie de géneros de la música rural: milongas, gatos, cifras, etc. El cambio de dupla compositiva por Gardel - Lepera fue un indicador de los cambios que se estaban produciendo. El repertorio campero fue progresivamente reemplazado por el *tango canción*². El tango, que antes cantó con entonación campera ahora adquiría temas y tonos urbanos.

En la radio y en el disco, los géneros de tradición campera habrían pasado a un segundo plano durante los años '30³. Hacia fines de esa década recorre el país y llega a Buenos Aires el conjunto de danzas folclóricas de Andrés Chazarreta.

Una nueva oleada folclórica sacudió los medios de registro y difusión sonora a mediados de los años '40. En lo que hace a la popularidad, el cantor Antonio Tormo fue el exponente más sobresaliente de este movimiento.

Por la magnitud de la popularidad que Tormo alcanzó muchos han asociado con demasiada facilidad las razones de su éxito al peronismo en ascenso. Una cosa es de

² El tango "Mi noche triste" es considerado como el primero en su género.

³ En la revista "El alma que canta" en la que se publicaban canciones para ser interpretadas por los lectores, durante comienzos de los años 1930 los géneros "camperos" tenían un lugar central, seguido por aquellos ligados al tango (tango canción, tango, etc).

seguro cierta; Tormo fue un cantor de masas (es el primer cantante en superar el millón de copias vendidas de un disco) en el momento en que las audiencias crecieron debido a la democratización del acceso a bienes del entretenimiento: el cine, la radio, el disco.

En 1948 el disco, en ese momento de 78 rpm, que contenía su tema "Amémonos" superó el millón de copias vendidas. Tormo emprendía numerosas giras por el interior y países de Latinoamérica en donde sus discos también tenían buena recepción. En 1951 su canción "El rancho e' la Cambicha" (también en 78 rpm) supera el éxito anterior en cifras de venta.

En un libro de comienzos de los años 1970 Eduardo Romano propuso que las músicas de Tormo podían observarse como un elemento de integración de las masas de migrantes y obreros provenientes del interior al nuevo escenario político y social generado por el peronismo:

“De modo que el cancionero criollo de Tormo facilita, a su manera y dentro de un radio de acción preciso, la socialización de esos grupos migratorios que, al sentirse nombrados e identificados por sus versos, le responden con un cariño y fidelidad conmovedoras; aparte de integrarlos, de hecho al proyecto político vigente” (Romano: 1973:46)

Acaso no haya que descartar que así haya sido, sin embargo, atribuir esa función a las músicas de Tormo tiende a hacer perder de vista los rasgos específicos del fenómeno, en tanto puede decirse que una multitud de otras instituciones, por ejemplo la masiva afluencia a los clubes “sociales y deportivos”, pudieron haber desempeñado la misma función para esos sectores sociales. Así, estudiar las condiciones productivas de la generación de este tipo de discurso puede contribuir a completar algunos de los eslabones que faltan en el tránsito del análisis cultural (de los productos) en sus relaciones con el dominio de la política o la economía.

Las letras de los temas de Tormo cantaban en un tono alegre, otras veces más abiertamente festivo y risueño las pequeñas alegrías (como "El rancho e' la Cambicha" o "La farra") y las preocupaciones cotidianas de la vida de pueblo o del campo. Exaltaban la vida de gentes de campo, sus fiestas y diversiones, los noviazgos.

Las canciones hablaban en un registro con marcadas inflexiones de la oralidad: “Alcancemé doña Juana/ Esa botella de chicha/ Pa’ comenzar esta farra/ Mientras se arreglan las chinas”.

En cuanto a la interpretación en el disco era más bien la canónica, similares a las interpretaciones de guitarras de Gardel: un conjunto de guitarras y una voz solista (la de Tormo) con eventuales intervenciones de otras voces en el acompañamiento.

Si bien Tormo era mendocino, los géneros que interpretó no fueron únicamente los de su "patria chica", fueron desde la cueca y la tonada hasta el chamamé. Con él se fue configurando un "folklore" cuyas letras cantaban en nombre de todo el interior del país, desde Cuyo y el noroeste hasta el nordeste.

Puede pues decirse que por aquellos años se establecieron de esa manera dos paisajes musicales implicados antagónicamente en el seno de la música popular argentina: el mundo del interior, auténtico y solidario frente al paisaje algo envilecido, oscuro y nocturno de Buenos Aires al que remitían las letras de algunos tangos. Habría, en música popular, voces del interior y voces de Buenos Aires. Esta clara distinción no se evidenciaba por ejemplo, en la época del dúo Gardel-Razzano.

Estos diferentes paisajes también alcanzan a las mujeres que eran convocadas en las letras de tango y del folklore. Ya en las de Tormo se configura una cierta oposición entre las mujeres del interior, “sencillas”, “fraternas”, “fieles y cumplidoras” y aquellas

de la capital, lugar de todas las tentaciones. En letra de algunos tangos las mujeres eran “fatales”, como aquel que decía “Que me dejes con mi madre / Que a su lado sanamente / Edificaré otra vida”.

En la segunda mitad de los años '50 la estrella de Tormo se apagó. Según parece “el cantor de las cosas nuestras” como lo bautizó la radio y la prensa fue censurado por el gobierno surgido de la llamada revolución libertadora (Romano 1973: 46)⁴.

También cabe considerar, dada la profundidad y la persistencia de los efectos del “nuevo” folklore, que siguen aún vigentes, la posibilidad de que los cambios introducidos en principio desde la oferta de nuevos productos folclóricos “más sofisticados” hayan producido cambios en el gusto del público. Ese fenómeno puede haberse producido con relativa rapidez debido al mantenimiento del horizonte del género, el nuevo folklore sólo podía innovar dentro de los límites acotados si pretendía llegar al público masivo como había sido el de Tormo.

3.1 Los nuevos grupos vocales de folklore de fines de los años '50

El nuevo folklore de aquel momento no surgió como una completa novedad, sino que presentó continuidades y algunas rupturas importantes respecto de la oleada precedente que encarnó Tormo.

Una de las rupturas fundamentales fue la proliferación de un enorme número de grupos vocales como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los cantores de Salavina, Los trovadores del Norte, Los trovadores del norte, Los cuatro de Córdoba.

Se trata de grupos vocales de cuatro o cinco integrantes, con acompañamiento “clásico” de guitarras y bombos pero también en ocasiones puede aparecer el piano. En su mayoría estos grupos estaban compuestos por jóvenes de alrededor de veinte años en aquel momento, y esto era destacado por el metadiscursivo crítico, que los presentaba como jóvenes voces del folklore.

Entre las continuidades, hay que destacar la persistencia de lo que se denominó aquí como “paisaje musical” del interior, entendido como un folklore que canta en nombre de varias regiones del interior del país, un folklore que no habla sólo del “color local” de la patria chica, sino de vastas regiones del interior. Diversos conjuntos salteños como los Chalchaleros seguirán cantando, como lo había hecho Tormo, chamamés por ejemplo.

La principal novedad que estos grupos presentaron al panorama del género fue un elaborado desarrollo de las armonías de voces. El canto en varios registros tonales diferentes o la alternancia entre una voz solista y el coro compuesto por varias voces otorgaron a estas músicas un aire de sofisticación y complejidad a este “nuevo” folklore”.

El desarrollo de la armonía vocal era hasta aquellos momentos un rasgo más bien privativo de las músicas “doctas” siendo lo más propio de las músicas tradicionales el desarrollo melódico. Esto ha llevado a sugerir que el proceso de complejización de géneros como el folklore argentino estuvo ligado a una zona de contactos con la música erudita. Particularmente, Fischerman (2004: 25) sugiere que la música popular en general, se habría enriquecido a raíz del efecto de la música erudita, en particular de la de Beethoven y una concepción del arte que se cristalizó en torno de la figura de ese compositor. El proceso que Fischerman ha descrito es el del pasaje a la esfera de las

⁴ Otro cantante sumamente popular que también fue censurado fue el cantante ítalo-americano Nicola Paone, intérprete de la famosa “La cafetera”.

músicas populares de difusión masiva de valores como el de la complejidad y la exaltación del valor autoral.

Esto se manifestó especialmente en algunas producciones, como “La misa criolla” de Ariel Ramírez en las voces de Los Fronterizos, que fueron consideradas como grandes hitos que trascendieron las fronteras del folklore.

Pero creo que es necesario considerar una de las condiciones productivas de generación de este folklore de grupos vocales que, según entiendo, no ha sido apuntada. En relación con su conformación y el lugar predominante que asumió la armonía de voces se puede hablar de la huella efectiva que los grupos vocales del llamado “Doo-wop” norteamericano tuvieron en la generación de este tipo de folklore.

Se trata de una tendencia de la canción norteamericana que se inicia poco después del fin de la segunda guerra, con grupos vocales como The Ravens. Esta corriente de la canción popular se va a desarrollar en la primera mitad de los años '50 y tuvo quizá, como más famoso exponente al grupo The Platters (“Los Plateros”). Estos grupos vocales también compuestos por jóvenes, en principio negros, pero luego también blancos, se multiplicaron hasta avanzados los años '60 y tuvieron una influencia decisiva en grupos posteriores de rock, como los Beach Boys.

Estos conjuntos vocales fueron en extremo populares durante la primera mitad de los años '50 en los Estados Unidos. A los pioneros The Ravens los siguió una multitud de otros grupo vocales, muchos de ellos con nombres de pájaros: The Cardinals, The Swallows, The Pellicans, etc. Otros tuvieron nombres de automóviles, como The Edsels, The Cadillacs. Otros fueron The Clefones, The Five keys, The Clovers, Dion and The Belmonts o los afamados The Platters.

En los temas del Doo-wop la voz adquiría una dominancia absoluta, al punto de que en muchos de ellos la instrumentación se reducía a un mero acompañamiento de fondo, mientras que las voces otorgaban el tratamiento melódico y los diversos registros vocales la riqueza armónica.

En los grupos vocales de folklore el tratamiento de las armonías de voces era análogo al que había desarrollado el “Doo-wop” en el ámbito de la canción norteamericana. Sólo que esa “retórica”⁵ si se me permite la utilización del término en el dominio de la música, se aplicó a diversos géneros de la músicaailable rural.

Entonces, entre las condiciones productivas de generación de los grupos vocales folklóricos hay que señalar esta zona de contacto con una música geográficamente lejana, pero muy cercana en el campo de los medios de difusión. Ubicar la emergencia del nuevo folklore vocal en su contexto discursivo o musical supone considerarlo en relación, por un lado con el folklore que lo precedió y respecto del cual tomó distancia. Pero también es preciso considerar el influjo de los otros géneros que los medios de difusión masiva ofrecían antes de la emergencia del nuevo folklore y en la contemporaneidad de su despliegue. Ese influjo provino fundamentalmente de los temas y grupos del Doo-wop, que también habían desarrollado “agradables”, cuidadas y complejas armonías vocales. Esto no quiere decir que el Doo-wop haya sido condición necesaria y suficiente para la existencia del folklore vocal, pero sí ha sido un elemento indispensable y, creo que determinante en su despliegue mediático, en el disco y en la radio.

Muchos de estos grupos de Doo-wop fueron muy populares en los '50, en la Argentina especialmente Los Plateros. Pero también continuaron siéndolo durante la década del '60 con grupos como The Silhouettes o Dion and the Belmonts.

⁵ Por "retórica" se entiende aquí aquellos aspectos que hacen a la configuración de un texto. Ver Steimberg (1993: 76). También el concepto surge de considerar a la retórica "no como adorno del discurso, sino como una dimensión esencial de todo acto de significación" (Bremmond, 1982)

Los grupos de Doo-wop americanos tenían un especial cuidado por la pulcritud de las canciones y el aspecto. Esto se vería algo modificado con la emergencia del rock and roll, pero en esencia el doo-wop fue un estilo que cuidó el lenguaje y las apariencias.

Algo análogo sucedió con el “nuevo” folklore de los grupos vocales. Si el canto de Tormo tenía claras referencias a la oralidad, las letras del nuevo folklore presentaban giros más propios de la poesía escrita: “La otra noche, a mis almohadas / mojadas las encontré / Mas ignoro si soñé / o es que despierto lloraba” (Chacarera “Añoranzas” de Julio Álvarez Jerez).

El canto del nuevo folklore tiene una reiteración de elementos de color local, y además en un registro de lenguaje que no es “bajo”. Por ejemplo en el chamamé de Tránsito Cocomarola cantado por los Trovadores del norte: “¿Cómo estarán? / En la ensenada del viejo ceibal / los jazmineros y orquídeas en flor / A quién cantó dulcemente el zorzal”.

Entre las continuidades temáticas hay que señalar la continuación del tema de la añoranza del pago y de la representación del paisaje del interior como lugar idílico. Pero hay una diferencia: en Tormo el bucolismo no tenía como objeto el paisaje en sí mismo, no era directamente la tierra, sino el conjunto de relaciones humanas que tenían lugar en esos espacios, en el pueblo de provincia o en el campo. El “nuevo” folklore en cambio exalta en las tapas de los discos y en los discursos críticos de contratapa esos componentes telúricos, más directamente ligados a la tierra y lo tradicional.

Además las temáticas de las letras del nuevo folklore van a cargar las tintas con motivos “nacionalistas” y estos elementos eran relevados también por los metadiscursos del “disco no discográfico”, la presentación gráfica en la tapa de los long play y el comentario crítico de contratapa.

Por ejemplo la misma chacarera citada, Añoranzas, asume una actitud “meta” y canta una advertencia moral que apunta directamente a la escucha. Una (meta)chacarera que además de cantar una chacarera dice cómo debe ser escuchada:

“Santiagueño no ha de ser
quien obre de esa manera.
Despreciar la chacarera
por otra danza importada
eso es verla mancillada
a nuestra raza campera”.

Los discursos críticos y el tratamiento gráfico de tapa también fomentaron la ubicación de la música de esos grupos folclóricos como la quintaesencia de lo nacional, las bases mismas de eso que llaman “la argentinidad”.

Así por ejemplo el comentario crítico al disco “Los cantores de Quilla Huasi” (Phillips P08258 L) decía:

“He aquí la voz de la tierra argentina, de esa pampa sin límite, de montes truncados por desiertos de sal, que reflejan en su interminable y espectral visión, las andanzas de una civilización, fruto de madre indohispánica”.

Otro el comentario, firmado por Juan Ribas al disco que llevó el título “Paisaje y estilo” de Los cantores de Salavina (Music may 12.132 LP):

(Los cantores de Salavina) “No podían estar ausentes, pues, del catálogo de un sello que, como ‘Music Hall’, acentúa intensa y constantemente su inquietud de llevar al surco todo cuanto signifique una contribución para el más amplio conocimiento de los valores musicales de la nacionalidad”.

Fueron los propios discursos críticos los que sugirieron puntos de contacto entre la música del “nuevo” folklore de estos grupos vocales y las músicas académicas, cuando señalaban la juventud de sus integrantes y la formación musical “académica” que estaban realizando de manera paralela a la grabación de los discos folclóricos. Por ejemplo, el comentario crítico del disco mencionado de Los cantores de Salavina (Music hall 12.132 LP) relataba:

“Salavina ha sido, es y seguirá siendo cuna de admirables artistas populares. Osvaldo Duthu acaba de cumplir 21 años de edad y vino a Buenos Aires para seguir cursos de canto. Actualmente es alumno de Pedro Mirassou, que después de su paso por la lírica argentina, a los 71 años, sigue siendo un fervoroso forjador de discípulos. Su hermano Luciano (Duthu), sólo un año mayor es ya, al margen de su actuación en el conjunto folklórico, un aplaudido concertista de guitarra. En sus últimas presentaciones ante el público de porteño demostró ser un afortunado cultor del buen estilo de las mejores expresiones de la música clásica para guitarra”.

El crítico señala que los jóvenes músicos desarrollan un aprendizaje académico e interpretan en la guitarra composiciones de Fernando Sor o Isaac Albéniz. También el estilo de Los cantores de Salavina es descripto como “elaborado”, pero también insiste en que son hijos dilectos de Salavina y su salitral, la tierra, lo telúrico es lo definitorio de su estilo.

El comentario crítico de la contratapa del disco "Puente Pexoa" de Los trovadores del norte (CBS 8390) hace referencia directamente al trabajo vocal y armónico que define al estilo del grupo en un tramo del texto se cita en estilo referido directo la palabra a uno de los integrantes del grupo y "director" (SIC) del mismo, Eduardo Gómez:

"Basamos la musicalidad del conjunto en la armonía clásica. Según la crítica de los entendidos esto ha dado a nuestro conjunto un estilo evolucionado sin llegar a parecer ultramoderno".

4. Complejidad, espontaneidad y escucha. Conclusiones.

En relación al tema de la “complejidad” de las composiciones, la crítica del disco de Los cantores de Quilla Huasi” (Phillips P08258 L) destacaba:

“En verdad, los temas que cantan los cantores de Quilla Huasi no son de inmediato arraigo popular dada la complejidad aparente de la estructura de la mayoría de ellos; pero una vez que han sido asimilados y comprendidos forman una indisoluble materia con el cantor y el oyente”.

En el mismo sentido escribía el crítico de Los cantores de Salavina (Music hall 12.132 LP):

“Cabe así, el placer de poder escucharlos en versiones impecables, de sugestionante atmósfera, y en composiciones de distinto tono y género, pero unidas todas por el común denominador de su atracción temática y de la espontaneidad musical.
“Escuchemos ahora recogidamente a los cantores de Salavina. Deleitémonos con sus letras intencionadas. Contagiémonos de la sencilla y fresca emotividad de sus zambas y de sus evocaciones quebradeñas”.

Se ha señalado que en lo relativo a las condiciones productivas de generación del nuevo folklore vocal argentino el influjo del Doo-wop norteamericano afectó al

tratamiento vocal y no así los temas ni a las “formas” o géneros musicales de tradición rural como zambas, chacareras, cuecas, etc.

Por otra parte, los dos componentes metadiscursivos intra-mediáticos, la gráfica de la portada y el comentario crítico de la contraportada acicatearon el color telúrico y un cierto nacionalismo al insistir en la profunda ligazón entre la tierra, los intérpretes y la música. La gráfica de presentación apeló a lo pintoresco de elementos que se convirtieron en estereotipos como los dibujos de figuras humanas con ropas del altiplano. El discurso crítico repitió en cada nueva producción que aquella música era la expresión pura de la nacionalidad y tendió a ubicar a los productos del género como testimonio vivo de la pervivencia de las "auténticas" tradiciones nacionales.

Esta adscripción de lo folclórico a lo nacional tuvo lugar también al interior de las canciones, como se vio en la chacarera Añoranzas o cuando los Chalchaleros cantaban a San Martín como “sembrador de libertades”.

A partir de estos elementos puede proponerse una hipótesis acerca de la circulación social de este tipo de discurso.

Si en la configuración de estos grupos y en su hechura vocal los temas de los grupos vocales del nuevo folklore, como también en el tono atildado de sus letras puede identificarse una huella de sus condiciones productivas, en relación al Doo-wop norteamericano, la posibilidad de que ese influjo afectara las condiciones productivas de su reconocimiento se vio mitigada por los distintos elementos de lo que, parafraseando la fórmula de Traversa, se denominó aquí “disco no discográfico”. Estos elementos anclaron rígidamente su consumo en los dominios de lo nacional.

Los discursos críticos de contratapa fueron también mayormente “contenidistas” en tanto privilegiaron los elementos temáticos y los datos biográficos de los grupos. Destacaron la preexistencia de las danzas como la chacarera o la zamba, pero no hicieron demasiada referencia a la novedad del “nuevo” folklore en lo que hace a las configuraciones que en él asumió la armonía vocal. En los pocos casos en que se hacía referencia al tratamiento musical de la armonía refirió su ligazón con la música académica.

Estas configuraciones no eran privativas del “nuevo” folklore, éste compartía ese rasgo con el Doo-wop que lo precedió algunos años y que luego lo acompañó paralelamente en su despliegue discográfico. Con todo, si entre ambos géneros puede hablarse de ciertas afinidades electivas en lo que hace a los recursos vocales, la crítica y otros elementos del “disco no discográfico” amortiguaron cualquier conexión que no fuera con lo nacional y la tradición.

Las críticas de contratapa hablaron claramente del cambio que el folklore estaba experimentando a comienzos de los años '60. Hablaron también de la creciente complejidad que el género adquiría y la asociaron a la formación musical de los "jóvenes talentos" que formaban los conjuntos vocales y a los contactos de la música y los músicos del folklore con la música docta. Pero al mismo tiempo se encargaron de reducir la posibilidad de que el "nuevo" folklore se volviese "ultramoderno" o dejase de ser "popular", destacando "la frescura" o "la espontaneidad" de las músicas.

También estas críticas relegaron la funcionalidad originariamente ritual, la danza, de géneros como la chacarera o la zamba que estos conjuntos vocales retomaban. El enunciador las presentaba en tanto músicas que merecían detenerse a escucharlas "recogidamente". Una música de variados aires, alegres o tristes, que merecía que su oyente (enunciatarario postulado por el disco no discográfico) fuera todo oídos para ella.

Hasta aquí se ha hablado de los dos polos construidos en y a través de los metadiscursos intra-mediáticos, enunciador y enunciatarario. Ahora bien ¿Qué puede

decirse de esos sujetos que se dirigían a las disquerías y compraban los discos del "nuevo folklore" de comienzos de los '60?

Pues, se ha sugerido aquí que desde el polo de la producción, ya sea por las letras de los temas musicales, como por la presentación gráfica de los discos, se habían constituido por el desarrollo de las dos principales músicas populares argentinas, el tango y el folklore, dos paisajes contrapuestos: el del interior y el de Buenos Aires.

Pero dicha oposición era válida considerando estas dos series musicales (tango y folklore) en relación con sus condiciones de producción discursiva. Del lado del reconocimiento es altamente posible que las mismas personas pudiesen ser, en simultáneo, aficionadas al folklore y a la "música ciudadana". Esto debería ser sondeado con un estudio en reconocimiento, en el cual se podría indagar en la hipótesis según la cual en las condiciones productivas del reconocimiento podrían haber ubicado a estos dos paisajes musicales, el del interior y el ciudadano, ambos bajo el paraguas de "lo nacional".

A ese hombre habitante de la gran ciudad que iba a la disquería a comprar un disco del nuevo folklore los elementos mencionados del disco no discográfico le ofrecían la promesa de una escucha que podía resultarle un remanso. Bastaba que esa invitación fuese correspondida con una escucha musical e individual y una dosis de "recogimiento" para que el oyente pudiera contagiarse la frescura y la espontaneidad de la música "verdadera", la de las entrañas de la tierra. El folklore se ofreció desde la presentación gráfica y la crítica intra-mediática como la posibilidad de una experiencia musical de un viaje a ese paisaje del "verdadero" interior.

En la Argentina, este "nuevo" folklore se convirtió en una música seria, mucho más seria que los éxitos del Doo-wop, que también podían escucharse en la radio o en los discos durante los '50 y parte de los '60. Asimismo, al oyente postulado desde el metadiscurso intra-mediático se lo invitó a mantener respecto de esas grabaciones una escucha *musical*. Sin dudas, fue para la crítica una música más seria que las músicas de la oleada folclórica anterior. Las canciones de Tormo quedarían relegadas al olvido, o en el recuerdo, como melodías lejanas de jolgorios pasados.

El gran trabajo de proponer una escucha puramente musical para antiguas músicas de danza corrió a cuenta de la crítica⁶. Desde lo musical, la vestimenta vocal polifónica que adquirieron antiguas músicas de origen rural para bailar dieron a esa música un cierto tono de religiosidad. También, del lado norteamericano, muchos de los grupos Doo-wop provenían de la tradición del gospel.

El desarrollo de la armonía vocal dentro de la tradición de la música erudita, piénsese por ejemplo en los corales de Bach o Handel, fue por largo tiempo una música indisolublemente ligada a los ritos eclesiásticos.

Por un lado la armonización de las voces al interior de la música folclórica, pero sobre todo sus contornos discursivos críticos contribuyeron a transportar el componente "devocional" a la situación de escucha.

En este tránsito el nuevo dispositivo fonográfico "disco larga duración" tuvo un papel importante al permitir, frente al dispositivo que lo precedió, el disco de 78 rpm, el despliegue de metadiscursos visuales y escritos concomitantes a la escucha. Esos metadiscursos cuyo objeto era el registro musical abrieron la posibilidad de que en el mismo disco la institución grabadora invitara a escuchar el registro de determinadas maneras.

Una escucha devocional pudo así despertar el deseo de conocer información acerca de la producción del hecho musical, así, la crítica de los discos interna o externa

⁶ En este caso se han estudiado los metadiscursos críticos intra-mediáticos. Resta para otro trabajo complementar este análisis con críticas exteriores al disco, fundamentalmente de la prensa.

a ellos, proveyó al oyente de información relacionada al grupo folklórico como también a las circunstancias de su producción musical.

Puede decirse con seguridad que el de la escucha del nuevo folklore era alguien que procuraba más "erudición" respecto del objeto de su escucha que el de las oleadas folclóricas previas.

Matías Gutiérrez Reto
Abril de 2005

Bibliografía

Equipo UBACyT SO-24, Grupo "Fonógrafo" Fernández, J.L., Fraticelli, D., Gutiérrez Reto, M., Hitz, R., Videla, S., La visualidad en lo fonográfico. V Congreso AISV, Monterrey, 2003.

Fabbri, P., La caja de los eslabones que faltan. En: El giro semiótico, Barcelona, Gedisa, 1999.

Fischerman, D., Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Romano, E., Apuntes sobre cultura popular y peronismo. En Romano, La cultura popular del peronismo, Buenos Aires, Cimarrón, 1973.

Steimberg, O., Semiótica de los medios masivos, Buenos Aires, Atuel, 1993.

Traversa, O., Cine: el significante negado, Buenos Aires, Hachette, 1984.

VV.AA., Investigaciones retóricas II, Madrid, Ed. Buenos Aires, 1982.

VV.AA., Historia del Rock, Buenos Aires, La Nación, 1993.

Verón, E., La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad, Barcelona, Gedisa, 1996.