

FÉLIX LUNA ENCUENTROS CON LA MÚSICA

Por María Sáenz Quesada

Félix Luna encontró en la música de raíz folklórica un recurso extraordinario para vincularse con el país que amaba en sus raíces profundas, y al mismo tiempo entretenerse y ganarse la vida.

Encuentros, libro de carácter autobiográfico, en mi opinión uno de sus textos más logrados, se inicia con un capítulo dedicado a la música, seguido por los titulados historia, país, trabajo, formación, familia, política, Usted.

Ese primer capítulo describe la vida cotidiana en un hogar porteño de raíz española y provinciana, en los años de entreguerras, cuando la radio se incorporaba al entretenimiento familiar, junto al piano y la pianola. Cantaban en familia, padre, madre y hermanas, dotados de buen oído musical, música de todas partes, boleros, negro spirituals, zarzuelas, arias de ópera...

Luna comenzó a estudiar guitarra con los Hermanos Ábalos, en 1947 cuando la música nativa era poco valorada; escucharla constituía casi una rareza en el Buenos Aires de aquellos tiempos. Aprendió a rasguear la guitarra y a largarse solo a la conquista de sus primeros públicos; se destacó no solo en círculos de amigos, también en el casino de suboficiales de aeronáutica cuando cumplía el servicio militar. Allí, quien tenía fama de ser ‘el peor de todos’ los conscriptos, ganó simpatías entre los jefes, perdió la timidez, y se dio el gusto de convertirse en centro de una reunión.

Pasaron muchos años, Luna ejercía el cargo de Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, con su entusiasmo característico. Entonces se dio el gusto de improvisar una payada en un acto público, para romper la falsa solemnidad que los caracteriza, y también reconocer el valor del payador en la cultura pampeana

Recitó entre las ovaciones del público del teatro Presidente Alvear, estrofas tales como ésta: “Yo soy un buen funcionario/ y trabajo como un burro/ pero asimismo discurro/ que si no disfruto el cargo/ el humor se vuelve amargo/ trabajo mal y me aburro”.

Con respecto a su vocación destaco esta frase suya: la historia, no debe considerarse como un acto gratuito, sino como un modo de pensar el país a través el pasado. Deduzco que como letrista, asumió una forma de cantarle al país y a la patria americana, en versos que recorrieron y recorren el mundo, aunque tal vez los que escuchan ignoren el nombre del autor, porque son temas que se han incorporado al cancionero popular, en las voces de los mejores, sean líricas o populares

Falucho Luna se inició en el oficio de letrista como parte de la militancia política en las filas de la Unión Cívica Radical Intransigente, en las elecciones de 1958, en que apoyó la fórmula Frondizi Gómez. Asociado al compositor Ariel Ramírez le puso letra a canciones partidistas de corta vida. Pero la amistad con Ariel continuó y dio frutos fecundos que vinculan tradición, historia y folklore.

¿Cómo evocar la Navidad Nuestra sin trineos ni nieves? En 1964 Ariel Ramírez había recibido el encargo de componer una misa sobre el modelo de la Misa Luba de raíces africanas. Para completar el proyecto, imaginó sumar canciones navideñas argentinas, e invitó a Luna ponerles letra. La obra debía estar a la altura de Noche de Paz, le advirtió. Sin amedrentarse ante el desafío, Falucho propuso un recorrido por tonadas y lugares para cantar al Niño Jesús, José y María, los Reyes Magos y los Pastores; buscó el lugar preciso para cada tema de la tradición cristiana, que conocía por su rigurosa formación de niño católico. En suma creó ‘un retablo criollo’, según relata en su ya citada autobiografía:

“La Adoración de los Pastores ya está: pondremos al Niño en Aimogasta vendrán a adorarlo de Pinchas y Chuquis, de Aminga y San Pedro, de Arauco y Pomán y voy a hacer intervenir a mi amigo don Julio Romero para que preste sus caballos, los mejores del pueblo. Ariel no tenés más que imaginar una chaya una típica chaya riojana y la letra te la tengo lista en un rato o mañana a más tardar. Y los Reyes Magos no le van a regalar incienso a oro y mirra sino arrope miel y un poncho”.

En *Mujeres Argentinas*, comparten ese lugar de memoria y de arte la Gringa Chaqueña; la patricia porteña Mariquita Sánchez; las altoperuanas Guadalupe Cuenca y Juana Azurduy; la suizo argentina Alfonsina Storni, Manuela la Tucumana; la maestra riojana Rosarito Vera; Dorotea, criolla cordobesa o puntana cautiva de los ranqueles, que se hizo india por amor; todo esto en ritmo de zamba, chacarera triunfo canción, guarania, milonga, refalosa.

El autor de los poemas de esta Cantata, narró s la emoción que experimentó en el estreno de la obra en la voz de Mercedes Sosa, en Resistencia, Chaco; el silencio al concluir la canción Gringa Chaqueña, e inmediatamente después el estallido de aplausos en una sala conmovida e identificada con esa inmigrante que contribuyó con silencioso esfuerzo a dominar la naturaleza agreste de su nueva tierra. También cuenta la extrañeza que le causaba recibir elogios por Alfonsina y el mar, de gente de otros mundos y otras lenguas, que ignoraban la historia de nuestra poeta, pero percibían en esa vida un drama humano común a muchos.

Por todo esto, felicito la decisión de la Academia de Ciencias Morales y Políticas de honrar a quien dejó una obra memorable en la cultura argentina, en esta faceta, la de letrista de nuestras canciones, aquellas destinadas a perdurar.

María Sáenz Quesada

LA POESÍA EN LAS CANCIONES DE FÉLIX LUNA

Por Francisco Lanusse

Es curioso lo que sucede, después de 40, de 50 años de gustar, escuchar y comentar un grupo de canciones, cuando se nos pide sistematizar todo eso en una docena de minutos. Con cierto dejo socrático, lo primero que percibí es que sabía bastante poco del tema, cuando creía saber. Pero impuesto del cometido, comenzaré diciendo que la primera conclusión que saqué es que estamos en presencia de un varón a la antigua, cultor de humanidades, que en determinado momento resuelve manifestarse poéticamente.

Sin perjuicio de que en otro momento podemos referirnos a algunos defectos de los varones antiguos -falencias que no tuvo por qué tener el Dr. Luna- señalaré dos bagajes o virtudes. La primera es de cepa cervantina. Al igual que el Quijote pronto a salir, el Dr. Luna, aprontado para transformarse en andante caballero de la canción, sabe por el manchego “que un caballero sin dama es un árbol sin flor, un cuerpo sin alma”. Y de idéntico modo al que el Quijote escribe en corteza de árboles sus ausencias de Dulcinea, el Dr. Luna escribe sobre papel la *Zamba para Usted*. Y elige dama en la tierra de sus antiguos, una moza que copió en sus ojos la tonalidad de los olivares lugareños. Y que gasta una tonada en el habla emparentado al canto irresistible de las sirenas, en este caso mediterráneas y benéficas. Entonces, nuestro homenajeado protagoniza lo que estos varones a la antigua, en un día señero de su existencia, hacen, algo que les era casi ontológico: ir, por todo o nada, a buscar la mujer de su vida. Lleva “apenitas su pobre canción” y la esperanza de no haber sido olvidado. Además, como esa laya de varones cuando entregaba el alma entregaba también hacienda y pertenencias, esa zamba no es *para* usted sino *de* usted. A juzgar por la moza Felicitas, que

tengo aquí cerca, el Dr. Luna no integró la triste lista de los que van por lana y vuelven trasquilados.

Ya con dama que ilumine su poética, pasemos a la segunda característica de varón antiguo del Dr. Luna. Es la voluntad de presentar una Suma, un Corpus. En una época en modo aleatorio, de tic-tocs, de fragmentaciones y zapping, el Dr. Luna, a nuestros días, antoja imitar a Martín Fierro pero a la inversa. Es como si soltase un “Atención pido al bullicio”. Y advirtiese: “si va a escucharme, abandone por un rato la atención dispersa, pare las rotativas, ponga en modo avión su celular, sírvase un vino manso y genere una escucha por cuarenta y cinco minutos”

Entonces aparece la búsqueda de totalidades del Dr. Luna. Porque toma de la poesía sus diferentes modos. Se interna en la poesía religiosa con *Navidad Nuestra*, ese notable *Lado B* de la Misa Criolla, recorredores del mundo con la raigambre religiosa de la tierra. Siempre con la historia de común denominador o nota pedal de fondo, invita a ahondarse con la poesía lírica en su variante del eterno femenino. Y nos entrega *Mujeres Argentinas*, ocho piezas notables y diversas, en una prehistoria de la valoración de género que operaría con los años.

Que un historiador de estos lares puesto a hacer poesía no incurra en el género épico sería un pecado de lesa argentinidad. Y en unos años en que cierta línea histórica que gruesamente podemos llamar *historia oficial* presentaba un aspecto inmaculado y excluyente, el Dr. Luna toma un aporte que ya desde tiempo atrás venía creciendo, sobre todo a partir de lo que también gruesamente llamaremos *revisionismo histórico*, y canta a los caudillos, a esa manifestación mitad humana mitad telúrica de nuestra idiosincrasia. Y culmina con himnos y ditirambos, con epopeya, en su *Cantata Sudamericana*, la última de sus Sumas o Totalidades.

Quiero destacar, ya pegando la curva y antes que suene el timbre, la especial sensibilidad y la amplitud de miras del Dr. Luna. Con toda su raigambre y su prosapia riojana auestas, es capaz de pergeñar una canción a la que tengo entre mis preferidas de su repertorio: *Gringa Chaqueña*, esa mujer fecundante llegada a los recién conquistados chacos y que unifica en ella toda la inmigración, no en soberbia individualista sino en síntesis materna: “Este Chaco que hice yo”. Y desde allí, cuando acaso nada lo hacía suponer, cuando era mera humanidad perdida, pasa, en la *Cantata Sudamericana*, a contraponer a esa mujer magnífica y simbólica un *Antiguo dueño de las flechas*, en la individualidad de un toba que son todos los tobas, todas las etnias, nuevamente bautizadas en canto junto al Pilcomayo y el Bermejo.

Es también, sobre todo en esa *Cantata*, donde se evidencia otro aspecto sensible del Dr. Luna, un estado del alma: la Patria Grande. Por eso fue que, antes, le cantó a Juana Azurduy, la altoperuana y a Don José Gervasio Artigas, oriental sin fronteras. Y por eso, también, cruza a la tierra gaúcha y nos trae por milonga la noticia de un baile armado por una iguana, tema pariente de las fábulas, de los compuestos y los antiguos *Romances Animalísticos* que solían cantar por media cifra los troveros de la campaña rioplatense, donde conversan y disputan el caballo con el buey, la calandria con el jilguero, el torito con el tigre y así sucesivamente.

Finalizaré con una anécdota personal, que remite a aquella sentencia de Don Atahualpa Yupanqui en su poema *Destino del Canto*, cuando augura a los vates de la tierra un triunfo paradójico: volverse anónimos, pero sin tumbas que guarden su canto. Bien: andaba yo de visita en Sucre, un mes de enero. A favor de mi condición madruguera, salí a caminar, buscando la Plaza de la Libertad. Admirando el templo de San Felipe Neri y hacia arriba el Convento de los Recoletos de San Francisco bajo el amparo del Curuquella y el Sica Sica, cerros tutelares, de pronto, en una esquina, sobre una pared blanca con

la que aquella ciudad se emparenta con Arequipa, encuentro un retrato de doña Juana Azurduy de Padilla y, debajo, aquello de

*Juana Azurduy
flor del Alto Perú,
no hay otro capitán
más valiente que tú...*

Pero al seguir bajando la vista, no hubo pinturas transcribiendo un *Félix Luna-Ariel Ramírez*. De modo que allí, en la ciudad de los cuatro nombres y las cuatro potestades, a metros de una plaza que fue cuna y testigo del primer grito libertario en otro 25 de mayo en este caso de 1809, comprendí el acierto yupanqueano. Porque acaso el vecino chuquisaqueño, el viajero que pisa la mítica ciudad enclavada en el Ande, al topar en esa esquina estos versos, ignore quién es el autor. Pero ningún túmulo guarda las canciones del Dr. Félix Luna. Gracias por la escucha.

Francisco Lanusse

Tras profundizar la relación de Luna con el folklore que tuvo diversas manifestaciones como su rol de redactor de la revista Folklore entre 1961 y 1965 y desde ese año hasta 1969 como director de esta, cuando dejó la dirección porque la creación de la revista Todo Es Historia en 1967 le impidió continuar. Pero fundamentalmente opté por leer este párrafo del mismo Luna sobre la escritura de la Misa Criolla a la cual consideraba su obra cumbre en el ámbito internacional.

Rosendo Fraga

Presidente de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Política

**La creación de la Misa Criolla según Félix Luna en su libro
Encuentros:**

“Noche de milagros”

“Una noche de septiembre de 1964 me encontraba en el diario *Clarín* cuando recibí un llamado telefónico de Ariel (Ramírez)

-Necesito verte con urgencia. ¿No podés venirte?

Terminé mis cosas y me largué a su casa. Ariel me explicó el problema: estaba terminando de componer una misa inspirada en la “Misa Luba”, el éxito mundial de ese año. Pero los temas litúrgicos no alcanzaban a completar un long –play. Pensaba llenar el disco con cinco o seis villancicos y con esa intención recurría a mí.

Tiempo después me enteré de que era a Miguel Brascó a quien le había pedido colaboración; eran íntimos amigos y Miguel le había puesto letra a algunos temas de Ariel pero, carecía del sentimiento religioso que debía

transmitir y, después de varios intentos fallidos, liberó a Ariel de su compromiso. Era como la una de la mañana y yo estaba todo lo cansado que puede estar un periodista que entró a trabajar a las seis de la tarde. Pero esa noche, era noche de milagros. Todos los recuerdos del colegio de monjas de mis primeros grados, las memorias de una religión que mi madre y mis hermanas me habían hecho vivir intensamente durante mi infancia, una vibración espiritual que nunca dejé de sentir aunque no sea un católico practicante, esa emoción estética que transmiten los ritos y las ceremonias que tantas veces presencié y en las que participé, todo eso afloró repentina y arrolladoramente en aquel momento.

Le dije a Ariel que, mejor que varios villancicos, lo que teníamos que elaborar era un retablo criollo; trasladar a nuestra tierra el misterio universal de la Navidad, poner los episodios evangélicos que rodean la Encarnación en clave de leyenda telúrica con situaciones, personajes y lenguaje nuestros. Y los paneles de ese retablo, que se llamaría **Navidad Nuestra** (lo dije de entrada, con total seguridad) serían la Anunciación, la Peregrinación de José y María, el Nacimiento, la Adoración de los Pastores y la de los Reyes Magos y, finalmente la Huida a Egipto.

Cuando recuerdo esa noche, me parece que alguien nos dictaba lo que íbamos haciendo. En el tiempo que transcurrió entre mi llegada y la madrugada, cuando volví a mi casa, quedó definida la obra en su totalidad y virtualmente terminadas cuatro o cinco de las seis que la integrarían. Todo fue saliendo con una rapidez y facilidad increíbles, como si nos hubiéramos preparado durante años para esa creación. Casi sin necesidad de hablar se esbozaban los temas.

-La peregrinación de José y María tiene que ser una huella- decía yo- porque transmite una soledad y una lejanía como las de esa pareja que busca un cobijo donde pueda ampararse.

- Bueno, pero la huella tradicional tiene una melodía invariable y muy conocida- replicaba Ariel, indeciso.
- Componé otra sobre la misma estructura....
- Te parece?
- Y no terminaba de decir esto cuando dibujó en el teclado la línea musical de “La Peregrinación” que ha recorrido el mundo y hasta tuvo el honor de ser plagiada en Francia, donde se la conoció como “alouette”.
- Y el Nacimiento ¿cómo podrías hacerlo?
- Tiene que ser la gran canción de Navidad argentina- decía Ariel- como “Noche de Paz” o “Jingle Bells” o “Navidad Blanca” ...
- Y empezaba a esbozar la vidala catamarqueña que es “El Nacimiento”
- ¿La Adoración de los Pastores? Ya está: pondremos al Niño en Aimogasta, vendrán a adorarlo de Pinchas y Chuquis, de Aminga y San Pedro, de Arauco y Pomán, y voy a hacer intervenir a mi amigo don Julio Romero, para que preste sus caballos, los mejores del pueblo. Ariel, no tenés más que imaginar una chaya, una típica chaya riojana, y la letra te la tengo lista en un rato, o mañana a más tardar. Y los Reyes Magos no le van a regalar incienso, oro y mirra, sino arrope, miel y un poncho....

Es curioso cómo surgen los elementos creativos en ciertos momentos. Hablábamos de “La Anunciación” que sería un chamamé: venía bien, entonces, algo en guaraní, idioma que por supuesto ignoro. Pero en ese instante apareció desde el fondo de mi memoria una coplita que papá, que

pasó su adolescencia en Corrientes, solía canturrear. Y entonces incorporé un par de palabras de aquella cancioncita: “mamó parehó”, que quiere decir “de dónde venís”. Y así quedó “mamó parehó angelito/que tan contento te vienes vos”

Navidad Nuestra fue surgiendo con excitación y naturalidad, alegremente, como si lo único que hiciéramos fuera desbrozar de nuestra imaginación todo lo que estuviera ocultando melodías y poemas instalados allí desde siempre: sacábamos malezas y aparecían completos, perfectos, esos temas que trasladábamos rápidamente al papel o al piano.

Ciertamente, fue una noche prodigiosa, y lo más raro consiste en que Ariel ni yo nos dimos cuenta entonces de lo que estábamos haciendo; él creía que estaba completando una obra que necesitaba para llenar las dos caras de un disco long-play, y yo salí de allí con la idea de que habíamos solucionado un problema. No percibimos la real dimensión de una elaboración musical y poética que- no voy a ser falsamente modesto- forma parte inseparable de lo mejor de la cultura argentina.

Pocas semanas después se grabaron la “Misa Criolla” y la “Navidad Nuestra”, pues Philips tenía apuro por presentar el disco antes de fin de año. Yo estuve presente en algunos ensayos y en casi todas las grabaciones.

A medida que escuchaba las voces de Los Fronterizos, con su rara coloratura, mientras el clave pulsado por Ariel aportaba ese noble sonido que lo distingue, cuando el coro magistralmente dirigido por el padre Segade

enriquecía la línea melódica, iba percibiendo que asistía al nacimiento de una obra de excepcional calidad, algo que habría de exceder el propósito primitivo de sus creadores e intérpretes, para proyectarse a terrenos superiores del arte. Una de las últimas noches salíamos del estudio de grabación, en Córdoba entre Maipú y Florida. De pronto, con una convicción que a mí mismo me asombró dije:

-No sé si dan cuenta de que la “Misa Criolla” y la “Navidad Nuestra” recorrerán el mundo. Serán un éxito en todos los continentes y por muchos años esta obra habrá de perdurar. Todavía no tenemos noción del increíble fenómeno que será esto que estamos haciendo...

¿Necesito decir que así fue? No voy a recordar todo lo que significó la alianza de esas melodías, esas palabras, esas voces y esos instrumentos que en los primeros días de diciembre de 1964 apareció en un disco con aquella carátula sobria, de color morado, que pronto conocieron millones de personas del mundo entero”.

En “**Encuentros**” de Félix Luna; Sudamericana; Buenos Aires, 1996, pág. 29 a 32

FÉLIX LUNA EN TIEMPOS DEL BOOM FOLCLÓRICO

Por Sergio Pujol

CONICET/UNLP

I

Hablar de las canciones de Félix Luna – sus letras/poemas escritos en relación de sinergia con las músicas del pianista Ariel Ramírez – es referirnos a uno de los tesoros más entrañables de la cultura popular argentina. Esas canciones son, en cierto sentido, intemporales, mantienen vigente su calidad literaria y musical. Son materia de incontables reversiones, incluso por fuera del género folclórico.

Pero estas canciones también son capsulas de un tiempo histórico: los años sesenta y parte de los setenta. Son canciones datadas con precisión; remiten a un momento particular de la música popular argentina y, por añadidura, de la historia reciente de los argentinos. Amateur de la guitarra y payador en ronda de amigos, Félix Luna tuvo un vínculo estrecho con la canción de raíz nativa de nuestro país. Se trató de un vínculo en primer término periodístico, a través de la revista *Folklore*, medio gráfico con el que colaboró asiduamente desde su inicio en 1961, y que supo dirigir entre 1965 y 1969. Su nunca claudicante pasión periodística lo llevó a conjugar, entre 1967 y 1969, las direcciones simultáneas de *Folklore* y *Todo es historia*. Como es sabido, la segunda de las publicaciones citadas terminó absorbiendo la totalidad del tiempo que el historiador disponía para el oficio periodístico, pero esto no cortó su relación con el folklore; por el contrario, el trabajo junto a Ramírez iniciado unos años antes se profundizó entre 1969 y 1971, el bienio clave en la producción de la dupla.

Fue así que, mientras producía algunos de sus libros de historia más recordados – *Los caudillos*, *Alvear*, *El 45* –, Luna no dejó de involucrarse con la canción popular. Esta relación no fue casual ni caprichosa; hubo sin duda un clima de época que la propició. El impacto artístico y mediático que supo llamarse “boom folclórico” dejó una huella indeleble en “Falucho” Luna y en los intelectuales de su generación. Y también en todo lo que, en materia de folclore, llegaría más tarde.

En cierto modo, el primer quinquenio de los 60 fue al folclore lo que la década del 40 al tango: un período en la historia del género percibido como esplendoroso, dador de inspiración y objeto privilegiado de memoria. Esa circulación a doble mano – el folclore iba cuando el tango volvía – debería por sí sola desautorizar la teoría conspirativa que ve en la irrupción de la música pop anglo-norteamericana y sus epígonos locales la principal causa de la crisis del tango. Si en verdad se trató de un plan premeditado, digitado “desde afuera”, ¿por qué el folclore se salvó de esos designios?; ¿por qué razón las principales compañías discográficas, como RCA Victor, CBS Columbia y especialmente Phillips, engrosaron sus ganancias editando álbumes de inequívoca identidad nacional?

En realidad, el ascenso del folclore había empezado en tiempos del peronismo, con el auge de las peñas, la creación del Instituto de la Tradición y otras movidas estatales. A su vez, las danzas nativas formaban parte de la educación patriótica desde los años treinta, mientras que, salvo excepciones como, el tango era visto con cierta aprehensión por las clases dirigentes. Pero ahora el folclore volvía – o continuaba – con autores y compositores nuevos y una generación de intérpretes estilísticamente alejados del popularísimo Antonio Tormo y de otros referentes de los años cuarenta y cincuenta. Más allá de algunos solistas de fuste, el formato dominante del folclore de los 60/70 sería el grupo vocal con acompañamiento de guitarras y bombo.

Los Cantores de Quilla Huasi fueron el grupo vocal-instrumental que mejor representó aquel boom de creación y consumo de canciones de raíz nativa. Se habían formado en 1953 y, con algunos cambios llegaron a los sesenta con un estilo más bien andino (con quena y charango) pero, al mismo tiempo, con ciertos toques modernos que sintonizaban perfectamente con la época. Por otra parte, Los Chalchaleros y Los Fronterizos supieron jugar un partido amistoso que recordaba, por momentos, las fidelidades en torno a las orquestas de tango del 40. El éxito temprano de Los Chalchaleros – se habían constituido en 1948, pero su apogeo se daría a partir de finales de la década de 1950 – permitió que los que surgieron más tarde tuvieran un acceso relativamente fácil al mundo del disco, toda vez que el folklore se había convertido en un negocio rebosante para las discográficas. Por caso, el disco colectivo *Coronación del folklore*, de 1963, marcó un momento comercial y artístico alto en la carrera de Los Fronterizos, cuya estrategia de diferenciación de sus rivales, como señala el musicólogo Claudio Díaz, siempre fue “distinguirse con un trabajo ‘serio’ que les hizo posible sonar al mismo tiempo de un modo ‘novedoso’ y ‘popular’”.ⁱ

Por efecto de esa demanda de modos “novedosos y populares” de “hacer folklore”, el panorama de los grupos vocales se amplió exponencialmente: Los Huanca Hua, los Trovadores, Cuarteto Zupay, Los Manseros Santiagueños, Los Arroyeños, La Voces Blancas, Buenos Aires 8, Los Cinco del Norte, Los Trovadores del Norte, Los Cuatro de Córdoba, El Grupo Vocal Argentino, Quinteto Tiempo y Cantoral, entre otros, rindieron culto al canto grupal. En ocasiones, la formación de un cuarteto o un quinteto vocal de folklore tenía alguna relación con el mundo de los coros. Ese fue el caso, por ejemplo, de Opus Cuatro, un desprendimiento del Coro Universitario de La Plata. Algo similar sucedía con Cuarteto Zupay: sus integrantes tenían

alguna experiencia en el canto coral juvenil, y eso se trasladó a los arreglos a más de dos voces que distinguieron al grupo durante varios años.

Por encima de estilos y temperamentos, el canto grupal simbolizaba la búsqueda de una identidad colectiva de raigambre nacional y latinoamericana. En este sentido, ningún otro género de música popular encarnó las utopías políticas surgidas en la región como lo hizo el folklore del boom. La revolución cubana de 1959, con las figuras legendarias de Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, era un norte ideológico para la mayoría de los intérpretes. Por ejemplo, Buenos Aires 8 trabajó con Armando Tejada Gómez la obra integral *América, la tempestad del siglo*, que no llegaría a estrenarse por rigores de la censura. El público escuchaba los cantos de la utopía política en el canto coral del folclore. Los recitales y las peñas estudiantiles musicalizadas con repertorios de esta suerte de folklore militante se convirtieron en espacios de crítica social y política, incluso entre quienes no adherían públicamente a idearios de izquierda.

Pero no todos estaban tan entusiasmados con el predominio de los grupos vocales. La poeta María Elena Walsh y la investigadora del folclore Leda Valladares habían formado, entre 1951 y 1960, el dúo Leda y María, que a instancias de Valladares había explorado el cancionero anónimo del Noroeste argentino. Por lo tanto, el folclore era, al decir de Valladares, “la ciencia de las supervivencias, donde se encuentra la verdadera cultura material y espiritual de los hombres”.ⁱⁱ

Desde esa perspectiva, el canon de los “cuatro gauchos con guitarra”, como irónicamente llamó María Elena Walsh a las formaciones exclusivamente masculinas, resultaba agobiante. Tampoco Atahualpa Yupanqui profesaba mucha simpatía por aquellas vocalizaciones: “Uno canta y los otros le hacen burla”, declaró el patriarca del folclore argentino cuando lo consultaron para saber qué opinaba de los arreglos vocales que Chango Farías Gómez había

escrito para Los Huanca Hua. Para el pianista Manolo Juárez – junto a Eduardo Lagos y Waldo de los Ríos, uno de los músicos clave de la renovación instrumental del género -, Los Chalchaleros eran una calamidad musical, ya que reducían todo a dos voces cantando por tercetas. Pero lo cierto era que, con excepción de Jorge Cafrune y Horacio Guarany, no había solista que pudiera despertar el entusiasmo que los grupos vocales activaban desde el escenario.

II

Los números de venta en la industria del disco, la comercialización de guitarras e incluso el espacio que el folclore ocupaba en los medios gráficos, la radio y la televisión le otorgan fundamento a la expresión “boom folklórico”. Cabe entonces preguntarse quiénes eran los consumidores de tanta oferta cultural. Quiénes “compraban” ese boom. En líneas generales, y a diferencia de lo que había sucedido en los años del gobierno peronista, ahora el aficionado a la escena folklórica pertenecía a las capas medias ilustradas de zonas urbanas; desde el punto de vista etario, el boom era un fenómeno juvenil, de impronta universitaria, lo que permite situarlo en el contexto de la revolución político-cultural de los años sesenta. Geográficamente, la ciudad de Buenos Aires, con sus potentes emisoras de radio, sus editoriales y grabadoras y sus fábricas de guitarra, fue muy importante en la conformación de un circuito de folklore. Pero no menos importante fue la provincia de Córdoba, que al empezar el decenio atravesaba por una gran transformación económica, social y política, como bien nos instruye la historia del Cordobazo de 1969. Esto lo ha señalado Santiago Giordano al contextualizar la historia del festival de Cosquín: “En los años 60, por más que las casas editoras y las discográficas tuvieron sede

en capital federal, Córdoba se consolida como provincia de distribución folklórica”.ⁱⁱⁱ

En efecto, en la infraestructura de aquellos brotes musicales estaba el nuevo impulso industrialista de la provincia, ahora cabecera de las fábricas automotrices del país y centro receptor de muchos jóvenes que iban a trabajar o a estudiar a la capital de la provincia, en un clima de lucha sindical y estudiantil muy agudizado. En síntesis, entre Buenos Aires y Córdoba, y con la afluencia de músicos y poetas de la provincia de Salta, principalmente, se produjo una verdadera eclosión artística y comercial de la canción de raíz nativa.

Por un lado, el boom puso en valor viejas vidalas, chacareras y zambas. Nombres ilustres de la investigación, como Carlos Vega, Juan Alfonso Carrizo y especialmente Augusto Raúl Cortazar, fueron citados y leídos con más interés, mientras la ya mencionada revista *Folklore* conjugaba la información de la actualidad con la historia del género y el país. Artistas como Atahualpa Yupanqui o Los hermanos Ábalos fueron apreciados y celebrados más ampliamente. Asimismo, la venta masiva de guitarras y la costumbre de la peña no sólo favorecieron una recepción más rápida del repertorio canónico; también alentaron a muchos amateurs a probar, por qué no, el camino del canto profesional. En torno a Cosquín – su festival se inició en 1961 – la preselección terminaría siendo una instancia casi tan relevante como la del escenario principal. Este mecanismo de búsqueda y reconocimiento alcanzó un logro tan notable como el descubrimiento de Mercedes Sosa. El solista jujeño Jorge Cafrune (él también un recién llegado a Cosquín en 1962,) la presentó en 1965, por iniciativa propia y contrariando a los organizadores. Un poco en la línea de Yupanqui, al que admiraba, Cafrune estaba muy consolidado en el campo del folclore. Cantaba con gran delicadeza, identificándose con la figura del gaucho rebelde y a la vez

melancólico, y tenía olfato para descubrir- y luego imponer- canciones desconocidas.

En los años 60 cobraron notoriedad, casi a la par de los títulos que firmaron, los nombres de Leguizamón-Castilla, Isella-Tejada Gómez, Toro-Perdiguero, Falú-Dávalos y, entre ellos, Ramírez-Luna. Estos últimos encontraron en Mercedes Sosa la intérprete perfecta. Desde su primer disco – *La voz de la zafra*, de 1962-, ella introdujo un repertorio nuevo. Algunos se sorprendieron al escuchar “La zafra”, “El río y tú”, “Los hombres del río” o “Nocturna”, canciones firmadas por la dupla Tejada Gómez-Matus y tributarias del folclore litoraleño, con imágenes del río y sus trabajadores. Formado por un grupo de poetas y músicos de Mendoza – algunos provenían de otros sitios, pero habían recalado allí -, el movimiento Nuevo Cancionero tenía su manifiesto, del que había surgido un modo compositivo y autoral bastante definido. En definitiva, el movimiento buscaba una canción “popular nativa” que confrontara “el folklorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aun padecemos, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad”.^{iv}

III

Sin llegar a formar parte del Nuevo Cancionero, Ramírez y Luna compusieron en proximidad con la poética de aquel movimiento. Después de los trabajos conjuntos en *La navidad nuestra* (reverso discográfico de la exitosísima *Misa Criolla*) y en *Los caudillos*, dos discos de larga duración documentaron la reunión de Ramírez y Luna con Mercedes Sosa: *Mujeres argentinas* (1969) y *Cantanta Sudamericana* (1971).

Al momento de grabar el primero, Mercedes tenía 8 años de vida discográfica. Su estruendoso debut en Cosquín en el 65 y su rol de intérprete

principal del Nuevo Cancionero la posicionaban en un lugar significativo, aunque su conexión con el público no era tan efusiva como la que por entonces tenía la intérprete de chamamé y música litoraleña Ramona Galarza, la otra mujer destacada del boom. Sin embargo, desde 1969 en adelante, y aun en los duros años del exilio, Mercedes ya no tendría rival ni parámetro con cual compararla. Sería como Ella Fitzgerald en el jazz, Amalia Rodríguez en el fado, Oum Kalsoum en la canción egipcia o Elis Regina en la música brasileña. ¿Cuánto tuvieron que ver en esto las canciones de Ramírez-Luna? Mucho, sin duda.

Editado en 1969 por el sello Philips-Phonogram, *Mujeres argentinas* respondía a la idea de homenaje a figuras femeninas del pasado, un poco en concordancia con la tendencia revisionista que, promediando los años 60, impactaba fuertemente en el discurso historiográfico. Oche Califa escribió: “Los años sesenta mostraban que no solo estaban cada vez más extendida en la sociedad las ideas políticas del momento, sino, además, las opiniones sobre el pasado. El reconocimiento de figuras históricas alternativas fue resultado de una actividad historiográfica revisionista y de la radicalización política de los sesenta.”^v Mujeres reales y de ficción como Juana Azurduy, Rosario Vera, Manuela Pedraza, Rosario Vera, Dorotea la cautiva, Alfonsina Storni, Guadalupe Cuenca y la China del Alto recobraban vida en forma de canción. Ellas *también* habían hecho nuestra historia, parecía advertirnos el álbum, implantando así un tema que había estado ausente en buena parte de la historiografía nacional. Y Mercedes Sosa, a la que un tiempo antes la revista *Primera Plana* había bautizado como “la máxima sacerdotisa del cancionero de provincias”, era tal vez la intérprete más capacitada para cantar un conjunto musical y poético muy rico y diverso. Y, sobre todo, nuevo.

“Alfonsina y el mar” reconstruía las últimas horas de la poeta Alfonsina Storni en las playas de Mar del Plata. Se trató sin duda de la canción más relevante de todo el corpus. Según recordaría Ramírez, al principio la canción no pareció interesar demasiado. El día de su estreno, en el Teatro Alvear, la gente aplaudió con más respeto que entusiasmo. Corría 1969 y el año se estaba revelando como muy productivo para las canciones argentinas: “Balada para un loco” (Piazzolla-Ferrer), “Canción con todos” (Isella-Tejada Gómez), “Muchacha ojos de papel” (Spinetta), “Balderrama” (Leguizamón-Castilla), “La marcha de la bronca” (Cantilo), “El viejo Matías”(Heredia)... No resultaba sencillo llamar la atención en un contexto tan brillante. Pero a los pocos días de su presentación en sociedad, “Alfonsina y el mar” empezó a ser escuchada con mayor atención. Y tras ella, “Juana Azurduy”, “Gringa chaqueña” y el resto del material.

Fiel al ritmo y a la forma de la zamba, la partitura de “Alfonsina y el mar” se sitúa en un punto de equilibrio entre lo tradicional y lo moderno, con su melodía parcialmente cromática y su armonía de dominantes secundarias. Su comienzo es sobrecogedor. En la primera frase, nos sorprende un pasaje modulante de cierto sabor jazzístico. Luego el interludio de piano es netamente clásico, diríase beethoveniano. En la versión original, el propio Ramírez ejecuta, a partir del tema introductorio, una larga serie de terceras en semicorchea, regulando los matices entre el pianísimo y el fortísimo, todo en las notas agudas del piano. Atendiendo a estos elementos, uno podría pensar que el destino del tema era el de ser una obra instrumental – si bien concebida con un exquisito sentido cantáble –, y que su desvío hacia la canción respondió a un reclamo del mercado. Pero sabemos que Félix Luna se sentó a escribir la letra minutos después de que su amigo le hiciera escuchar la música. Y también sabemos, claro, que a Luna la letra le salió muy bien. Su primera estrofa es canónica: “Por la blanda arena que lame el

mar/ su pequeña huella no vuelve más. / Un sendero solo de piedra y silencio/
llegó hasta el agua profunda/ Un sendero solo de penas mudas/ llegó hasta la
espuma.”

En cuanto a *Cantata Sudamericana*, la variedad y riqueza de ritmos y melodías de prácticamente todo el continente (del vals peruano a la bossa nova, y de la plegaria indígena al huayno) representaban la hermandad cultural de aquella Patria Grande concebida como bloque geopolítico independiente. Había allí también un reconocimiento a los pueblos originarios (“Antiguos dueños de las flechas” era un homenaje a los tobas o *quom*), algo hasta entonces de escasa presencia en el cancionero folklórico.

El horizonte de expectativa revolucionaria propio de toda una generación era claramente visible en (desde) la obra de Ramirez-Luna. Ambos habían sido parte de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) y a partir de 1964 se habían sumado al Movimiento de Integración y Desarrollo (MID). Desde esa postura política – el MID no comulgaba con el antiperonismo, incluso en 1973 formaría parte del FREJULI -ambos creadores compartían con los exponentes del Nuevo Cancionero – muchos de ellos afiliados al Partido Comunista Argentino - algunas de las consignas políticas de la época, si bien, como puede leerse en las notas del interior del disco, bregando “por una pacífica emancipación continental”. Tras el triunfo electoral de Salvador Allende en Chile en septiembre 1970, ya no resultaba inverosímil una expectativa de cambio pacífico. En cualquier caso, la canción que abría el álbum, “Es Sudamérica mi voz”, no dejaba margen de duda respecto al contenido político de la obra: “Alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación. / Alcen la bandera y conquistemos ya la liberación, /hoy la liberación, ya la liberación...”

Tomándola en perspectiva – y desde esa “melancolía de izquierda” con la que el historiador italiano Enzo Traverso define el ánimo progresista del

siglo XXI -, *Cantata sudamericana* puede leerse como epílogo de lo que fue el boom del folklore en la Argentina. Por cierto, la expresión *boom* no estaba circunscripta al fenómeno de la canción de raíz; diferentes expresiones artísticas de la época la habían adoptado para dar cuenta del auge de una nueva sensibilidad. En ese sentido, que *Cantata Sudamericana*, punto cúlmine de la colaboración poético-musical de Ramírez y Luna, abordara la identidad latinoamericana con sentido políticamente reivindicativo es un dato que no puede ser desagregado de ese otro boom de los años sesenta: el de la narrativa de una generación de escritores que, con Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Varga Llosa y Carlos Fuentes en los primeros planos, marcaría de modo indeleble a varias generaciones de lectores latinoamericanos, y de otras partes del mundo.

ⁱ Claudio Díaz (2009), *Variaciones sobre el ser nacional*, Editorial Recovecos, Córdoba (54).

ⁱⁱ Leda Valladares (2000), *Cantando las raíces*, Emecé, Buenos Aires (21)

ⁱⁱⁱ Santiago Giordano y Alejandro Mareco (2010), *Había que cantar... Una historia del festival de folklore* de Cosquín, Cosquín.

^{iv} María Inés García (2009), *Tito Francia y la música en Mendoza*, Gourmet Musical, Buenos Aires (82)

^v Oche Califa (2025), *Toda la piel de América. Historia e identidad en la canción latinoamericana*, Marea Editorial, Buenos Aires (52).