

De la Puna al Paraná: la música andina en Santa Fe

Fabián M. Pínnola

Los estudios acerca de la música popular suelen instalarse o bien en un plano conceptual o bien en uno casuístico.

En efecto, la música popular y las músicas populares —su compleja pluralidad, su carácter altamente dinámico y mutable, su mismo estatuto ontológico, en fin— plantean problemas diversos y a menudo complementarios, desde la disquisición de espesas cuestiones epistemológicas, hasta el reconocimiento de ocurrencias puntuales.

El proyecto de investigación que estamos llevando a cabo en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, denominado **Recorridos históricos y aspectos disciplinares de la música popular en Santa Fe**, pretende investigar, describir y analizar algunos espacios de esta práctica artística en nuestra ciudad, en algunos casos a partir de la década de los '60s, y en otro, desde décadas anteriores.

El equipo de trabajo está integrado por Damián Rodríguez Kees; Mario Martínez; Sergio Marchi; Jorge Villalba; Mara Scardino y Fabián Pínnola.

En esta primera etapa, se está trabajando en las áreas del rock, el tango y la “música andina”, más la investigación acerca del fenómeno de los grupos vocales en Santa Fe.

En el caso del rock, el recorte temporal obedece como es obvio a su propia génesis, desarrollo y existencia. La ciudad de Santa Fe no fue ajena a la “fiebre del rock & roll” que, desde el sur de EE.UU., recorrió el mundo a partir de la segunda mitad de los '50s; pero cuando en la Argentina se comenzaron a dar los primeros pasos de lo que veinte años más tarde se llamaría rock nacional, esta ciudad estuvo entre las primeras en concebir bandas, festivales, discos.

Grupos como **Them**, **Alma Pura**, **Alquitrán**, **Estaño**, **Manteca Rancia**, **Los bichos de Candy** o **Mongo Aurelio**, encuentros como “Setúbal Rock” o “Rock en la Verduc (Un día de sol y música)”, son parte de la etapa fundacional del rock en la Argentina, aunque a nivel masivo ello no sea muy conocido.

Los años posteriores han visto siempre vigente y en expansión a la música de rock en nuestra ciudad.

Dentro del mismo recorte temporal, un caso interesante lo suministra la así llamada “música andina”.

Entre las décadas de los '60s y los '70s, se produjo en la Argentina una curiosa profusión de grupos que componían, arreglaban y ejecutaban el tipo que música que así se denominó.

Esa definición —no exenta de polémica, revisión y crítica— hacía referencia a un corpus caracterizado, entre otras cosas, por lo repertorial, el orgánico, la arreglística, y, particularmente, por cierta conjunción estética, ideológica y cultural.

En efecto, el abordaje de ciertas especies musicales, una arreglística con algunas particularidades (fuerte tendencia al formato “instrumental”, por ejemplo), junto con un orgánico más o menos fijo, en el cual la presencia del charango y los aerófonos andinos caracterizaban, identificaban y daban pertenencia, contribuyeron a crear una suerte de imagen de la “música andina” que prevaleció y se instaló con fuerza en el imaginario de la música popular argentina, particularmente en el campo del “folclore”.

Debe sumarse a ello un importante muestrario de atributos simbólicos referentes asimismo de la cultura andina, como vestimentas, adornos, “guardas”, etc., no pocos de ellos, en realidad, fuertemente estilizados.

En el mismo sentido, es notable la predilección de aquellos grupos por los nombres en lenguas originarias —quechua y aimará, sobre todo— un nombrarse que era, a la vez, identidad, definición, manifiesto.¹

¹ Algunos grupos que, a modo de ejemplo, pueden y deben señalarse son, por ejemplo, Los Chasquis, fundado por Rodolfo “Fito” Dalera, Cantor, compositor, guitarrista, charanguista, bombista, y, sobre todo, vientista, tocó, entre otros con Waldo de los Ríos, Hugo Díaz, Atuto Mercau Soria, Facundo Cabral y Ariel Ramírez, creó el conjunto “Los Trovadores Cuyanos”, y se integró en los '70s —en Francia— al conjunto *Los Calchakis*, famoso mundialmente, con quienes grabó la música de “Estado de sitio”, de Costa Cavras.

En la ciudad de Santa Fe, la “música andina”, sin embargo, tuvo su mayor incidencia una década después, cuando la existencia de varios grupos de cierta trascendencia, una buena cantidad de compositores, arregladores e instrumentistas, y la concurrencia de espacios para tocar y escuchar música, promovieron un período fructífero para aquella música.

En ese acaecer, no obstante, se produjeron ciertas ambigüedades que vale la pena mencionar, tal como es el caso de una música con pretensiones americanistas, continentales, internacionalista, transformada en algunos aspectos en estereotipo de lo nacional, a despecho de las particularidades emic; o la evidente paradoja de un criterio algo más “tradicionalista” en el orgánico y las especies abordadas, junto con un criterio algo más “modernizante” en lo arreglístico y la ejecución.

En el 75 Dalera dejó Los Calchakis, regresó a su tierra y formó *Los Chaskis*, cuya propuesta sonora, estética e ideológica creó una verdadera “escuela” de seguidores.

Otro ejemplo es el de *Huerque Mapu*, Mensajeros de la Tierra en lengua mapuche, formado en 1972, con un claro perfil latinoamericanista, integrado por instrumentistas y cantantes con experiencias y procedencias musicales disímiles.

En 1973 graba su primer disco y realiza giras por la Patagonia. El segundo disco es grabado en 1974, año en el que también realiza el recordado álbum “Montoneros”.

En 1975 graba un nuevo disco, aunque el clima político ya estaba definitivamente enrarecido. El golpe de 1976 obliga a sus integrantes a exiliarse y permanecen en España 10 años.

Luego de su regreso a la Argentina continúa su trayectoria.

Otro grupo formado por aquellos años, que vivió los avatares histórico-políticos de la época fue *Sanampay*, formado en México en 1978 por un puñado de artistas argentinos que se encontraban exiliados.

Un caso particular lo constituye Jorge Cumbo, cuyas primeras obras datan de los años '60s, y quien en 1970 se integrara al grupo *Los Incas*, luego llamado *Urubamba*, famoso, entre otras justas razones, por la gira internacional realizada junto a Paul Simon.

Otro caso a mencionar es el del grupo de música latinoamericana *Ollantay*, fundado en 1976, y cuya trayectoria abarca más de dos décadas, además de la creación del “Taller Ollantay Tambo” donde junto con los alumnos forman la Banda de Sikuris y Tarkas “Ollantay Tambo”.

Otro ejemplo lo constituye el jujeño Uña Ramos, instrumentista, compositor y luthier de vastísima trayectoria que incluye más de 50 discos, de los cuales, sólo en Japón, se han vendido más de 15 millones de placas.

Pero, quizá, el caso más conocido es el de *Markama* (al pueblo, en lengua quechua) grupo nacido en Mendoza durante los primeros meses de 1975, sobre el cual es innecesario explayarse.

Al abordar la “música andina” en Santa Fe, resulta interesante observar las características de los grupos que produjeron ese fenómeno en dicha ciudad, las similitudes y diferencias con los grupos de otras partes del país enrolados en la misma corriente musical, las características propias y la huella que dejaron en la música popular de años posteriores; también analizar qué factores contribuyeron a su presencia y consumo en una región tan alejada del paisaje cultural, geográfico y sonoro que diera origen y sustento a aquella música, así como las condiciones que pudieron favorecer dicha ocurrencia “tardía” en relación con otros lugares del país.

La provincia de Santa Fe, y particularmente su ciudad capital, tienen con la música folclórica una relación ambigua, contradictoria y hasta traumática.

Se ha señalado repetidamente que Santa Fe carece de especies folclóricas propias, aunque en términos generales se incluye en el área folclórica litoral.

Debe decirse, no obstante, que esa provincia presenta varias zonas bastante bien diferenciadas entre sí, tanto en lo que hace a lo geográfico como en lo económico, lo político y lo artístico/cultural, fenómeno al que han contribuido diversas causas como los diferentes asentamientos inmigratorios, la organización burocrático-administrativa y los recursos de producción.

Así, podríamos señalar la coexistencia de un norte forestal, “autóctono”, conservador, junto con un centro o centro-oeste agropecuario y lechero, étnicamente “gringo” y económicamente vigoroso, una zona “de la costa” criolla y tradicional, y un sur “moderno”, industrial, progresista.

En ese contexto, la música que se produce y consume exhibe similar ordenamiento.

El área norte, por poner un ejemplo, —el chaco santafesino— otrora territorio de La Forestal, es la zona del chamamé, en varios de cuyos textos se recuerda y alude a aquel pasado del obraje, el tanino, el cachapé.

Es evidente que la música funciona como un impresionante dispositivo semiótico, un incansable mecanismo generador de significaciones múltiples y variadas que, además, cambian de acuerdo con el observador, con las épocas, con las condiciones de producción y recepción de sus reclamos; entre esas consideraciones —un poco justificadas, un poco ficcionales— los ingredientes político-ideológicos tienen un lugar destacado, sobre todo en aquellas músicas que parecieran llevar consigo mensajes atinentes a la tradición o a su invectiva, a la defensa de ciertos valores, a la mismidad de su ser.

En ese sentido, las músicas folclóricas se presentan asociadas a un campo ideológico/semántico/discursivo constituido, en lo epocal, por el pasado; en lo referido,

por la tradición, relato mítico de aquel pasado; en lo geográfico, por el país (y su parábola, lo nacional); y en lo ontológico por los sujetos y su desvelo: la identidad.

Así contadas, las músicas folclóricas parecieran sentenciadas al discurso patriarcal y nacionalista; dicho de otro modo, a la mitificación de derecha.

En el folclore argentino, sin embargo, los '60s invirtieron esa lógica. Como señala lúcidamente Sergio Pujol, “el folclore se hizo de izquierda, si bien con un componente nacionalista de peso.”² (Pujol, 2002, p. 282).

La música andina mostró en ese contexto un aspecto particular, tramado en una serie de opuestos complementarios, como las dicotomías nacional/internacional, derecha/izquierda, tradición/renovación.

En el primer caso, esta música pareció tener un estatus supranacional, continental, muy distinto a otras expresiones “folclóricas” argentinas. En efecto, si algunas especies aparecen asociadas a regiones más o menos delimitadas (el litoral, por ejemplo), y aun a determinadas provincias —siendo las provincias, como son, artificiales construcciones histórico-políticas—, la música andina expresó desde su nombre mismo una adscripción más amplia, inclusiva, abarcadora.

El segundo par de opuestos, desde luego, se relaciona con el anterior. Las condiciones históricas del entorno y la época, seguramente no fueron ajenas a esta acontecer. El “clima” político de aquellos años, la revalorización de los aspectos autóctonos identitarios, los discursos y las acciones en pos de la liberación o la construcción de una conciencia “continentalista”, abonaban ese tipo de estéticas.

Esta pertenencia fue incluso declarada en textos, poemas y manifiestos. “El cóndor vuelve” podría ser una buena muestra.

El tercer punto señalado implica una paradoja interesante. Por un lado los músicos “andinos” eran conscientes de la antigüedad de sus materiales y prácticas; más aún: había en ello una intención deliberada, un atribuirse cierta genealogía, un acuse de ranciedad, profundidad, raíz; a la vez, composiciones, arreglos, orgánicos pretendían modernidad, cambio, renovación, una suerte de traducción sonora de los aires que, en lo ideológico y político, soplaban en nuestros países.

En el texto ya citado, señala Pujol que

el año en que moría el Che y *Cien Años de Soledad* se convertía en best-seller, Salta volvió a ser escenario de un festival latinoamericano de folclore. “América en Salta”: los afiches con los que había sido empapelada la ciudad y sus alre-

² Pujol, Sergio; (2002) *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*; Bs As., Emecé

dedores sintetizaban lo que muchos pensaban sobre el folclore del Noroeste y sobre el continente como un espacio culturalmente integrado. Ahí estaba América Latina, encabezando las utopías de la década. Una América Latina que reconocía su potencial revolucionario en el proyecto cubano —Casa de las Américas le daba una cierta dimensión continental—. La literatura del boom y, en un plano geográficamente más modesto, el fenómeno de la canción de proyección folclórica. (Ídem, p. 280)

La llegada de “las cañas” a la ciudad de Santa Fe tiene un hálito entre mítico y fidedigno. Según todos los testimonios, algo más de cuatro décadas atrás existía en el Barrio Sur una casa prácticamente en ruinas, de la cual, a horas inusitadas escapaban extraños sonidos. De hecho, entre los vecinos corrían todo tipo de rumores en los cuales el protagonista era un hombre solitario, misógino, parco hasta el extremo, retraído, quien habitaba, al parecer, dicha casa.

Se trataba de Néstor Fayó, un abogado (que no ejercía esa profesión —ni ninguna otra), a quien le prestaban la casa y cuya única ocupación conocida era el estudio intensivo de la quena y la ocarina (responsable, parece, de los sonidos misteriosos ya mencionados).

El señor Fayó es el primer quenista conocido de la ciudad de Santa Fe; lamentablemente pareciera no haber quedado de su práctica registro alguno.

La mayoría de los datos provienen de Tito Gatti, su, al parecer, único discípulo, y maestro, a su vez, de la mayor parte de los quenistas de la generación posterior.

Gatti, en realidad, nunca se definió como un músico “andino”, sino como un instrumentista. Originariamente cantante y arreglador de grupos vocales, descubrió la quena casualmente, por ser casi vecino de Fayó. El propio Gatti, que no acierta a precisar cómo entabló relación con el abogado, recuerda las clases que durante dos años tomó con él, la obsesión del viejo maestro “por el sonido”, sus arreglos a dos quenitas de música académica y, ante todo, su insistencia en que “la quena no tiene limitaciones. Los límites están en el instrumentista, no en el instrumento”.

Ahora bien: si hablamos de música andina hablamos ante todo de ciertas especies musicales y de ciertos instrumentos. Y, al menos en Santa Fe, la posibilidad de esa identificación está dada por los aerófonos andinos y el charango.

En efecto, guitarristas y percusionistas de folclore hay muchos, y algunos de ellos tocan, y muy bien, música andina; sin embargo, nada en su sonido, en su toque, en su estética los emparenta directamente con dicha música, a diferencia de lo que sucede con los otros instrumentos mencionados.

En orden a establecer cierta cronología, pueden mencionarse cuatro franjas etarias de los aerofonistas andinos en Santa Fe: el primero fue, como se ha dicho, Néstor Fayó; el segundo Tito Gatti, luego vendría un grupo más amplio (y quizá se podría hablar aquí de una “generación”), que incluye a Gabriel Demonte, Sergio Ramayo, Jorge Borgonovo, Omar Monzón, Horacio Ortega, Gabriel Wild, Gerardo Crolle, Alfredo Arce (residente en Paraná), Fabián Pínnola; finalmente, una cuarta franja, incluye nuevos nombres, como Dario Zini, Matías Marcipar, Savino Pozzo, y aun mujeres, como Ruth Hillar, ausentes en los grupos anteriores. La característica a señalar es que los músicos incluidos en esta última generación tocan aerófonos andinos, pero no necesariamente música andina.

Similares consideraciones podrían hacerse, a su vez, sobre los charanguistas.

En el caso de los vientos, el tercer grupo apuntado es el que creó los conjuntos que en la segunda mitad de los '80s tocaban música andina en Santa Fe.

El caso de la “música andina”, no obstante, presenta, entre otras particularidades, la de asomar en un momento bien definido. Dicho un poco livianamente antes de los '80s no hubo grupos andinos en Santa Fe, y luego de los '90s, tampoco.³

Sin embargo en su momento los grupos de aquel estilo tocaban mucho, tenían público, eran conocidos.

Entre los años 1985 y 1987, por ejemplo, **Maimará Sumaj** tocaba en todos los festivales y encuentros de la zona.

Indudablemente, ciertos rasgos de la música del noroeste han adquirido, en su versión más pintoresquista, el estatuto de “festivaleros”. A pesar de esto, el público del que hablábamos era capaz, por ejemplo, de escuchar en estremecedor silencio a **Markama** tocando “Soledad”, de Piazzolla. Y hablamos de veinte mil personas. Y en un parque. Y a las tres de la mañana.

En busca de indagar esta presencia de la música andina en nuestro medio, un punto a señalar es la presencia en Santa Fe de una importante comunidad boliviana.

Desde luego, no estamos sugiriendo una vinculación directa de influencias ni intereses, pero hemos constatado personalmente el arraigo que conservan entre los migrantes a Santa Fe y zona, muchas prácticas musicales del área andina.

Señalemos someramente que a minutos de la ciudad capital, las localidades de Monte Vera, Ángel Gallardo y —más recientemente Rincón— concentran, por el

³ Es una simplificación, desde luego. Sí es correcto señalar, en cambio, que los grupos que actualmente incluyen especies musicales e instrumentos del Noroeste, no hacen “música andina”, sino, de una manera más amplia, latinoamericana: *Escaramujo*, por ejemplo.

tipo de producción en que basan su economía, el mayor porcentaje de inmigrantes bolivianos.

Este fenómeno comenzó en la década de los '50s, cuando la actividad agrícola deja de lado la producción de alfalfa, lino o trigo para darle paso a las hortalizas, fundamentalmente el tomate, junto con el cual, según los testimonios, fueron llegando los primeros bolivianos; además de arribos esporádicos, existió una importante corriente migratoria entre 1960 y 1970, conformada sobre todo por inmigrantes provenientes del departamento de Tarija, en el sur de Bolivia.

En 1978 el cura Atilio Rosso, un sacerdote de larga militancia barrial, vinculado al Movimiento “Los sin Techo”, llevó una imagen de la Virgen de Chaguaya, advocación venerada en Tarija, y consiguió edificarle una capilla. Desde entonces la colectividad boliviana celebra todos los 11 de septiembre la fiesta de la virgen de Chaguaya. Se hace una procesión, una misa central y la “ceremonia de la pisada”: cuatro fieles sostienen sobre sus hombros la imagen de la virgen y por debajo van pasando los restantes, por cada persona que pasa los cuatro que sostienen la imagen la hacen descender para que toque con sus pies la cabeza de todos los fieles. Según los propios participantes simboliza la bendición de la tierra a través de los pies de la virgen.

Pero, más allá de esto, desde luego, el público de los grupos de folclore en la Santa Fe de la década de los '80s no era sólo la inmigración boliviana.

Aquí, el panorama de la música andina en la época que estamos tratando, podría dividirse en dos campos: uno, menos “firme” en su postura, menos identificado, estaría constituido por músicos que tocaban instrumentos andinos (a veces junto con otro “tipo” de instrumentos) pero cuya práctica musical no se limitaba al universo sonoro del noroeste; otro, más determinado estéticamente, incluía a aquellos músicos y grupos que, por repertorio, arreglos, imagen, orgánico, adherían a la música andina con criterios casi fundamentalistas.

El primer caso, de límites algo imprecisos respecto de a quiénes incluir o excluir, sería objeto de otros comentarios; en el segundo —que aquí nos interesa más— revistan los grupos **Instrumental Veracruz** (de brevísima trayectoria), **Instrumental Cochabamba**, **Maimará Sumaj**, **Antara**, y los casi desconocidos **Renacimiento Inca** y **Antarky**.

Por trayectoria y trascendencia, **Cochabamba**, **Maimará** y **Antara**, fueron los principales.

Sus propuestas, similares en muchos aspectos, se diferenciaban asimismo en otros.

Omar Monzón —creador de Instrumental Cochabamba— recuerda que “Antara era el más pulidito, el más prolijo, trabajaban muchos los arreglos, esas cosas; nosotros en cambio éramos un grupo de fuerza, festivaleros se podría decir, y Maimará era como una mezcla de las dos cosas”.

Esa década, especialmente la segunda mitad, tuvo en nuestra ciudad un particular dinamismo artístico. Una causa evidente de ello es el retorno de la democracia y la consiguiente apertura cultural que trajo consigo.

Los nuevos aires de libertad propiciaron la coexistencia de múltiples espacios —dicho en términos tanto físicos como alegóricos— donde nuevas y viejas expresiones musicales convivían en amable vecindad.

En ese sentido merecen destacarse tres ámbitos: uno, que aportó una diferencia respecto de los oscuros años anteriores, se relaciona con el apoyo y la promoción que tuvieron desde áreas “oficiales” algunas expresiones artísticas.

En la ciudad de Santa Fe, la Secretaría de Cultura del gobierno municipal y —en menor medida— provincial y el área de cultura de la Universidad Nacional del Litoral, colaboraron publicitaria y económicamente con presentaciones, festivales, ciclos, cuya característica más visible, probablemente, haya sido la presencia de músicas populares que escapaban de los estilos más sedimentados.

La UNL, por ejemplo, difundía a través de su radioemisora LT 10 ciclos como “Los músicos en la radio” (en 1985) que mostraba músicos jóvenes, independientes, cuyas búsquedas sonoras no tenían demasiada cabida en los ámbitos de difusión más “comercial”.

Un hito de esos años los constituyen los recordados “lunes del Paraninfo”, encuentro semanal realizado precisamente en dicho espacio universitario que convocaba cada semana a cientos de espectadores para ver y escuchar (gratis) las más diversas proposiciones musicales.

Otro espacio destacable de aquel momento es el que constituían bares, pubs y restaurantes que ofrecían música en vivo, siendo a la vez vehículo de difusión y fuente de trabajo para los músicos.

El tercero, que en realidad contaba con una larga tradición, es el terreno de los festivales.

A mediados de los '80s existían en Santa Fe (la capital y poblaciones cercanas) gran cantidad de “festivales de folclore” en los cuales, ha despecho de formatos más o menos tradicionalistas, coexistían variadas formas de música popular de raíz folclórica.

Sin pretender un listado exhaustivo, podemos mencionar el Festival del Pescador (en Sauce Viejo); el Festival del Nordeste (en Reconquista); el Festival Folclórico de

la Costa (en Rincón); el Festival de Doma y Chamamé (en La Criolla); La Fiesta Provincial del Algodón (en Avellaneda); el Festival del Seibo (en San Javier); el Festival Folclórico de San Jerónimo del Sauce; el Festival de los Balnearios (en Santo Tomé); el Paso del Salado (también en Santo Tomé); el Festival Folclórico de la Amistad Corondina (en Coronda); las Noches de Folclore y Humor (en Sunchales), así como varios de estos encuentros en la propia ciudad de Santa Fe, como el Festival Integral de las Artes; el Festival de Doma, Folclore y Artesanías de la Avenida Blas Parera y el más conocido Festival de Guadalupe.

En estos eventos era número obligado la presencia de los grupos “andinos” de la ciudad. Señalemos como un dato interesante para pensar la posible incidencia de aquellos grupos, que en la edición del año 1985 del Festival de Guadalupe, a lo largo de sus tres noches actuaron (además de una compañía de danzas que hacía la apertura) seis números locales, tres de ellos bastante reconocidos (Los del Brigadier, Miguel Ángel Morelli y Orlando Vera Cruz), y los otros tres “andinos”: **Instrumental Cochabamba, Antara y Maimará Sumaj.**

Parece evidente, entonces que la existencia de esos grupos se realimentaba con un circuito de consumo.

Como ya se ha dicho, esa efímera “primavera puneña” duró en Santa Fe no mucho más de un lustro.

En la actualidad no hay conjuntos de música andina en la ciudad y sus alrededores. Los integrantes de aquellos viejos grupos intentan de vez en cuando reunirse, pero sin demasiada continuidad.

Sin embargo, según nos informan los músicos sobrevivientes, una importante cantidad de chicos de edades que oscilan entre los ocho y los dieciocho años aproximadamente, están estudiando quena, charango, sikus, tarkas.

Quien escribe dictó hace un par de años un taller de aerófonos andinos en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, con una respuesta que sorprendió.

Acaso dentro de no mucho tiempo nos encontremos nuevamente y les contemos con sorpresa cómo los aires andinos han vuelto a soplar sobre las aguas marrones del Paraná.

En el caso de los grupos vocales, existen en Santa Fe recorridos históricos de interesantes características.

La historia de la música popular en la Argentina es, como en la mayoría de los casos, la historia de un producto y una práctica artística, y también la historia de diversos y complejos procesos, sociales, económicos, culturales.

En Argentina, la música argentina de raíz rural (evitemos por ahora el término *folclore*), veía crecer su difusión desde la década de 1930, junto con fenómenos conocidos como el proceso de industrialización del país y los movimientos migratorios internos que originó a partir de la demanda de mano de obra.⁴

Las décadas de los '40s y '50s no detuvieron si no que profundizaron esa tendencia hasta lo que se llamó “el boom del folclore.”

Los '60s, a su vez, aportaron en términos de difusión la plataforma de los grandes festivales, como el de Cosquín (1961) y el de Jesús María (1966).

Pero más importante aún es la manera y la profundidad en que se modificó la forma de componer, tocar, pensar la música folclórica, y en este caso, cantarla. Como hemos señalado en otro lugar, el fenómeno de los grupos vocales en aquel momento aportó nuevas concepciones rítmicas, melódicas, armónicas y formales, incorporó a su práctica elementos provenientes de otras tradiciones musicales, perturbó intensamente los repertorios.

Un listado —seguramente incompleto, posiblemente arbitrario— de los grupos vocales que consideramos fundamentales, podría dividirse en dos campos:

Los precursores

El *Cuarteto Gómez Carrillo*, un extraordinario grupo vocal creado en Santiago del Estero en los años cuarenta, considerado una década más tarde como uno de los mejores conjuntos vocales del mundo, y cuyo repertorio incluía desde jazz y música brasileña, hasta folclore argentino.

Estaba integrado por los hermanos Carmen Gómez Carrillo (“Chocha”), Manuel Gómez Carrillo (“Manolo”), Julio Gómez Carrillo (“Chololo”) y Jorge Rubén Gómez Carrillo (“Gougi”), hijos del compositor y musicólogo Manuel Gómez Carrillo y de la pianista Inés Landeta César.

Los *Andariegos*, creado en Mendoza en 1954, en cuya larga trayectoria editaron 12 álbumes oficiales, el último de ellos en 1986.

Los *Trovadores del Norte*, formado en Rosario (Santa Fe) en 1956. En 1964, a raíz de un conflicto sobre la propiedad del nombre, Bernardo Rubin permaneció como dueño de Los *Trovadores del Norte*, en tanto que los demás miembros, a los

⁴ Este fenómeno constituye por sí un riquísimo campo de observación respecto de las modificaciones sociales y su relación con la música, los problemas identitarios, la construcción de la tradición, la apropiación de sentidos, etc. Cf., por ejemplo, los trabajos de Alejandra Cragolini sobre el *chamamé* entre los emigrantes correntinos a Buenos Aires.

que se sumó Héctor E. Anzorena, formaron Los Auténticos Trovadores o simplemente Los Trovadores.

Con diversas formaciones y etapas, permaneció en actividad hasta el 2008.

Los sucesores

Los Huanca Hua es probablemente uno de los más importantes y conocidos de esa etapa. Creado en Buenos Aires en 1960, se mantuvo más o menos activo hasta 2004. Hasta 1966 fue dirigido por el Chango Farías Gómez, y desde esa fecha en adelante por su hermano Pedro Farías Gómez. El grupo realmente renovó la manera de cantar “folclore”, incorporando complejos arreglos, polifonías y una rica variedad de onomatopeyas.

El **Grupo Vocal Argentino**, otro destacadísimo conjunto, presentó dos etapas bastante bien definidas. Creado en 1966, fue dirigido por el Chango Farías Gómez hasta comenzados los '70s, y luego por Carlos Marrodán. En la primera etapa fue un quinteto de espíritu vanguardista e innovador; en la segunda, el **Grupo Vocal Argentino** se amplió hasta conformarse como octeto.

Opus Cuatro es un grupo creado en La Plata en 1968. Con la presencia hasta hoy de dos de sus miembros fundadores (Alberto Hassan, tenor, y Federico Galiana, bajo), el grupo ha mantenido una vasta trayectoria y una permanente vigencia.

El **Cuarteto Zupay** se formó en Buenos Aires en 1966 por impulso de los hermanos García Caffi.

De trayectoria también extensa y conocida, se dice que hacia el 2009, el grupo había realizado más de 7000 actuaciones en 450 ciudades de todo el mundo, incluyendo 25 giras por Europa y 9 por Estados Unidos.

Buenos Aires 8 tuvo la particularidad de ser un grupo vocal mixto; destacados en el ámbito del tango y el folclore, hacia fines de los sesenta la revista alemana **Twen** los consideró como “el mejor conjunto vocal popular del mundo”.

Sin extendernos en este listado, deberíamos mencionar asimismo al **Quinteto Tiempo, Contracanto**, y otros.

En el caso de la ciudad de Santa Fe, el fenómeno de los grupos vocales presenta una curiosa ocurrencia temporal similar a la que hemos señalado más arriba respecto de la “música andina”.

En efecto, a grandes rasgos podría decirse que, con excepción de **Los Paranaceros**, o **Los Arribeños** (luego conocido como **Gaicho 4**) la explosión de grupos vocales de finales de los '60s no produjo demasiados ecos en Santa Fe.

En la segunda mitad de los '80s, sin embargo, aparecieron varias formaciones de ese tipo, algunas de ellas al calor de un importante movimiento de coros que abordaban un repertorio de música popular.

Los **Paranaceros**, en sus comienzos **Conjunto Inca Huasi** fue un cuarteto vocal nacido en 1954; el grupo desplegó su trabajo entre los años 1954 y 1963, aproximadamente, abordando principalmente el cancionero de proyección folclórica del Litoral.

Al “núcleo central” constituido por Hugo Maggi, Jorge Molina y Norberto Vandenberghe, se agregaron en su momento, en forma sucesiva, J.C. Nallim, Antonio D'Arrigo, Humberto Facal y Luis Hormaeche.

Un caso particular por su persistencia, es el del grupo **Quintaesencia**. Creado en junio de 1967 bajo el nombre de **Quinteto Vocal Santa Fe**, la primera formación estuvo integrada por Raúl Agustín de Iriondo, Roberto Torres, Juan Manuel Part, Luís Coudannes y Mario Perrone.

Al año siguiente graban su primer disco, “Música para todos” en el sello Diapasón y participan por primera vez en el Festival de Cosquín.

Con el nombre de **Quinteto Vocal Santa Fe** actúan hasta 1978, cuando cambian a **Quintaesencia**, grupo integrado entonces por Luís Coudannes, Mario Perrone, Luís Rocco, David Rusillo y Carlos Fernández. Con este nombre editan en el sello London (Emi Odeón) un nuevo disco.

Luego de interrupciones, idas y vueltas, proyectos personales varios, en 2007 se rearma el **Quinteto Santa Fe**.

Ya más cercanos en el tiempo, debemos mencionar asimismo a **Clave de Canto**, **Socios y No Socios** y **Canto General**.

*

Estas primeras consideraciones generales son parte del material inicial con que los integrantes del proyecto se encuentran trabajando.

Señalaremos por último que se está obteniendo una interesante cantidad de documentación gráfica y sonora que oportunamente se presentará.

Fabián M. Pínnola, "De la Puna al Paraná: la música andina en Santa Fe", revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666-7603]. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2011, págs. 125-138.