

música 22

REVISTA DEL INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA

Santa Fe
Argentina
2023

ediciones UNL



Presentación del dossier

Memoria sonora de una tragedia. A veinte años de la inundación de 2003 en Santa Fe; canciones y sonidos que construyen otra trama de la historia



Sound memory of a tragedy. Twenty years after the 2003 flood in Santa Fe; songs and sounds that build another plot of the story

Goldsack, Elina

Elina Goldsack

elinagoldsack@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0023, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202001/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0023>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Empieza a llover. Y es hermoso. El agua golpea contra el techo de chapa y dan ganas de quedarse en la cama. Pensás en la suerte de estar esa noche, bajo la lluvia, con el ruido que acuna y contiene. Pasan las horas. Es difícil saber cuándo la repetición se vuelve inquietante

Fuente: Inundación. Almeida, María Eugenia, 2019

Voces desesperadas en la radio anuncian lo inevitable, el agua está entrando por la defensa inconclusa de la ciudad. El oeste de Santa Fe se transforma, cambia su sonido habitual. Las voces de la gente se escuchan sorprendidas, angustiadas, todo toma otro ritmo. La urgencia y el miedo aceleran todo. Gente que corre con bolsos, animales, autos a toda velocidad llevando personas y cosas. Muchas voces. Después el agua, el río marrón que no para y arrasa con todo lo que encuentra a su paso.

Estira sus brazos el río que amé, mete miedo su forma de andar, viste piel marrón entre sus garras, arrastra la mística de mi ciudad (Oscar Perea—Rubén Deicas)

A las siete de la tarde en barrio Roma, algunos esperan en el límite del agua a familiares que vienen en canoa, nadando o a pie. El río en la ciudad está más quieto ahora, su sonido contra el asfalto pierde poesía y genera desazón. El silencio duele en los oídos, la oscuridad es más aterradora, la tristeza muy profunda, hasta los perros ladran desolados. Voces perdidas, llantos, sirenas, sonidos de helicópteros en medio de un silencio inusual. Después también vendrán los tiros. Después también vendrán las personas con los ojos llenos de lágrimas deambulando por la Avenida. La tragedia hídrica de 2003 irrumpe en la ciudad de Santa Fe, conmociona a una población inadvertida y desamparada de políticas de prevención y contención. Mientras tanto la lluvia no para:

tú y la lluvia serpiente que nunca terminaba (Horacio Guarany)

Cada 29 de abril pasado y presente se desdibujan, las emociones van y vienen en imágenes, en objetos, en olores y en sonidos. Desde mi lugar de protagonista de los hechos no puedo dejar de plasmar algunos de los tantos recuerdos vinculados a la tragedia. Intenté contar algo del dramático momento donde el río ingresa a la ciudad y a nuestras casas, también vienen a mí los momentos previos llenos de desazón e incredulidad y los momentos posteriores en donde la tristeza aparece nuevamente al mirar de frente lo mojado, arruinado, sucio o destruido. Junto con la limpieza comenzó en ese momento el largo camino de la reconstrucción material y anímica.

Presentar este *dossier* tiene algo de reparación, es otra forma de volver a mirar los hechos, sentir y pensar nuevamente. A veinte años de la tragedia intentaré dar aquí una dimensión sonora de lo ocurrido, no solo desde la creación vinculada a los hechos, sino también del sonido de la protesta y la lucha por la justicia en relación con lo sucedido.

Como nos plantean González y Rolle (2005), citando a Attali, no solo viendo se construye memoria^[1](p.11). Estos artículos nos llevan a anclar en el mundo sonoro, a pensar la composición como apuesta, como denuncia, como testimonio de un trauma vivido desde lo íntimo y lo social. Las canciones que sostienen la resistencia, que exigen justicia, que acompañan la lucha. Los gritos que denuncian y nombran lo que se quiere callar.

Se incluyen en este dossier dos trabajos de integrantes del CAI+D 2020 «Procesos creativos en la canción popular argentina. Composición, arreglo, versión e interpretación» que se desarrolla en el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Con este equipo de investigación, en el que participo como directora, iniciamos nuestro trabajo en el año 2009 y desde ese momento hemos vinculado hitos históricos y música. De esta manera, hemos abordado las músicas de fusión en Santa Fe Capital en la década del 80, específicamente en el comienzo de la democracia y las canciones vinculadas a la crisis de 2001 en un trabajo conjunto con el equipo de la Universidad de Quilmes. Esto culminó en un libro digital «2001 Una crisis cantada» editado por Editorial Gourmet^[2]. La ciudad de Santa Fe, después de pasar por esta crisis que vive todo el país, se enfrenta a una tragedia local. La inundación provocada por el desborde del río Salado. El sonido, las músicas de un conflicto social, nos llevaron a otro. Esas canciones que no figuran en ningún *ranking* de la industria musical, hacen a la historia de nuestra ciudad, nos definen, nos cuentan como sociedad. Es así que se definieron dos trabajos; uno que pone la lupa sobre una canción de un cantautor de mucha trayectoria a nivel local y nacional, y otro que reúne y analiza las veinte canciones vinculadas a la temática.

Juan Cruz Echarri con su trabajo «Carta abierta al río Salado. Cuando la protesta política, se hace canción» pone bajo la lupa, una canción. Nos describe cómo Horacio Guarany, el cantor del pueblo le habla al río Salado, le pide explicaciones, se enoja y lo comprende después. Cómo a través de su voz profunda y su lenguaje directo refleja el sentimiento de muchas personas en el momento de la tragedia. El artículo contextualiza la realidad santafesina frente a la catástrofe, desarrolla el análisis de la letra vinculándolo a la larga trayectoria de denuncias y pinturas del paisaje y costumbres del lugar que caracterizan la obra del autor. También nos cuenta la historia del cantautor; de dónde viene, todo lo que nos permite comprender la profundidad de

su decir. Analiza también si la letra se enmarca en el grupo de canciones que plantean los hechos como un desastre natural o como consecuencia de malas políticas del estado.

María Inés López y Verónica Pittau presentan un relevamiento de canciones vinculadas al tema y se detienen en dos de ellas para realizar un análisis más exhaustivo. «*Las canciones de la inundación, a veinte años. Santa Fe 2003–2023*» es un artículo que nos describe cómo la necesidad de procesar el dolor, denunciar los hechos se planteó en los géneros más diversos y en distintos momentos históricos. Nos cuentan cómo al número de canciones iniciales se suman años más tarde y hasta la actualidad otro grupo de canciones vinculadas a la inundación de 2003. A la hora de desarrollar el análisis musical y contextual, las autoras recurren a González, Gilbert, Liut, Pujol, Madoery, Aguilar, todos teóricos indispensables para estudiar nuestras músicas.

Las autoras recopilan y organizan la información de un total de veinte canciones y desarrollan el análisis musical en dos de ellas, vinculadas al primer período de composición. «*Memoria aural de una lucha*» es el trabajo de la escritora invitada Lea Lvovich. Licenciada en Comunicación Social y docente en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos. La autora va de la imagen al sonido en una recuperación de la lucha incansable de la Marcha de las Antorchas. Grupo formado por damnificados de la inundación de 2003. Lvovich plantea la plaza donde realiza la protesta como «*un territorio acústico de disputa de sentido*». Remarca con mayúsculas la importancia del grito. La foto que muestra el grito de la indignación, (Graciela García gritando en la cara al —en ese entonces— gobernador Carlos Reutemann) el grito que nombra a cada uno de los muertos víctimas de esta tragedia, el grito con los nombres de cada uno de los responsables frente a tribunales. Por otro lado, Peter Seeger, Joan Baez, María Elena Walsh, Jairo construyen la trama de las canciones con reivindicaciones sociales que marcaron a una generación y que aparecen en la caminata que se realiza en la protesta. Así aparecen «*Venceremos*», «*No nos moverán*» y por último «*Matador*» la canción de Los Fabulosos Cadillacs con su letra cambiada por un integrante de la agrupación y transformada en «*Inundador*». La autora nos interpela con este trabajo sobre la importancia del estudio del sonido en el marco de las luchas sociales.

Por último quiero agradecer especialmente a los responsables de la revista Alejandro Reyna, María Inés López, y Cristian Villafañe por la invitación para la escritura de este *dossier*. En Santa Fe, el arte audiovisual, la literatura dan cuenta de la tragedia vivida. La música y los estudios sobre el sonido no podían faltar en esta crónica imprescindible, es necesario nombrar, escribir, para ayudar a comprender la complejidad de lo atravesado como comunidad.

REFERENCIAS

- Almeida, E. (2019). *Inundación. El lenguaje secreto del que estamos hechos*. Ediciones DocumentA/ Escénicas
- González R. Juan Pablo, Rolle C. Claudio (2005) *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890.950*. Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.

NOTAS

[1] «Vivimos inmersos en un universo sonoro que condiciona nuestra existencia y, sin embargo, no concedemos la atención necesaria al mundo de los sonidos organizados—música—que nos rodea. Jaques Attali advierte que el saber occidental continúa, desde hace veinticinco siglos, tratando de ver el mundo, y que no ha comprendido que el mundo no se mira sino que se oye, «no se lee, se escucha, según señala». (pág. 11. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890–1950*) Juan Pablo González–Claudio Rolle. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

[2] Docentes de dos universidades nacionales se unieron para indagar de qué manera la música argentina primero anticipó, luego participó y finalmente procesó el estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001.

«Carta abierta al río Salado». Cuando la protesta se hace canción



«Open letter to the Salado River». When the protest becomes a song

Echarri, Juan Cruz

Juan Cruz Echarri

juancruzecharri@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0024, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0024>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La inundación de la ciudad de Santa Fe en 2003 fue un acontecimiento trágico de la provincia y uno de los más dramáticos de la historia en el país. El desborde del río Salado originó el fallecimiento de cientos de personas y posteriormente cambió la vida de otras miles.

La música y sus artistas rápidamente empezaron a evidenciar las consecuencias de la inundación. Horacio Guarany fue uno de los primeros en ofrecer su versión de la inundación a través de su canción «Carta abierta al río Salado». En este trabajo analizaremos los enfoques que el autor utilizó para definir las causas de la inundación de 2003.

Palabras clave: Horacio Guarany, inundación, Santa Fe, 2003.

Abstract: The flooding of the city of Santa Fe in 2003 was the most tragic event in the province and one of the most dramatic in the history of the country. The overflow of the Salado River caused the death of hundreds of people and subsequently changed the lives of other miles. Music and its artists will quickly demonstrate the consequences of the flood. Horacio Guarany was one of the first to offer his version of the flood through his song «Carta abierta al río Salado». In this paper we will analyze the approaches that the author used to define the causes of the 2003 flood.

Keywords: Horacio Guarany, flood, Santa Fe, 2003.

El 27 de abril de 2003 Néstor Kirchner era electo presidente de la República Argentina, luego de la aguda crisis de 2001. Simultáneamente, ese mismo día, comenzaba a entrar agua del río Salado a la ciudad de Santa Fe en lo que sería la catástrofe hídrica más significativa de la provincia y del país.

El evento que dejó secuelas de todo tipo en la población y en las familias santafesinas, con las cifras oficiales de 23 muertos y las extraoficiales de 160, fue tomado como referencia por la música en general. En los meses y años posteriores, incluso en la actualidad, es frecuente ver obras musicales que hablan de esta inundación. Uno de los que recogió el guante, como era de esperarse, fue Eraclio Catalán Rodríguez Cereijo (1925–2017), mejor conocido como «Horacio Guarany», cantor, compositor y escritor argentino de los más exitosos que ha dado el folclore nacional y latinoamericano.

Nacido en Las Garzas, provincia de Santa Fe, el 15 de mayo de 1925, Guarany se crió en una familia con diversidad cultural, ya que su padre, Jorge Rodríguez, era un indígena correntino, y su madre, Felician

Cereijo de Rodríguez era una inmigrante española nacida en León. Su padre trabajó como hachero en la empresa británica La Forestal y el folclorista nació en pleno monte del Chaco Austral, pero fue anotado posteriormente en la localidad de Las Garzas. Eraclio fue el antepenúltimo de 14 hermanos que integraban la familia Rodríguez Cereijo, y fue con ellos que pasó su infancia en Alto Verde, un barrio perteneciente a la ciudad de Santa Fe y demasiado frágil para las inundaciones, ya que está situado en el valle de inundación del río Paraná.

Ese barrio penetrable por las crecidas del río marcaría a fuego la historia de vida y musical de Horacio, ya que Alto Verde fue un lugar al que siempre regresó, y también, fue allí donde se inició con la música tras empezar a tocar la guitarra bajo el mando del maestro Santiago Aicardi. En 1943, y dispuesto a triunfar con la música, el cantor emprendió su camino hacia Buenos Aires donde comenzó a cantar en el barrio La Boca. Finalmente, Guarany pudo debutar en Radio Belgrano en el año 1957 cuando interpretó la canción «El mensú» (Ramón Ayala y Vicente Cidade), logrando que dicha interpretación fuera difundida en otras estaciones radiales y alcanzando la popularidad.

El 28 de febrero de 1963, el decreto ley 1547 impulsado por el presidente José María Guido estableció la Semana Nacional del Folklore en la última semana de enero de cada año en la ciudad cordobesa de Cosquín. Precisamente, en ese festival que iría creciendo año tras año, el nombre de Horacio Guarany empezaría a hacerse más conocido a nivel nacional y allí forjaría el vínculo con la masa popular que tanto marcó su carrera. «Cómo olvidar los festivales de Cosquín, donde la gente lo ovacionaba y lo sacaba en andas. Recordaré por siempre sus canciones, tan populares y maravillosas como “La Villerita”, “Si se calla el cantor”, “Puerto de Santa Cruz” y “Volver en vino”, que han calado hondo y quedarán por siempre en el corazón de la gente» (Heredia, en Otero 2017).

Precisamente, por haber vivido casi toda su vida en Alto Verde, un barrio vulnerable como pocos a las crecidas del río Paraná, Guarany siempre tuvo presente lo que significaba la inundación y convivir con la amenaza de que ella se concrete. Así, cuando se produjo la crecida y el posterior desborde del río Salado en la ciudad de Santa Fe a comienzos 2003, el folclorista, más allá de la magnitud del acontecimiento, sabía perfectamente lo que representaba para la población este evento y las consecuencias del mismo.

Es cierto que esta vez la inundación provino del río Salado, pero de todas formas, el artista tenía su guitarra y su voz listas para encarnar una canción que describe a la perfección lo acontecido en aquel fatídico 2003. Lo particular en este artículo será ver cómo el autor enfoca la inundación a través de su canción «Carta Abierta al río Salado», es decir, desde qué visión la aborda, para saber si la enmarca como una catástrofe natural, como una consecuencia de la ausencia del Estado y de las políticas públicas, como una congregación de hechos, etcétera. En este sentido, es interesante analizar algunos enfoques de la inundación del 2003 que han abordado diferentes trabajos e investigaciones previas, para poder ir percibiendo el encuadre que la canción de Guarany posee al momento de analizar su letra.

Así, y retomando los conceptos centrales de la «teoría del riesgo», Haidar (2007) describe a la inundación como un desastre ocasionado por las precipitaciones intensas sobre la cuenca baja del río Salado y la crecida ocasionada por ese proceso. Al mismo tiempo, señala como otra causa el asentamiento de la población en lotes con riesgo hídrico notorio por el nivel de las cotas. Y, por último, también remarca la ausencia de una política pública de gestión del riesgo con medidas de prevención y mitigación.

Para otros estudios, la inundación de la ciudad de Santa Fe tiene directa vinculación con las políticas neoliberales que comenzaron con la última dictadura cívico militar y se profundizaron durante los años noventa. En aquel entonces, el presidente de la nación Carlos Menem, por consejo de Eduardo Duhalde, escogió al expiloto de la Fórmula 1, Carlos Reutemann como el hombre indicado para lavar la cara del Partido Justicialista en Santa Fe. Las elecciones para gobernador de Santa Fe y Tucumán en 1991 eran indispensables para Menem y, fiel a su estilo, el riojano designó a dos *outsiders* como Reutemann y Ramón «Palito Ortega» para ser candidatos en cada provincia respectivamente.

En 1991, Reutemann tomó la gobernación de Santa Fe, función que alternaría durante 16 años con Jorge Obeid. Así, Reutemann fue escogido para liderar al PJ santafesino en 1993, lo que le permitió anclarse en la estructura partidaria y, al mismo tiempo, tender lazos que siguieron militándolo hasta que se mudó al partido Propuesta Republicana (PRO) en 2015.

En 1994, durante su primera gestión, el entonces ministro de Hacienda y Obras Públicas, Juan Carlos Mercier –también funcionario de alto rango en la dictadura– anunció la apertura de la licitación para la construcción de la zona oeste de la Avenida de Circunvalación, entre la Ruta Nacional 11 y la avenida Blas Parera, en inmediaciones del Hipódromo de Las Flores. Esa obra tenía una doble función: vial y de defensa ante crecientes del río Salado. En el proyecto original, se rodeaba la ciudad hasta el norte en tres tramos, pero solo se construyeron los dos primeros. Este último no se terminó; se inauguró con un cierre de mampostería —a la altura del Jockey Club— y quedaron 1500 metros sin defensa. Los planos de la obra indicaban que, en caso de crecientes extraordinarias, había que hacer un cierre provisorio en ese segmento. La obra sin terminar, e irregularmente licitada, se inauguró el 8 de agosto de 1997: dos meses y medio antes de las elecciones de medio término. Desde el gobierno provincial decían entonces: «Se construyó un terraplén cohesivo para darle una solución definitiva a las inundaciones provocadas por las aguas del río Salado en épocas de creciente». (Guerrero, 2022)

Sin embargo, y como bien lo manifiesta el fragmento citado anteriormente, el cierre provisorio de la defensa no se concretó y el agua comenzó a ingresar por allí el 27 de abril por la tarde. Pero, como el año 2003 fue de elecciones presidenciales, Reutemann estaba más enfocado en poder ser bastión de Carlos Menem, quien lo había elegido para gobernador, que en atender la situación de crisis que había en la ciudad.

La ausencia de información y las imprudentes declaraciones del intendente de la ciudad, Marcelo Álvarez, demostraban la impericia y la falta de responsabilidad con la que se tomó la situación. Y, además, evidenciaron la primacía de los intereses partidarios por encima del bienestar social.

Por otra parte, otro enfoque de la inundación de la ciudad de Santa Fe en 2003 la interpreta como el producto de un desastre natural. En suma, «todavía gran parte de la población percibe a los desastres naturales como inevitables, como actos de la Providencia, de Dios o de la naturaleza. Incluso, muchas veces se enfatiza en forma exagerada el “factor sorpresa” de la ocurrencia de un desastre natural, cuando, actualmente es posible identificar y pronosticar muchos de los desastres» (Lara, A. 2005:1).

Empero, los desastres naturales son evitables en la mayoría de los casos, y en otros, se puede reducir significativamente sus consecuencias. Para esto, es de vital importancia incorporar los desastres en la agenda de las políticas de desarrollo que no sean a corto plazo y que contemplen la relación ambiente–sociedad. Caso contrario, el aumento del riesgo por desastres naturales es inevitable, como por ejemplo, cuando se permite la urbanización en áreas que están amenazadas por los ríos, o también, cuando se realizan obras de infraestructura que imposibilitan la correcta filtración del agua hacia el subsuelo.

De esta manera, habiendo señalado algunos de los diferentes enfoques con los que se puede abordar la inundación del 2003, descifraremos la canción de Horacio Guarany, para ver qué es lo que el cantautor santafesino nos propone. Para ello, en primer lugar, se confeccionará un análisis desde el aspecto morfológico y, en segundo lugar, un análisis desde el aspecto político y social de la obra «Carta abierta al río Salado», publicada en el álbum del 2003 «Cantor de cantores».

En primer lugar, desde el aspecto morfológico, se observa que la canción está estructurada en base a la letra que se encuentra compuesta por ocho estrofas de cuatro versos cada una. Esto aparece dividido en dos partes de cuatro estrofas separadas por un interludio instrumental. Las características interpretativas son similares en ambas partes: una primera estrofa que presenta un relato en que se combina voz hablada y voz cantada, y luego tres estrofas cantadas de manera *sentida*.

La instrumentación que acompaña a la voz se encuentra conformada por dos guitarras y un acordeón. Después de la introducción instrumental, inicia la primera estrofa hablando al río Salado a modo de reflexión

mientras la guitarra acompaña con arpeggios. A partir de la segunda estrofa, la voz canta con volumen más alto mientras que, las guitarras incorporan el rasguído y el acordeón le añade dramatismo a la interpretación.^[1]

Introducción instrumental

Viejo Río Salado que mal que te portaste
 como un traidor llegaste clavando tu puñal
 tú y la lluvia serpiente que nunca terminaba
 a Santa Fe dejaban degollado de sal.
 De yo haberlo sabido que te dolía el alma
 que un vendaval de lágrimas te haría desbordar
 te alcanzaba un pañuelo de paredones altos
 y de un desagüe de cantos que te lleven al mar.
 Pero sin avisarnos en plena madrugada
 el llanto no aguantabas y te echaste a llorar
 y ahogaste las semillas del niño que dormía
 del abuelo que hacía de tu cauce su pan.
 Y a tus pobres vecinos le arriaste las banderas
 su rancho hoy es tapera un páramo total
 que mal que te portaste ¿acaso te vengaste?
 talaron tanto monte te hicieron tanto mal.

Interludio instrumental

Yo bien sé que tu llanto bastante exagerado
 es claro resultado de un abandono cruel
 te dejamos solito casi quinientos años
 por eso no es extraño tu llanto sin cuartel.
 No es tan tuya la culpa estabas olvidado
 y quien come pescado la espina ha de encontrar
 viejo río Salado como te has desangrado
 El Paraná, tu hermano, te viene a consolar.
 Te llenará de nuevo de sauces y guitarras
 y en tu patio de parras yo volveré a cantar
 Y si la lluvia vuelve descontroladamente
 poné el pecho y la frente y un dique de ultramar.
 No es tan tuya la culpa estabas olvidado
 y quien come pescado la espina ha de encontrar
 viejo Río Salado que mal que te has portado
 ¡viejo Río Salado no vuelvas... no vuelvas a llorar!
Repetición a modo de coda con cierre instrumental
 ¡Viejo Río Salado no vuelvas... no vuelvas a llorar!

En segundo lugar, y desde el aspecto político y social, en la primera parte de la canción nos encontramos con una mezcla de enfoques a los que Guarany se acoge. Así, en la primera estrofa se ve claramente predominar la inundación como una catástrofe natural, ya que el autor trata al río Salado como un «traidor» que llegó de repente para inundar a la ciudad. Esto denota un carácter propio del río y del fenómeno natural, es decir, como que nada pudiera evitar el desborde del afluente y la consecuente inundación de la ciudad.

Sin embargo, y al mismo tiempo, en la segunda estrofa nos encontramos con que el folclorista hace alusión a la falta de políticas públicas, ya que deja claramente en evidencia que los paredones de muros altos (los terraplenes de la defensa) hubiesen sido necesarios y podrían haber evitado lo que él llama el «vendaval de lágrimas del Salado». Es de resaltar que, esta sutileza para la crítica siempre fue una característica de sus canciones, la idea de introducir el tema desde un enfoque, para posteriormente marcar lo que estaba mal desde la política, fue algo que marcó toda la carrera de «Don» Horacio.

Siguiendo con el recorrido de la canción, en la tercera y cuarta estrofa vemos un comportamiento similar que en la primera. No obstante esto último, se profundiza más la tendencia hacia la inundación como una catástrofe natural, pero que, al mismo tiempo, pudo ser evitada. La posibilidad de una política ecológica

sustentable podría englobar claramente este análisis, ya que Guarany marca la tala de los montes como un posible mecanismo de reacción para la «venganza» del Salado. Además, aquí también, señala el asentamiento de miles de personas en zonas de riesgo que posibilitó que trágicamente de una noche a la mañana pierdan todas sus pertenencias y sus medios de vida, transformando ranchos en taperas.

Avanzando un poco más, y discerniendo la segunda parte de la canción, el cantautor en la quinta y sexta estrofa ya nos presenta un reclamo ante la falta de atención que los ciudadanos le hemos dado al río. Esta parte se puede interpretar de dos formas, pero con un mismo destino. Por un lado, puede hacer alusión a la falta de políticas públicas que podrían haber contribuido a contener el desborde del río. Por otro lado, puede percibirse como un llamado a la conciencia ambiental del ser humano que, como señalamos anteriormente, está vinculado en su totalidad a un enfoque ecologista y a un reclamo en primera persona acerca del accionar humano sobre la naturaleza, y a las consecuencias que de ello se derivan.

Así, el compositor marca que, no solamente hubo ausencia de gestión y de políticas públicas. Pues, al referenciar que hemos dejado solo al río Salado desde hace medio siglo, el folclorista nos interpela acerca de cómo hemos contribuido a mantener el hábitat natural del afluente, a no contaminarlo, a no dragarlo en los campos para desviar su cauce, y muchas otras acciones humanas que también contribuyeron al desastre del 2003 en la ciudad de Santa Fe y en el de sus poblaciones aledañas.

Y, llegando al final del recorrido por esta canción, la octava estrofa nos ofrece un retorno al enfoque de la catástrofe natural, pidiendo que el Salado no vuelva a llorar para inundar a la ciudad con sus lágrimas. Pero, a su vez, marca una frase trascendental que dice: «Y quien come pescado, la espina ha de encontrar».

Lo que interpretamos con esta última frase es un contundente mensaje para los pescadores y para aquellas personas ribereñas que, a sabiendas de la contingencia que implica un asentamiento a orillas del río Salado, igualmente apuestan por ese estilo de vida para poder sobrevivir. Es decir, es una interpelación cultural directa para las diferentes generaciones de pescadores que han nacido, se han criado y continuarán su vida, la de sus hijos, y posiblemente la de sus nietos, allí a la vera del río Salado. Esto último, también deja en evidencia para quienes Guarany componía sus canciones y en donde la llaneza de las palabras utilizadas en cada estrofa de esta canción lo demuestra.

CONCLUSIÓN

En este artículo, nos propusimos trabajar con la inundación de Santa Fe en 2003 desde una perspectiva política, musical y, especialmente, desde un enfoque litoraleño con la obra de Horacio Guarany. Para ello, comenzamos el análisis con una identificación del estereotipo de persona que implicaba la figura del folclorista criado en Alto Verde y, sobre todo, cómo fue su recorrido desde su nacimiento hasta sus primeros contactos con la popularidad. En este sentido, para este análisis se seleccionó la canción «Carta abierta al río Salado» publicada en el álbum del 2003 «Cantor de cantores».

De esta forma, y tras haber llevado adelante un análisis morfológico y otro análisis político y social de la canción, pudimos observar dentro de la misma obra diversos enfoques acerca de cómo este personaje santafesino percibió a la inundación de 2003. En este sentido, el aspecto morfológico evidenció la forma en que el artista a través de las estrofas y de la instrumentación genera una primera actitud de reflexión, para posteriormente encarnar una actitud más de protesta y disgusto. A su vez, esto se refleja en la modalidad con la que Guarany dialoga a lo largo de toda la canción con el río Salado a modo de reflexión, con dolor y, también, reprochándole su accionar.

De esta manera, un primer contacto con la canción desde el aspecto político y social nos haría pensar que estamos escuchando un canto a la naturaleza y a su mal comportamiento, lo que en definitiva sería tratar a la inundación como un desastre natural. Pero, como mencionamos anteriormente, las letras de «Don» Horacio siempre se destacaron por jugar con una doble intencionalidad que incluyen la crítica sutil y las interpelaciones profundas.

En esta dirección, la canción refleja la vertiente que señala que, aunque es cierto que hubo obras que podrían haber mitigado las consecuencias del desborde del río Salado, tampoco se puede soslayar la presencia de un fenómeno natural que, de todas formas, hubiese impactado en gran parte de la población santafesina. Esto no significa que el folclorista santafesino le haya restado importancia al papel de las políticas públicas y al de los gobiernos municipal y provincial, todo lo contrario, ya que la frase «Te dejamos solito» incluye esa falta de atención que no se le dio a los terraplenes que podrían haber evitado la inundación, o en su defecto y no menor, que podrían haber contribuido a mitigar considerablemente sus consecuencias.

Al mismo tiempo, un enfoque esencial en la canción es la mención de Guarany a la tala de los montes que han perjudicado al río Salado. Es decir, el cantautor también critica el accionar del ser humano, sobre todo a la agricultura del norte de la provincia que deforestó gran parte de tierras para la cosecha de soja, lo cual implicó para el artista litoraleño otorgarle un grado de responsabilidad considerable en la inundación del 2003 en la capital santafesina y zonas aledañas.

De este modo, la idea de Horacio Guarany de plantear la inundación en un principio como un desastre natural va mutando con el transcurrir de las estrofas, para convertirse en un evento con responsabilidades compartidas entre la política y los ciudadanos, lo que expresa la protesta encarnada en esta canción. Además, la frase «No es tan tuya la culpa, estabas olvidado», da cuenta de esa sutileza que el folclorista litoraleño tenía para criticar en sus canciones sin agresividad, pero con una contundencia suficiente para mostrar su postura, como también lo hizo en sus canciones referidas a la última dictadura cívico militar de 1976.

BIBLIOGRAFÍA

- Cardoso, M.M.** (2017). Estudio de la vulnerabilidad socio- ambiental a través de un índice sintético. Caso de distritos bajo riesgo de inundación: Santa Fe, Recreo y Monte Vera, Provincia de Santa Fe, Argentina. *Cuaderno de Geografía*, vol. 27, núm. 48, enero- marzo, 2017, págs. 156-183. Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Funes, J. C.** (2003). Inundación Santa Fe-Río Salado 2003. Universidad Nacional del Litoral GRUPO IANUS Santa Fe, Argentina.
- Guerrero, M.** (2022). *Pausa*, disponible en: <https://www.pausa.com.ar/2022/04/por-que-inundaron-santa-fe-en-2003/>
- Haidar, J.** (2007). La inundación en la ciudad de Santa Fe entre abril y mayo de 2003. Un análisis de políticas públicas. Pampa. *Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, año 3, n° 3 Santa Fe, Argentina, UNL (págs. 197-217).
- Lara, A.** (2005). Desastres naturales: una oportunidad para el desarrollo. El caso de la inundación de Santa Fe, 2003. *Revista Realidades*, No. 4/5 2004/2005, Ambiente y Sociedad, Universidad Argentina John F. Kennedy, 2005, págs. 201 - 226.
- Otero, Isaac.** (2017). Horacio Guarany: Silencio. Se ha callado al cantor. En *Crónicas de la Emigración* [en línea]. Disponible en <http://www.cronicasdelemigracion.com/opinion/isaac-otero/horacio-guarany-silencio-ha-callado-cantor/20170306114302078462.html>
- Vallejos, O. Martharán, G. Marichal, M. E.** (2014). Las inundaciones en la ciudad de Santa Fe, Argentina, vistas desde una perspectiva CTS. *Revista CTS*, n° 25, vol. 9, (pág. 147-160).
- Ullberg, S.** (2017). Desastre y Memoria Material: La Inundación 2003 de Santa Fe, Argentina. *Iberoamericana-Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 46(1), págs. 42-53. Disponible en: <https://doi.org/10.16993/iberoamericana.106>

NOTAS

- [1] Para la redacción de este segmento del artículo que aborda aspectos musicales, recibí el aporte de Andrea Alomar, Profesora de Arte en Música y Licenciada en Teoría y Crítica de la Música, integrante del proyecto CAID UNL 2020 "Procesos creativos en la canción popular argentina. Composición, arreglo", versión e interpretación (Directora Elina Goldsack).

Las canciones de la inundación, a veinte años. Santa Fe 2003–2023



The songs of the flood, twenty years. Santa Fe 2003–2023

López, María Inés; Pittau, Verónica P.

María Inés López

maineslopez.88@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Verónica P. Pittau

vppittau@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0025, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0025>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El 29 de abril de 2003 las aguas del río Salado ingresaron a la ciudad de Santa Fe (Argentina) por un tramo de terraplén sin terminar que, paradójicamente, ya se había inaugurado. La inundación afectó a más de 150.000 personas, un tercio de la población de la ciudad. Esta tragedia ocurrió poco tiempo después de la crisis social, política y económica que en 2001 sacudió al país. A lo largo de estos 20 años la región generó producciones artísticas de todo tipo sobre esta inundación. La canción fue una de las manifestaciones predominantes que canalizó el dolor individual y colectivo para convertirse en memoria musical que actualiza la vigencia de los hechos. El repertorio local que se desarrolló aborda una gama amplia de géneros y sectores sociales, interpelados por una causa y una memoria común.

En el marco del proyecto de investigación y desarrollo CAI+D 2020 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación», estudiamos a la canción popular como fenómeno comunicacional que se constituye en un emergente de condiciones de producción específicas y coordinadas de tiempo-lugar. Desde este enfoque, realizamos un relevamiento y análisis del repertorio de canciones sobre la inundación en Santa Fe que se produjo en la ciudad desde 2003 hasta el presente. Nos proponemos estudiar las diferentes maneras de mantener viva la memoria de los hechos, procesar el dolor, denunciar la impunidad de los responsables políticos o la ausencia del estado para asistir a las víctimas y relatar las historias de los protagonistas.

Palabras clave: Música popular, Inundación, Santa Fe 2003.

Abstract: On April 29, 2003, the waters of the Salado River entered the city of Santa Fe (Argentina), through an unfinished stretch of embankment that paradoxically had already been inaugurated. The flooding affected more than 150 000 people, a third of the city's population. This tragedy occurred shortly after the social, political and economic crisis that shook the country in 2001. Throughout these 20 years the region generated artistic productions of all kinds about this flood. The song was one of the predominant productions that channeled individual and collective pain to become a musical memory that updates the events. The local repertoire that was developed addresses a wide range of genres and social sectors, questioned by a common cause and memory. Within

the framework of the CAI+D 2020 research and development project of the Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Creative processes in Argentine popular song: composition, arrangement, version and interpretation» we study popular song as a phenomenon communication that constitutes an emergent of specific production conditions and time–place coordinates. From this approach, we carried out a survey and analysis of the repertoire of the songs that were produced from 2003 to the present about the flood in Santa Fe. We propose to study the different ways to keep the memory of the events alive, process the pain, denounce the impunity of the political leaders or the absence of the state to assist the victims and tell the stories of the protagonists.

Keywords: Popular music, Flood, Santa Fe 2003.

1. INTRODUCCIÓN

Luego de frecuentes e intensas lluvias, el 29 de abril de 2003 las aguas del río Salado ingresaron a la ciudad de Santa Fe (Argentina), por un tramo de terraplén que se había inaugurado en 1997 a pesar de estar incompleto. La provincia estaba gobernada por Carlos Reutemann y el intendente de la ciudad en ese momento era Marcelo Álvarez, quienes fueron repetidamente señalados como responsables políticos por sus actuaciones en momentos previos y posteriores a la tragedia. La inundación dejó, según un relevamiento realizado por organismos de derechos humanos y asociaciones civiles, 158 personas fallecidas, que perdieron la vida en el momento de la inundación o por secuelas posteriores y afectó a más de 150.000, un tercio de la población de la ciudad. Este informe data de 2005 y se aclara que puede haber muchas más víctimas que no han sido relevadas aún^[1]. Esta tragedia ocurre poco tiempo después de la crisis social, política y económica que en 2001 sacude al país y afecta a la región, así la ciudad se vio doblemente castigada por estos sucesos y sus secuelas.

Desde ese día, y a lo largo de estos 20 años, la región no dejó de generar producciones artísticas de todo tipo sobre la inundación de 2003, más que sobre ninguna de las otras que sufrió antes y después: documentales, muestras fotográficas, textos literarios y músicas. El formato canción es el que predominó y pareció vehicular el dolor individual y colectivo para convertirse en memoria musical que actualiza la vigencia de los hechos.

Si bien hubo referentes musicales nacionales y latinoamericanos que abordaron el tema en sus canciones, nos enfocaremos en el repertorio local que desarrolló una gama amplia de géneros y abarcó sectores sociales diferentes. En esta lista^[2] de, hasta ahora, 20 canciones podemos encontrar cantautores vinculados a la fusión, al folklore (a través del chamamé, o la canción litoraleña), grupos más cercanos al rock, cumbia santafesina, murga y un tango. Todas estas son escenas musicales locales de gran relevancia y significativas en la conformación de identidades sonoras de la ciudad.

En el marco del proyecto de investigación y desarrollo CAI+D 2020 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación », estudiamos a la canción popular como fenómeno comunicacional que se constituye en un emergente de condiciones de producción y coordenadas de tiempo–lugar específicas. Se la enfoca entonces como entidad discursiva en la construcción de sentidos que propone la relación letra–música (Goldsack, 2020). Constituye un objeto de estudios complejo, en su vínculo con una zona muy sensible de la subjetividad (Pujol, 2010), como proceso (González, 2013), en su naturaleza trashumante (Gilbert y Liut, 2019) y a través del análisis sus rasgos estilísticos (Madoery, 2021). En el marco de dicho proyecto y en colaboración con el proyecto (2019–2021) «Territorios de la Música Argentina Contemporánea» dirigido por Martín Liut, Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), hemos desarrollado un trabajo de relevamiento y estudio de las canciones producidas a partir del impacto de la crisis de 2001 en Argentina^[3].

Desde este enfoque trabajamos con el repertorio de canciones sobre la inundación en Santa Fe compuestas desde 2003 hasta el presente. Nos proponemos estudiar cómo a través de la construcción de sentidos en el vínculo letra–música, su contexto histórico–social y su relación con escenas constituidas por determinados géneros musicales en la ciudad, se observan diferentes maneras de mantener viva la memoria de los hechos, procesar el dolor, denunciar la impunidad de los responsables políticos o la ausencia del estado para asistir a las víctimas y relatar las historias de los protagonistas.

2. LA INUNDACIÓN DESDE DIFERENTES PERSPECTIVAS

El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en su informe anual 2002–2003 considera a la inundación de 2003 como una de las mayores en la historia argentina, que se destaca por sus dimensiones, su impacto y porque podría haber sido evitada:

La ineficiencia, la desidia y la incapacidad de reacción del Estado no solo caracterizó las tareas (o la falta de ellas) relacionadas con la previsión de la catástrofe, sino también las políticas ligadas a la evacuación, la asistencia a las personas afectadas, la contención, el seguimiento del regreso a los hogares y el registro y la reparación de los daños ocasionados (tanto en materia de vivienda, como de fuentes y herramientas de trabajo, situación sanitaria y de salud, educación, entre muchas otras)^[4].

El organismo afirma que la inundación no puede ser entendida como fenómeno de la naturaleza, de manera aislada, sino en el contexto de las alteraciones al medio ambiente y la negligencia e irresponsabilidad de gobiernos locales. En otra parte de este mismo informe, plantea que «En la catástrofe de Santa Fe, la imprevisión de los responsables directos de la protección de la población, trajo aparejada una desoladora y precaria situación a más de 150 mil damnificados» (CELS, 2003:464).

Según nos aporta Juan Cruz Echarri, integrante del equipo de investigación del mencionado proyecto CAI +D, los siguientes trabajos dan cuenta de la inundación también desde diferentes perspectivas o analizan cómo la percibe alguna parte de la población^[5]:

- Como consecuencia de una ausencia de políticas públicas de gestión de riesgo (Haidar, 2007:199)
- Como emergente y continuación de las políticas neoliberales implementadas en el país en el gobierno de Menem desde años anteriores y continuadas por Reutemann como gobernador de Santa Fe (Guerrero, 2022).
- Como desastre natural: «todavía gran parte de la población percibe a los desastres naturales como inevitables, como actos de la Providencia, de Dios o de la naturaleza. Incluso, muchas veces se enfatiza en forma exagerada el “factor sorpresa” de la ocurrencia de un desastre natural, cuando, actualmente es posible identificar y pronosticar muchos de los desastres» (Lara, 2005:1)
- Como interpeladora del modelo de producción de conocimiento y de comunicación de las instituciones a la ciudadanía, que tomó un rol central en la exigencia de conocer y participar en la planificación y ejecución de las obras públicas (Vallejos, Matharán, Marichal 2014:147)

Lo cierto es que algunos sentidos que se construyen en las perspectivas abordadas por las canciones, pueden vincularse a estas maneras de procesar y entender la tragedia por parte de la sociedad santafesina. Se encuentran similares formas de relacionarse con el hecho en canciones pertenecientes a la misma época, escena musical de la ciudad o género. En este sentido es posible producir varios agrupamientos que permiten encontrar rasgos en común entre algunas de las canciones. También encontramos diferencias entre la perspectiva de los autores que fueron directamente damnificados (se inundaron sus viviendas) y los que vivieron la tragedia como parte de la comunidad afectada pero más indirectamente.

3. LAS DOS CRISIS. EL REPERTORIO DE LA INUNDACIÓN

La llamada «crisis de 2001» fue un estallido social que se produjo durante el gobierno de Fernando de la Rúa. La adversa situación política, social y económica en nuestro país provocó protestas en varios centros urbanos y tuvieron su pico el 19 y el 20 de diciembre de ese año, cuando se desató una feroz represión policial que ocasionó numerosas víctimas en el territorio nacional y provocó la renuncia del presidente^[6]. Esta situación alcanzó también duramente a la sociedad santafesina y dejó secuelas tanto en el aspecto socioeconómico como en la herida profunda que le propinaron los hechos de violencia que produjeron siete víctimas fatales^[7]. En este sentido, dada la cercanía con la fecha de la inundación vemos que sus consecuencias en el tejido social santafesino son aún peores por no haber podido recuperarse de la crisis anterior. Ambos sucesos se conectan en una continuidad que deja a una comunidad devastada, los daños son más profundos y se siente más el embate de las pérdidas en una situación económica, social y emocional más endeble.

En los sucesos de diciembre de 2001, Santa Fe, en ese entonces también gobernada por Carlos Reutemann como al momento de la inundación, fue la provincia que tuvo mayor cantidad de víctimas fatales, heridos y detenidos en relación con la cantidad de habitantes. Se evidenció en estos hechos una decisión política de reprimir, dado que la mayor parte de las víctimas fueron abatidas por disparos de balas de plomo de la policía. La responsabilidad política sobre estos hechos, y sobre los sucesos vinculados a la inundación quedó impune, familiares y amplios sectores de la sociedad santafesina siguen reclamando justicia. Las canciones que surgieron –y lo siguen haciendo–, como tantas otras manifestaciones artísticas, fueron un aporte en la construcción de la memoria de los hechos y las consecuencias. Emergen en momentos de crisis para canalizar algo de ese dolor colectivo, bronca, frustración e incluso ante la necesidad de comprender o encontrar responsables.

En este mismo sentido va el planteo del libro colectivo en el que participamos: *2001. Una crisis cantada*, en el cual, afirma Liut:

¿Cómo funciona la música en relación con esta memoria colectiva? Consideramos que lo hace de un modo doble, ya que, en verdad, toda la música que escuchamos atravesando el estallido de 2001 forma parte de aquel paisaje histórico de nuestro país. Pero dentro de este corpus musical, emergen una serie de creaciones que representan ejercicios musicales de la memoria popular y colectiva. (Liut, 2021:27)

En la publicación mencionada, planteamos ya el vínculo entre ambas crisis a través del análisis de la canción «Ciertas cacerolas» de Mario Hugo Sosa, que forma parte del disco *Voy* de su hermano Martín Sosa, cantautor santafesino de gran trayectoria. La canción remite directamente a la crisis de 2001 pero la salida del disco y su presentación, que debió postergarse, están atravesadas por el momento de la inundación (Pittau, 2021:138). En la ciudad en esos días de 2003 todo se detuvo, la actividad musical se vio profundamente afectada y todos los eventos programados se suspendieron por largo tiempo.

Así, la perspectiva de análisis que adoptamos al relevar y observar el repertorio de la inundación se relaciona con esta mirada inicial sobre la crisis de 2001, estableciendo continuidades:

No se componen canciones en el vacío, mucho menos aquellas que intentan dar respuestas a una crisis de esta dimensión. Nuestra premisa es que las músicas que la tematizaron se produjeron en una encrucijada que combina elementos individuales y sociales, conjugados dentro de una trama de mediaciones específicas interpersonales, materiales y simbólicas. Tampoco música y política funcionan por homología, sino que son ensamblajes de dos campos complejos y heterogéneos, los que a su vez se entrelazan de maneras particulares, provocando esta diversidad musical. (Liut, 2021:7)

En síntesis, en Santa Fe, ambas crisis se imbrican, tanto por su cercanía temporal como por las consecuencias devastadoras que producen en la comunidad y generan la participación activa de parte de la ciudadanía, interpelada para ser parte de manifestaciones colectivas sociales y/o artísticas. Como lo expresa Bordas:

Nos tocó ser parte de una generación de militantes que «entró» al activismo político a caballo de dos crisis: el proceso de crisis económica sucedió durante 2001–2002 y la crisis urbana provocada por inundaciones urbanas que afectaron a los pobladores de la ciudad de Santa Fe durante el año 2003. Somos una generación cocinada y templada por estas dos crisis: vimos grandes experiencias de organización colectiva, experiencias que demuestran la creatividad que tenemos abajo cuando crujen los cimientos; y también vimos cómo se desplomaron y cómo fueron desmanteladas, unas u otras. (Bordas, 2015:3)

Luego de un primer relevamiento de la producción artística sobre la inundación encontramos numerosos documentales^[8], relatos^[9], obras pictóricas, esculturas y canciones. De las veinte canciones relevadas y analizadas en primera instancia, realizamos un primer recorte que abarca solo las canciones producidas por autores de la región.

En la imagen 1 se presentan las veinte canciones, de las cuales las primeras dieciséis responden a este primer recorte que agrupa canciones de composición local o regional. Las siguientes cuatro —con fondo gris— son canciones compuestas por autores que no pertenecen geográfica ni musicalmente a la zona afectada.

Cabe señalar que en algunos casos hay mucha distancia entre la fecha de creación y la de publicación, independientemente del medio elegido (canal de *youtube* o disco), por lo que solo se considera para este trabajo la primera de ellas. Teniendo en cuenta, entonces, la fecha de composición podemos generar tres agrupamientos: en el primero y más cercano a la fecha de la inundación, aparecen las canciones de Suárez, Joannas, Los Palmeras, Coty, Guarany y Colombo. Otros dos agrupamientos relevantes conectan canciones con eventos traumáticos que impactan nuevamente en la ciudad: una nueva inundación sucedida en 2007^[10] reúne las canciones de Armas, Chauque, La Clave y Heredia; y la reciente pandemia (2020–2021) propició nuevas acciones —canciones, videos, reversiones— entre las que se encuentran las canciones de Paiva, Kamalote y Mendez.

Año	Álbum/Discográfica Soporte	Nombre de la Canción	Banda/cantautor. Autores	Género Musical
2003	Así es la Vida. SFR (2003)	29-04-2003	Los Palmeras Texto y música: Oscar A. Perea y Ruben Deicas	Cumbia
2003	De Jaleo con amigos Ortiz-Joannas productora (2003)	Revivirás (Imagina)	Carlos Joannas	Canción
2003	Mujeres del Litoral I. UNL- ATE (2006)	Río	Ana Suñé	Canción litoraleña
2003	Coty de colección. El más parrandero. Leader Music (2016)	La prueba de Dios	Coty y la banda del Huy Huy Huy	Cumbia
2003	Cantor de Cantores. Plaza Independencia (2003)	Carta abierta al río Salado	Horacio Guarany	Chamamé
2003	Los que esperan. Unión Músicos Independientes (2008)	29 de abril	Grupo La Clave. Letra: Javier Gonzalez y Mario Ruiz Música: Ruiz	Balada rock
2003	Youtube	Hermano Río	Beer. Letra: Carlos De Giorgio, Música: Julio Ribas	Rock
2003/4	Libertad y Misterio. Ed. de autor (2014)	Eulalia	Efraín Colombo. Letra: Julián. Ratti. Efraín Colombo, Julio Migno Música Ratti y Colombo	Chamamé
2004/5	La suerte está echada. Sonic Wave Studios (2009)	Sirirí, locuras del Salado	Pasamanos. La banda nativa	Canción /rock
2007	Facebook (2019)	Mil manos, un río	Jeremías Chauque	Murga
2007	Youtube (2020)	Gente del Agua	Joaquín Armas	Canción litoraleña
2011	youtube (2017)	Tuviste abril	La Gran 7	Rock
2019	sencillo	Reza	Dario Chiesa	Canción
2019	youtube	Ojos de agua	Claudia Paiva	Chamamé
2020	youtube	Socavón	Kamalote	Ska
2022	youtube	El destierro	Lucas Mendez	Tango
2003	Canciones con Santa Fe. Grabación en vivo.	Cita con Ángeles	Silvio Rodríguez Música: Rodríguez. Letra: Rodríguez y Víctor Heredia (una estrofa)	Canción
	La argentinidad al palo. Universal Music S. A. (2004)	Otra sudestada	Bersuít Vergarabat Letra: Gustavo Cordera Música: Cordera, Pepe Céspedes y Carlos Martín	Rock
	Fenix. AlterNativo Americano (2008)	Rita	Víctor Heredia.	Valseado
	El Gran Pez. Cíclope, SRL. Montevideo Music Group. (2009)	La correntada	Alejandro Balbis.	Murga

IMAGEN 1.

Tabla de canciones ordenadas cronológicamente por año de composición.

Las dos canciones que tomamos a modo de ejemplo y proponemos analizar en el presente artículo son: *Revivirás/Imagina* de Carlos Joannas (2003) y *Río* de Ana Suñé (2003). Son elegidas para el análisis en esta primera instancia, dado que están dentro del grupo de las canciones compuestas en fecha cercana a la inundación, y revelan dos perspectivas diferentes en relación con la tragedia. En el caso de Suñé, ella fue directamente damnificada ya que se inundó su vivienda y hace referencia explícita en la letra de la canción cuando dice, dirigiéndose al río; «parece mentira tenerte en mi casa como pasajero que entra sin golpear». En el caso de Joannas, el vínculo con los sucesos lo ubica en una perspectiva más esperanzada. Si bien el agua llega al estudio donde estaba grabando, no sucede lo mismo con su vivienda personal, lo cual le permite tomar un poco más de distancia sobre los hechos. Por otra parte, ambos son cantautores santafesinos de vasta trayectoria y reconocimiento.

4. ASPECTOS RELACIONADOS A LOS GÉNEROS MUSICALES DE LAS CANCIONES

Es notorio que muchas de las escenas musicales locales se sienten interpeladas por la inundación o sus consecuencias. Es así que se producen canciones situadas alrededor de diferentes géneros musicales.

Observamos también cómo los rasgos vinculados a los géneros se relacionan de alguna manera con la perspectiva desde la cual se procesa la tragedia, si bien esto no puede leerse de manera unilateral ni esquemática, encontramos algunas características en común para seguir indagando.

La mayoría de las canciones relevadas vinculadas a lo folklórico, en mayor o menor medida, están asociadas a un ritmo del litoral, son canciones litoraleñas o chamamés sobre la superposición 6-8 3-4. Notamos, en este caso, una identificación directa de la temática del río con ritmos geográficamente situados en la región. Plantea Adorni (2017:178) al mencionar a los referentes de la llamada canción popular litoraleña argentina (Linares Cardozo, Ramón Ayala, Aníbal Sampayo, Ariel Ramírez, y Cholo Aguirre) que las ciudades de donde son oriundos, todas costeras, ofrecen el río como temática común en sus creaciones. Este vínculo se retoma y opera en el imaginario de los autores, resulta claro en el corpus de canciones analizado, y se vuelve evidente al observar el alto porcentaje de canciones folklóricas en relación al total. Sus letras reflejan historias de personas afectadas por la inundación o personifican al río, y también están muy presentes las referencias a lo paisajístico.

En los ejemplos relevados, podemos encontrar algunas canciones más cercanas al paradigma clásico del folklore (Díaz, 2022), por sus aspectos estilístico– musicales, uso de la voz o características de la letra, como es el caso de la de Efraín Colombo. A medida que las canciones se acercan a la escena de cantautores con un perfil menos identificado dentro de marco genérico, aparece un lenguaje más metafórico–poético y decisiones tímbricas más vinculadas a la fusión, como en el caso de las canciones de Ana Suñé y Joaquín Armas.

Las canciones con géneros cercanos al rock o el *ska* tienen un componente más contestatario y están relacionadas a las dos primeras perspectivas sobre la inundación que enumeramos: la de la ausencia de políticas públicas o la de la inundación como consecuencia directa de las políticas asociadas al neoliberalismo. En este sentido la canción de Kamalote aporta otra posición, si bien hay una referencia a la ausencia del estado, se asumen las perspectivas individualistas que instala el neoliberalismo desde el lugar de enunciación.

En cuanto a la cumbia, los dos ejemplos que encontramos se vinculan a la perspectiva de considerar la inundación como «actos de la Providencia, de Dios o de la naturaleza». En la canción de Coty Hernández está muy presente la idea sobrenatural o religiosa. Lo mismo aparece pero de manera más escéptica en la de Los Palmeras.

En el repertorio seleccionado encontramos un ejemplo vinculado al tango (de Lucas Méndez), en este caso se evidencian en él algunos rasgos de la música contemporánea y la relación texto literario–música destacada con efectos tímbricos armónicos y texturales en función de generar distintos climas y estados que aumentan el dramatismo.

También hay una murga, que en palabras de su autor, Jeremías Chauque^[11], es elegida «por ser un género barrial, popular, parte de la identidad rioplatense que en Santa Fe tiene esas bases». Plantea, además, que optó por el ritmo de marcha camión para grabarla con una murga local y movimientos sociales, lo que evidencia la intención del autor de plasmar sus ideas sobre la inundación en un canto colectivo. El género, en este caso, ayuda a vehicular esta impronta.

Del total de las 20 canciones relevadas, seis pueden vincularse con lo folklórico (específicamente géneros del litoral), cinco cercanas al rock, dos son cumbias, dos son murgas y hay un tango. Hay otras cuatro que se ubican como un tipo de canción urbana con rasgos no tan claramente identificables dentro de los géneros si bien sus autores pertenecen a determinada escena.

5. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES SELECCIONADAS

A continuación se realiza el análisis de las canciones *Revivirás/Imagina* de Carlos Joannas y *Río* de Ana Suñé. En cada caso se presenta al autor/autora, seguido de datos generales sobre músicos acompañantes, disco y/o presentación. El análisis literario comienza con la transcripción del texto^[12] y continúa con comentarios relacionados a la estructura poética de la canción, recursos literarios utilizados y la interpretación del mismo.

Para el análisis musical se utiliza un gráfico en tablas que representa, de izquierda a derecha, su transcurrir temporal (Aguilar, 1991:108), y de arriba hacia abajo su estructura estratificada^[13]. La última fila identifica cuáles y qué cantidad de versos se incluyen en las unidades formales más pequeñas^[14]. Seguidamente se comentan particularidades relacionadas a aspectos musicales de la canción—melodía, ritmo, armonía, timbre, género—destacando aquellos que se vuelven significativos en función de los objetivos de este trabajo.

5.1. Revivirás/imagina—Carlos Joannas[15]

5.1.1. Aspectos generales

Carlos Joannas (Santa Fe, 1950–2014) fue un pionero del rock santafesino que comenzó su actividad artística en torno a 1968. Perteneció a la banda Bichos de Candy, con la que grabó su primer sencillo en la Odeón Pop. El disco incluía el tema *Oh! Darling* de Lennon y McCartney, entre otros. *Revivirás/Imagina* es el tema número 8 del disco *De jaleo con amigos*, grabado entre abril y junio de 2003^[16]. Los músicos permanentes que acompañaron a Carlos Joannas (guitarra y voz) fueron Carlos Fernández (percusión y coros), Juan Carlos Cabrera (bajo y coros), Luis Mehring (batería) y Alfredo Hernández (piano). En esta grabación participaron los músicos invitados: Pepe Díaz (udu y shake), Rubén Carughi (trombón), Javier Visuara (teclados y coros) y Eduardo Nelli (Bajo). Las aguas de la inundación llegaron al estudio de grabación Zerbonia –de Walter Chávez–, ubicado en calle Mendoza frente al Hospital de Niños, donde Carlos Joannas y sus músicos se encontraban grabando su disco. La emergencia los obligó a trasladarse al estudio de Rotger, sobre Avenida Freyre^[17].

5.1.2. Texto

REVIVIRÁS/IMAGINA - Carlos Joannas (1946-2014)

- I. Me sigo imaginando
un mundo sin fronteras
Como me dijo Lennon en un bar
Con serias previsiones,
no más inundaciones
Imagine all the people sin remar en la ciudad.

- II. Y así la Vera Cruz
no hará resucitar
A un mundo que se fue por un canal
Y así revivirá,
de puro corazón
Imagine all the people sin remar en la ciudad.

- III. Me sigo imaginando
que el mundo sigue andando
Y no paren el mundo que no me voy a bajar
Y así revivirá,
de puro corazón
Imagine all the people sin remar en la ciudad.
A ha aaa

IMAGEN 2.

Letra de la canción *Revivirás* (Imagina) de Carlos Joannas

De forma poética estrófica, toda la canción es un juego intertextual^[18] con la canción «Imagine» de John Lennon y Yoko Ono^[19]. El texto de Joannas menciona a Lennon directamente «como me dijo Lennon en un bar». El verso «me sigo imaginando un mundo sin fronteras», referencia a la letra de la canción: *Imagine there's no countries*. Joannas va imbricando el sentido de la letra de esa canción con lo ocurrido en la inundación desde un lugar esperanzador, como lo plantea el título. Por otra parte hay una referencia literal a la canción «Una vueltita más» de Alberto Cortéz^[20] en la frase «que no paren el mundo, no me quiero bajar». Se utiliza el recurso literario epífora^[21] en la repetición del último verso de cada una de las tres estrofas «*Imagine all the people* sin remar en la ciudad», cita textual en todos esos finales. Hay referencias concretas a la inundación de Santa Fe: «Con serias previsiones, no más inundaciones» «Y así la Vera Cruz^[22] no hará resucitar a un mundo que se fue por un canal».

5.1.3. *Música:*

Revivirás (Imagina) Carlos Joannas – C – 4x4 – pulso: 68																			
A Estrofa I			B Estrofa II				Interludio		A' Estrofa III										
a		a'	b		b'				a	b'									
a	a'	b	a	a'	c	d	d'	e	d	d'	c	a	a'	b	d	d'	c		
2	1+1+2		1+1+2			1+1+2		1+1+2	1+1+2			1+1+2		12.13.14	10.11.6			2	15
	1.2.3		4.5.6			7.8.9		10.11.6											

IMAGEN 3.

Estructura de la canción *Revivirás (Imagina)* de Carlos Joannas.

Así como el título y el texto de la canción de Joannas citan en parte uno o más elementos de *Imagine*, también la música se identifica con algunos aspectos de aquella, a saber: la tonalidad de *do* mayor, los dos primeros compases cuyos acordes iniciales son iguales, el verso «*Imagine all the people*», común a ambas canciones, coinciden en alturas y diseño melódico, también son similares en el aspecto rítmico, aunque finalizan con distinto tipo de cadencia.



IMAGEN 4.

Imagine (Lennon–Ono)^[23]



IMAGEN 5.

Imagina (Joannas)

Al final de la canción de Joannas el lalaleo retoma el que Lennon entona al final de las estrofas:



IMAGEN 6

Fnal: *Imagina*

Estructuralmente no son coincidentes ya que la canción de Lennon posee estribillo y la de Joannas no, pero la relación o subordinación de una canción a otra permite hablar de un caso de paráfrasis, entendiéndose esta como «el proceso mediante el cual un compositor cita una melodía con gran fidelidad, pero la elabora libremente según va avanzando» (Spark, 1963)^[24]. Si bien más arriba se corroboraron algunas diferencias en la estructura poética y musical, son muchas, también, las coincidencias. Esta alusión de un texto a otro —o más precisamente de una canción a otra— invita a reflexionar sobre la relación entre ambas canciones y autores. Nos preguntamos ¿qué buscó el autor con estas referencias concretas? Si tenemos en cuenta lo icónico asociado a esta canción de Lennon y Ono, podríamos suponer que apela a la esperanza, a la ilusión de imaginar que la inundación no sucedió o al menos no volverá a suceder; el texto parece invitar a seguir andando, seguir viviendo en la ciudad a pesar de las circunstancias.

5.2. *Río–Ana Suñé*

5.2.1. *Aspectos generales*

Ana Suñé (Santa Fe, 31/03/65) cantautora santafesina de extensa labor artística en grupos musicales como Confluencia, La Naranja, El Espejo, El Puente, Pasaje Mix, Ana Suñé grupo y Madreluz. Actualmente integra el colectivo Mujertrova. La canción fue compuesta en diciembre de 2003 y grabada por primera vez en el disco: *Mujeres del Litoral I*. UNL– ATE 2006. El video de Youtube que integra la *playlist* es de 2019.

Los miembros de Ana Suñé grupo que participaron de la primera presentación realizada en la Asociación Cultural El Puente, fueron Rosanna García en teclado, Pepe Díaz en percusión, Daniel Bianchi en guitarra y Mariano Ferrando en bajo, además de Ruy Gatti, como músico invitado, en la armónica^[25].

5.2.2. Texto

RIO - Ana Suñé

Río que te embriagas y te vuelves loco
derramas tu furia sobre la ciudad:
tu cuerpo encrespado sacude la calma
dando dentelladas por el litoral.

Sin pudor te vuelcas en un fuerte abrazo
del que sólo algunos logran escapar
parece mentira tenerte en mi casa
como pasajero que entra sin golpear.

*Río, río, espejo de nuestro destino
Muestras, Río la herida de tu corazón.*

Río, me apavoras con tu voz rugiente
Yo que tantas veces descansé en tu paz...
Ahora te siento más frío que nunca
y me da miedo, río, tu espada de sal.

Al fin te vas volviendo, oscuro, a tu morada,
dejando en los barrios la desolación
tristes las miradas, vacías las casas
y un sonido mudo en el corazón...

Río, río...

IMAGEN 7.

Letra de la canción *Río* de Ana Suñé

En su lenguaje poético utiliza el recurso literario de la personificación como: «río que te embriagas» además de metáforas «cuerpo encrespado» «dando dentelladas». La canción está dirigida al río Salado pero no lo llama por su nombre. En el texto no hay referencias concretas a la inundación de 2003, en este sentido podría atribuirse a cualquier espacio-tiempo afectado por una inundación. Usa la palabra *apavoras* del portugués que en español se podría traducir como *aterrorizas*.

5.2.3. Música

"Río" Ana Suñé - G - 6x8/3x4 - pulso: 64											
	primera						segunda				
Intro	A Estrofa I			A Estrofa II	B Estribillo		Inter	A Estrofa III	A Estrofa IV	B Estribillo	Coda
16	a	b	c	/	d	d	/	/	/	/	5
versos	5	4	4	/	4	4	16	/	/	/	
	1-2	3	4	5-8	9	10		11-14	15-18	9-10	

IMAGEN 8.

Estructura de la canción *Río* de Ana Suñé

En cuanto al género, su autora manifiesta que es una canción litoraleña. Plantea en la entrevista que le realizamos, «urbanizar» la canción, reemplazando el acordeón tradicional por una armónica. Como ya lo

mencionamos, en esta y en varias canciones seleccionadas —también en la de Efraín Colombo y Joaquín Armas— el tópico del río está representado a través de la canción litoraleña con ritmo tipo chamamé en 6/8–3/4^[26]. Además el uso de la armónica tiene reminiscencias de acordeón en su fraseo. Su tipo de vocalidad es de cantautora urbana.

En cuanto a la estructura interna de las estrofas, en vez de las habituales cuatro frases de cuatro compases, una por verso de la canción, encontramos que los dos primeros versos de cada estrofa se reúnen en una frase de cinco compases. El diseño de esta melodía asciende progresivamente hacia su extremo agudo, con mayor densidad cronométrica respecto al transcurrir rítmico del resto de la estrofa. El ámbito de la melodía abarca un intervalo de décima, llegando a su nota más aguda (*si 4*) en la sílaba acentuada de la palabra *encrespado*^[27], correspondiente al tercer verso de cada estrofa.



IMAGEN 9.

Melodía de la primera frase de las estrofas de la canción *Río* de Ana Suñé.

Como puede verse en el contorno de la melodía, la frase puede subdividirse en 1 + 1 + 3 compases. En cada uno de estos segmentos la nota más aguda va ascendiendo (re 4– mi 4 – la 4) al mismo tiempo que aumenta el ámbito de la melodía: tercera menor, sexta mayor, novena mayor respectivamente, esto podría asociarse a la imagen del vaivén del movimiento del río, cada vez más amplio, agudo y abarcador.

En la entrevista^[28] realizada recientemente para este trabajo, Suñé comenta que después de haberla compuesto no pudo cantarla por mucho tiempo porque la retrotraía al momento de la inundación, el tema sonaba en los aniversarios del hecho pero ella ya no lo cantaba. Nos explica que «No es lo mismo quejarse de una manera coloquial que poner en palabras poéticas el dolor. Palabras poéticas y además musicales, porque es una canción. Es como que algo que es dramático y trágico cobra una dimensión superadora y sanadora a través del arte. Yo como cantautora me sano a mí misma componiendo canciones cuando algo me duele mucho».

Ana Suñé comenta que para la versión actual del tema omite una parte C —no expresada en la letra ni en el gráfico—, porque el texto ya no la representa^[29]. En esta estrofa buscaba reconstruir su relación con el río, cosa que considera realizada. Ella reconoce que tiene un vínculo muy fuerte desde siempre y hasta el día de hoy con el agua.

6. LAS CANCIONES Y LA MEMORIA COLECTIVA

*...es testimonio puesto a rodar (...) La canción testimonial es colectiva
porque no fue hecha para ser cantada en soledad sino con otros.
Pretende perdurar en la memoria de los pueblos
y salir a la luz cada vez que haga falta volver a decir « eso».*

Fuente: Ana Suñé, 2022[30]

Este trabajo ha expuesto las diferentes formas del vínculo entre la producción artística, en forma de canción y la memoria. Las canciones, desde la primera hasta la última producida a lo largo de estos veinte años, son marcas que recuperan un contexto particular, un espacio geográfico, un grupo social, una serie de responsables, y hasta cierto punto un proceso de asimilación personal/local de los hechos, inscritos en un devenir histórico temporal. Cada canción es un hito con el que es posible reconstruir las formas de transitar el hecho y de percibir la ciudad/comunidad posinundación. Hay un comienzo marcado por el acontecimiento

de la inundación en sí mismo y un final, pero el acto de recordar a través de la creación artística no lo vislumbra y ya tiene una historia de dos décadas.

Las canciones son, además, estrategias de acción y lugar de enunciación, actos de militancia, lugar de posicionamiento y acción política. En este contexto las canciones adquieren una función: expresan su dolor o indignación, denuncian o reclaman al río y/o a los responsables políticos, se solidarizan, alientan y consuelan a los afectados^[31] o dan su testimonio. Todo trauma inaugura una necesaria y compleja relación entre el testimonio y la memoria, y su expresión a través de la creación/recreación artística se vuelve un medio indispensable. En este sentido las canciones toman posturas, hablan desde un lugar.

La mayoría de las canciones seleccionadas tienen un video asociado; en el video, la interacción de palabra, sonido e imagen busca trascender la singularidad de cada una de sus expresiones, potenciando una a través de la/las otra/s. La memoria es sensible, se recuerdan imágenes, acciones, sensaciones, espacios, olores, sonidos. El video, en su multisensorialidad, es un lugar ideal para reconstruir la memoria, se convierte en medio para recordar. En algunos casos se escuchan, integrados a las canciones, sonidos referenciados directamente con la tragedia (sonido de agua, helicópteros, tiros, gritos), tomados de los documentales cuyos fragmentos se incorporan en los videos de las canciones (29/04/2003 de Los Palmeras, *Socavón*, de Kamalote).

Es interesante dar cuenta también de que, en resonancia con la percepción de tragedia colectiva que se vivió durante la pandemia o luego de ella, el tema de la inundación cobró impulso nuevamente, es así que se compusieron varias canciones (*Ojos de agua* de Claudia Paiva, *El destierro* de Lucas Méndez), o se subieron videos de canciones con imágenes documentales y en algunos casos fueron re versionadas (*Río* de Ana Suñé, *Mil manos un río* de Jeremías Chauque, *Gente del agua* de Joaquín Armas, *Tuviste abril* de La Gran 7).

También pueden observarse en las letras de las canciones algunos rasgos que evidencian la manera en que los autores se posicionan ante lo sucedido. En este caso el tipo de persona utilizada y el tono del texto dan cuenta de estas diferencias. En muchos casos se apela a una primera persona que hace referencia a sentires, emociones o impresiones de quienes enuncian. Otras veces se utiliza la primera persona del plural, en canciones que son más apelativas a un «nosotros» que es interpelado para actuar, de manera conjunta y solidaria. También encontramos canciones que dan cuenta o acusan por la desidia o el actuar a terceros, funcionarios a los que señalan como responsables de lo sucedido y los autores les hablan directamente a ellos. Por otra parte, en otros casos, la tercera persona, se utiliza para el relato de quienes protagonizaron los sucesos.

Otro rasgo notable es el tipo de relación que establecen con el río las canciones que lo mencionan, en todos los casos personificándolo. A veces se lo acusa, para manifestar enojo, miedo, dolor o decepción (Suñé). En otros casos se le ruega que «no se ponga malo», ni se ensañe con Santa Fe (Los Palmeras). La tercera postura es la que nos presenta Chauque, y de alguna manera aparece como novedosa porque combina la acusación a los responsables con la exoneración de culpas al río «yo sé bien hermano río, que te dejaron entrar (...) la puerta ya estaba abierta y ahora te quieren culpar».

En dos de las canciones se hace presente el rol protagónico del canto o de la canción en la canción misma como vehículo expresivo, a modo de lo que Sánchez (2016) denomina "autorreferencialidad"^[32]. Coty siente que su canción no llega a expresar la gravedad de los hechos: «para describir lo que vivimos no me alcanza con esta canción» y Joaquín Armas encuentra en su instrumento musical, en este caso la guitarra, abrigo y medio de expresión: «y me cobijo en mi guitarra para cantar pidiéndole al río nos dé un respiro para seguir».

Ante todo lo expuesto, podemos afirmar que los autores de las canciones, con recursos poéticos y musicales diversos buscaron trascender la memoria, hacerla fecunda a través de la creación. Ellos encontraron diversas maneras de dar cuenta o de transformar los hechos y el dolor que generaron. Las filmaciones, fotos, testimonios y recuerdos produjeron documentales, poesía, cuentos y canciones. La memoria emocional busca trascender y recrearse a partir del arte, pero también sanar, «digerir» y asimilar, como lo expresa Suñé.

Es innegable que el cuerpo de canciones que surge en torno a 2003 se conecta con el de 2001. Un factor evidentemente vinculante es el modo colectivo de percibir y de expresar la tragedia. Estas producciones artísticas resuenan como memoria de hechos que nos afectan como comunidad humana. Violi se pregunta

en su libro "¿Cómo dar un sentido vivo a lo que recuerda la muerte?"^[33]. Puede haber todo tipo de respuestas a esta pregunta pero tenemos claro que la canción es portadora de estas búsquedas de sentido. «Nada de lo que viví se ha muerto en tanto yo siga vivo» dice el cantautor argentino Víctor Heredia en algunos versos de su canción *Patria*. Solo quisiéramos agregar que, en tanto la creación artística sobreviva a sus autores y a las comunidades, es posible ampliar el alcance de los versos de Heredia diciendo que la memoria de los hechos colectivos y sus protagonistas seguirá viva mientras sigan sonando canciones que hablan de ellos.

REFERENCIAS

- Adorni, A.** (2017). La canción popular litoraleña argentina en los años 60. Una investigación en curso. Giusto, V. (Ed.), *Folklore latinoamericano*. Tomo XVII. págs. 173–191. Universidad Nacional de las Artes (UNA).
- Aguilar, M. del C.** (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas.
- Bordas, J. S.** (2015). Los inundados y otras mistificaciones. La construcción del dispositivo de emergencia en Santa Fe. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://cdsa.academica.org/000-061/875.pdf>
- Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).** *Informe anual 2002.2003 Medio ambiente y derechos humanos* (págs.456–464)
- Diaz, C.** (2022). *Variaciones sobre el ser nacional.: Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones UNL.
- Genette, G.** (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus
- Guerrero, M.** (29 de abril de 2022). ¿Por qué inundaron Santa Fe en 2003? *Pausa*, <https://www.pausa.com.ar/2022/04/por-que-inundaron-santa-fe-en-2003/>
- Gilbert, A. y Liut, M.** (2019). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Goldsack, E** (2020) La canción en el Rock argentino, Almendra, un comienzo. *Revista del Instituto Superior de Música*, (17), págs. 25–42 <https://doi.org/10.14409/rism.v0i17.9712>
- González, J.P.** (2013). *Pensar la música desde América latina*. Buenos Aires:Gourmet Musical.
- Haidar, J.** (2007). La inundación en la ciudad de Santa Fe entre abril y mayo de 2003. Un análisis de políticas públicas. *Pampa. Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, 1(3) págs. 197–217 <https://doi.org/10.14409/pampa.v1i3.3147>
- Lara, A.** (2005). Desastres naturales: una oportunidad para el desarrollo. El caso de la inundación de Santa Fe, 2003. *Revista Realidades*, (4/ 5) págs. 201–226.
- Liut, M.** (Comp.) (2021). *2001 Una crisis Cantada*. Gourmet Musical. Libro digital EPUB
- Madoery, D.** (2021). *Charly y la máquina de hacer música, Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972.1996)*. Gourmet Musical.
- Pujol, S.** (2010) *Canciones argentinas (1910–2010)*. Emecé.
- Pittau, V.** (2021) Ciertas cacerolas (2003) de Mario Hugo Sosa. Ecos del estallido (y la inundación). Liut, M. (Comp.) (2021) *2001 Una crisis Cantada*. Gourmet Musical. Libro digital EPUB
- Sánchez, O.** (2016) Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional. *Revista Argentina de Musicología*, 17) págs. 57–82.
- Randel, D. M.** (Ed.) (1997) *Diccionario Harvard de la Música*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Schuttenberg, M y Delgado J.** (Coords). (2018) *Construir sobre los escombros: política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Vallejos, O. Matharán, G. y Marichal M. E** (2014) Las inundaciones en la ciudad de Santa Fe, Argentina, vistas desde una perspectiva CTS. *Revista CTS*, (25, 9) págs. 147–160.
- Vianno, C. y Amida, M.** (2006). Rebelión y nuevo protagonismo social, en Barrera, D. *Nueva historia de Santa Fe*. Tomo XII. Prohistoria Ediciones.

Violi P. (2014) *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Studi Bonpiani.

Ulrich, G. (2017) *En el Oeste*. Editorial de Entre Ríos.

NOTAS

[1]El informe al que nos referimos lleva la firma del Movimiento Ecuaménico por los derechos humanos, Madres de Plaza de Mayo, Familiares de detenidos y desaparecidos por razones políticas, Acción educativa y Asociación civil Canoa. Se hace referencia al mismo en esta publicación del Periódico Pausa de Santa Fe, del 29 de abril de 2020. Se da a conocer allí el mapa de localización de 135 de las víctimas identificadas (de un total de 158 identificadas, 23 fueron reconocidas oficialmente). Acceso en: [<https://www.pausa.com.ar/2020/04/todos-tus-muertos-en-la-inundacion-del-2003/>]

[2]Se pueden escuchar todas las canciones en la *playlist* «Inundación Santa Fe 2003», accesible en el siguiente enlace: [https://youtube.com/playlist?list=PLahfrkFGWjQS5WVCDuVHqM_vl7uXf4OOK]

[3]Los resultados de este trabajo han sido presentados en simposios, congresos y publicados en el libro colectivo *2001: Una Crisis Cantada* compilado por Martín Liut y editado por Gourmet Musical.

[4]Este fragmento del informe también es citado por Lvovich (2021) p. 4, en el artículo que forma parte del presente *dossier*. CELS, 2003:457.

[5]Juan Cruz Echarri menciona estas perspectivas y algunos de estos textos en el artículo de su autoría que integra el presente *dossier*.

[6]Sobre las consecuencias de la crisis de 2001 consultar Schuttenberg, M. y Delgado, J. (Coord). (2018), *Construir sobre los escombros: política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Florencio Varela, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

[7]Sobre la crisis de 2001 en Santa Fe consultar Vianno, C. y Amida, M. (2006) Rebelión y nuevo protagonismo social en Barrera, D. *Nueva historia de Santa Fe*. Tomo XII. Prohistoria Ediciones. p.18

[8]Langhi, María: *Seguir remando. La tragedia santafesina*. Documental. [<https://www.otraparte.org/agenda-cultural/cine/seguir-remando>] Santa Fe documenta: *Inundaciones*. Documental [<https://www.youtube.com/watch?v=GktNxZ8VHGs>] La conjura TV. Reutemann inundador. Documental. partes 1-4. [<https://www.youtube.com/watch?v=xodGLif34pM>] Traffano, Darío y País, Fernando: *Agua de nadie*. Documental. [https://www.youtube.com/watch?v=amPm_VVlVDo&t=0s] (2005)

[9]Ulrich, Germán (2017) *En el Oeste*. Entre ríos, Editorial de Entre Ríos.

[10]Entre el 26 de marzo y el 4 de abril de 2007 una nueva inundación sacudió a la misma región. Las abundantes precipitaciones sumaron 437 milímetros de agua en el lapso de una semana, lo que produjo un total de 26.000 evacuados. Nuevamente el plan de contingencia falló y se sintió de manera muy profunda la ausencia del Municipio. Para más información ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-82583-2007-03-31.html><https://www.lanacion.com.ar/sociedad/lluvias-record-en-santa-fe-3-muertos-y-26000-evacuados-nid896183/>

[11]Entrevista a Jeremías Chauque realizada vía *WhatsApp* por María Inés López el 7 de noviembre de 2022.

[12]En el texto se utilizan dos tipos de letras, se reserva la cursiva para el estribillo.

[13]La primera fila incluye título y autor de la canción además de tonalidad y compás, la segunda fila representa las unidades formales (U. F.) de mayor envergadura, seguidas hacia abajo por U.F. progresivamente más pequeñas. La fila inicial indica el título de la canción, autor, tonalidad, compás y tempo. El segundo nivel distingue partes vocales —fondo blanco— e instrumentales —fondo gris— (Aguilar, 1991:116 ss), las estrofas poéticas separadas en estrofas y estribillos e identificadas con números romanos. Las U.F se distinguen por su función en introducciones (Intro), enlaces, puentes o interludios (inter) y finales (coda) (Madoery, 2021:37). En este nivel solo las partes vocales son comparables desde el punto de vista melódico representadas con letra imprenta mayúscula, En el siguiente nivel estructural se refleja la articulación de los segmentos que conforman las estrofas, estribillos o secciones instrumentales. Los segmentos o temas también son comparables entre sí, representados con letras imprenta minúscula. En la anteúltima fila se indica la cantidad de compases de cada sección.

[14]Los versos se identifican con números arábigos comparables entre sí. Así pues se puede distinguir un estribillo idéntico de otro con algún tipo de variación poética o la repetición de un verso en distintas estrofas (ver *Revivirás* de C. Joannas)

[15] Enlace para acceder al audio de la canción: [https://www.youtube.com/watch?v=6gNmaP_DnnE&list=PLahfrkFGWjQS5WVCDuVHqM_vl7uXf4OOk&index=18]

[16] Datos obtenidos de la contratapa del CD.

[17] Datos obtenidos de la entrevista realizada personalmente a Pepe Díaz, el 9/11/2022.

[18] Genette define la intertextualidad como « la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente la presencia efectiva de un texto en otro» *Palimpsestos*, p.10.

[19] Lennon y Ono: *Imagine* [<https://www.youtube.com/watch?v=rAn-AWXtHv0>]

[20] Alberto Cortez: *Una vueltitita más* [<https://www.youtube.com/watch?v=D38VjAQQiTc>] desde 0:51.

[21] La epífora, también llamada epístrofe, es una figura literaria que consiste en repetir una o más palabras al final de versos, estrofas, oraciones, párrafos o frases.

[22] El nombre completo de la ciudad es Santa Fe de la Vera Cruz.

[23] Todas las transcripciones musicales son de Verónica Pittau.

[24] Citado en Randel, Don Michel–Ed. (1997) *Diccionario Harvard de la Música*, p. 776.

[25] Entrevista a la autora, realizada el 2 de noviembre de 2022.

[26] Angelica Adorni (2017: 174) « ...durante el *Boom* del folklore aparecieron numerosos registros denominados canción del litoral, canción litoraleña o simplemente litoraleña. Se trata de piezas, generalmente cantadas que, en una primera observación parecieran tener una clara filiación musical con el chamamé».

[27] En las sucesivas estrofas se corresponden con las palabras: mentira, siento, miradas.

[28] Entrevista realizada vía *Whats.App* por María Inés López el 7 de noviembre de 2022.

[29] Texto de la parte C omitido: Sé que en poco tiempo seremos amigos/ viajarán mis sueños en tu suave andar/ veré sonrojarse tu espejo en la tarde/ y así nuevamente me dejaré llevar.

[30] Texto sobre la canción para «Mujertrova» compartido por la autora en la entrevista citada.

[31] «No bajen los brazos luchemos unidos» (Coty), « Me sigo imaginando que el mundo sigue andando, y no paren el mundo que no me voy a bajar» (Joannas) « Mi pueblo siguió remando, lo hizo en la dignidad, fueron mil manos un río, pariendo en la adversidad» (Chauque), « La gente contuvo a la gente, reza por los inundados» (Chiesa) «Que nos consuele este pensamiento esperanzado y echado al viento» (Armas).

[32] Sánchez Octavio (2016). *Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional Revista Argentina de Musicología* 17 p. 66

[33] Violi (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. contratapa.

Memoria aural de una lucha

Aural memory of a struggle

Lvovich, Lea



Lea Lvovich *

lea.lvovich@uner.edu.ar

Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos (FCEDU-UNER), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0026, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0026>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La inundación de Santa Fe en 2003 fue una de las mayores tragedias evitables de la historia argentina. En este artículo se intenta *auscultar* los sonidos de la lucha de una de las organizaciones nacidas para exigir justicia. Durante más de 10 años, la Marcha de las Antorchas se manifestó todos los martes (el día que entró el agua a la ciudad) y los 29 de cada mes. Esta agrupación se destaca por trascender el reclamo de reparación material: pretende verdad y castigo a los culpables.

Se abordan las formas del reclamo desde la perspectiva de los *sound studies*, lo que permite percibir al escenario de la protesta como territorio acústico y atender a lo que los sonidos tienen para informar. A pesar de que la Marcha de las Antorchas ha buscado impacto visual, lo audible se impone a lo visible por su particular modo de *afectar*. Se analizan los rituales representativos de la agrupación, como el nombrar en voz alta a las víctimas y gritar en la puerta del edificio de Tribunales, como también el rol de las canciones, especialmente *No nos moverán* y la contrafacta *Inundador*.

Palabras clave: inundación, lucha, sonidos.

Abstract: *The Santa Fe flood in 2003 was one of the greatest avoidable tragedies in Argentine history. This article attempts to auscultate to the sounds of the struggle of one of the organizations born to demand justice. For more than 10 years, the March of the Torches took place every Tuesday (the day the water entered the city) and on the 29th of each month. This group stands out for transcending the claim for material reparation: it seeks truth and punishment for the guilty. The forms of the claim are approached from the perspective of sound studies, which allows perceiving the protest scenario as an acoustic territory and attending to what the sounds have to inform. Despite the fact that the March of the Torches has sought visual impact, the audible is imposed on the visible by its particular way of affecting. The representative rituals of the group are analyzed, such as naming out loud the victims and shouting at the door of the Courthouse, as well as the role of the songs, especially «No nos moverán» and the contrafacta «Inundador».*

Keywords: flood, struggle, sounds.

NOTAS DE AUTOR

- * Este artículo es resultado de la investigación realizada para el trabajo final del Seminario de Posgrado: Música y sonido en estados de emergencia, dictado por el Dr. Abel Gilbert y el Dr. Martín Liut (Universidad Nacional de Quilmes, 2021).

1.

Un sonido no sirve para nada; sin él la vida no duraría ni un instante.

Fuente: Cage John, 1961

El sentido del oído merece mayor respeto. Podemos reconocer lo que nos aporta, o bien renunciar y resignarnos a nuestra sordera inevitable, incrementando de día en día la turbamulta de ruidos que nos acosan.

Fuente: Schafer Murray, 1976

Tan solo hay dos artes que escapan a la vista y que están destinadas únicamente al oído: la música y la radio.

Fuente: Arnheim Rudolf, 1980



Imagen: Diario Uno Santa Fe

La foto suena, grita... La garganta de Graciela García acusa al principal responsable de la inundación evitable de la ciudad de Santa Fe en el año 2003. Atrás sonrío el ex presidente Macri. «Dejalas, si estas son unas loquitas», le dijo a su candidato a senador. (Tizziani, 2018)

En este trabajo se intentará *auscultar* y compartir los sonidos de una lucha, la de la Marcha de las Antorchas, que, con merma de integrantes y de energía, aún sostiene la memoria en Santa Fe. La memoria de una inundación que no fue una catástrofe natural sino un *crimen hídrico*.

Los sonidos vuelven una y otra vez. Lanchas por las calles, el incesante silbar de los helicópteros de Prefectura y después... el silencio. Un profundo, largo y exasperante silencio. Una ausencia de ruidos de ciudad, y en su lugar, la nada, solo el agua en las casas. Y en medio de ese escenario, como quebrando la tensión de una pausa con ecos de tragedia, los gritos, el ladrar de los perros en los techos, los disparos en la noche.

Agua de nadie

Pais, Fernando, 2008

El 29 abril de 2003 el río Salado ingresó a la ciudad de Santa Fe por un tramo de la defensa que no estaba cerrado. La obra se había inaugurado el 8 de agosto de 1997: cortaron la cinta el gobernador Jorge Obeid; el senador nacional Carlos Reutemann; el entonces intendente Horacio Rosatti (actual presidente de la Corte Suprema de Justicia), entre otros. Sonríen para la foto^[1] que luego será emblema de la lucha. Sonríen para la foto, aunque faltaba el tramo III.

En abril de 2003, el tercer segmento aún no había sido construido. Hay notas oficiales que atestiguan que el cierre del anillo fue solicitado a los gobiernos de Obeid y Reutemann al menos en dos oportunidades. Tampoco se hizo el cerramiento provisorio previsto en caso de crecidas extraordinarias. Recién cuando el agua ya había comenzado a entrar aparecieron las bolsas de arena y las piedras.

El 26 de abril, el gobernador Reutemann declaró ante un canal local: «Santa Fe capital está muy complicado. Al afectar a zonas muy populosas, el número de evacuados que va a haber en la zona oeste va a ser altísimo»^[2]. Después, olvidó lo que sabía. «A mí nadie me avisó», pretendió excusarse.

La misma mañana del 29, cuando el agua ya llevaba al menos 24 horas ingresando por el norte, el intendente Marcelo Álvarez aseguró por radio que determinados barrios no se iban a inundar. «Todo el barrio Centenario, la villa del Centenario, Chalet, San Lorenzo, El Arenal, no va a tener ningún tipo de inconveniente. El suroeste de la ciudad no va a tener problemas». (Haidar, 2013:101). La mayor parte de los veintitrés muertos reconocidos oficialmente falleció ahogada esa misma noche en esos barrios.

El 30 de abril el agua llegó a pocos metros de la Casa de Gobierno. Recién entonces el gobernador Reutemann autorizó las explosiones que rompieron una pared de la olla en la que se había convertido la ciudad. Demoró la decisión de recurrir a esta solución de emergencia por supuestas amenazas que nunca detalló.

El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) considera a la inundación de 2003 como una de las mayores tragedias evitables de la historia argentina. Y no solamente por sus causas:

la ineficiencia, la desidia y la incapacidad de reacción del Estado no solo caracterizó las tareas (o la falta de ellas) relacionadas con la previsión de la catástrofe, sino también las políticas ligadas a la evacuación, la asistencia a las personas afectadas, la contención, el seguimiento del regreso a los hogares y el registro y la reparación de los daños ocasionados (tanto en materia de vivienda, como de fuentes y herramientas de trabajo, situación sanitaria y de salud, educación, entre muchas otras). (CELS, 2003:457)

Casi 140 000 vecinas y vecinos del cordón oeste de la ciudad fueron afectados, un tercio de la capital de una de las tres provincias más importantes del país. El agua, que en algunas zonas demoró 20 días en escurrir, arrasó con sus viviendas y pudrió sus pertenencias. 158 personas murieron, ahogadas, por ataques cardíacos, por problemas respiratorios o por suicidio^[3]. Estos datos fueron contabilizados hasta 2005, puede haber más. Surgieron de la intervención de los organismos de derechos humanos^[4], ya que el gobierno no implementó ningún protocolo de relevamiento de víctimas.

Ante esta situación, luego de diversas asambleas, el 29 de julio de 2003, vecinos y vecinas de diferentes barrios instalaron la Carpa Negra de la Memoria y la Dignidad en Plaza de Mayo, la principal de la ciudad, enmarcada por el poder político, judicial y eclesiástico. De ese primer gesto de protesta nació la Marcha de las Antorchas, un grupo que decidió manifestar todos los martes (el día que entró el agua a la ciudad) y todos los 29.

Esta agrupación se destaca por trascender el reclamo de reparación material: pretende verdad y castigo a los culpables. «Justicia en todo y para todos» es su lema central.

Carlos Reutemann murió impune en julio de 2021. La Marcha de las Antorchas fue responsable de que no pudiera asistir tranquilo a lugares públicos en Santa Fe. Adonde fuera, lo iban a buscar. En eso no se equivocó Macri: la mujer de la foto pertenece a un grupo de loquitas (y loquitos), como aquellas otras.

2.

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se ve, se escucha.

Ruidos

Attali Jacques, 1995

De acuerdo a Jonathan Sterne (2012), desde fines del siglo XX han comenzado a aparecer autores de diversas áreas interesados por el sonido, lo que resultó en un «fermento» interdisciplinario que se puede denominar *sound studies*.

Incorporar la auralidad a los enfoques, además de desafiar la primacía de lo textual y visual, permite arribar a conclusiones antes desapercibidas. Se trata de pensar a través de los sonidos, descubrir qué información trae lo que R. Murray Schafer denominó paisaje sonoro (*soundscape*)^[5], ya que «el entorno acústico general de una sociedad puede leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen, y puede decirnos mucho acerca de la tendencia y la evolución de esa sociedad». (Schafer, 2013:24)

La noche del 29 de abril los oídos nos informaban. Pero no nos decían lo mismo en todos los barrios. En algunos había gritos, llanto, remos, el río como una catarata. En otros, carros y pasos que surcaban la ciudad desde el oeste. Y en otros, el silencio nocturno habitual. Luego se sumó el Estado encarnado en helicópteros, en disparos. Tampoco decían lo mismo en todas las zonas de la ciudad.

Es que la perspectiva no es privativa de la visión. «Dependiendo de la posición de los oyentes, un espacio puede sonar totalmente diferente. Si escuchas el mismo sonido en dos espacios diferentes, es posible que ni siquiera lo reconozcas como el mismo sonido. Escuchar requiere posicionalidad» (Sterne, 2012:4).

La inundación no sonó igual en los barrios del oeste que en los del centro o el este. Lo que sí se extendió de manera uniforme fue la radio, único medio que pudo transmitir mientras se desarrollaba la catástrofe, en una ciudad que, además, estuvo sin energía eléctrica durante los primeros días.

Un radio receptor y unas pilas fueron el único contacto con el mundo de decenas de miles de personas. La radio fue el espacio para solicitar y organizar ayuda, para colaborar con la búsqueda de los «desencontrados», para anunciar nuevos centros de evacuados y también para acompañar en la oscuridad a quienes quedaron en los techos de sus casas inundadas.

LT10, la Radio de la Universidad Nacional del Litoral, decidió transmitir las 24 horas y, aunque mantuvo sus formatos, todos los programas se abocaron a la inundación. Claudio «Turco» Cherep es periodista y fue el encargado de conducir, de 2 a 5 de la madrugada, un espacio que recuerda así:

fue una suerte de anexo nocturno a la programación de la radio para estar más cerca de los vecinos que en los primeros días de la inundación tenían la doble desesperación de la pérdida de todo, de tener que estar en los techos de sus casas, pero a su vez sin saber cuándo eso se iba a terminar. Y así apareció esto que fue una suerte de acompañamiento espontáneo para quienes estaban viviendo esa situación, porque se había generado todo una cuestión, un poco de mitología y otro poco de realidad, de que por la noche se escuchaban tiros y que se robaba, se asolaba, entonces muchos vecinos decidieron pasar esos días en el techo de sus casas aferrándose a salvar lo poco que tenían y nosotros hacíamos de modo impensado un acompañamiento casi psicológico. (Comunicación personal, enero de 2022)

Sabemos que el sonido puede lastimar, que existe la «tortura sin contacto» habilitada por un sentido que no posee párpados. A este respecto resulta pertinente la pregunta de Suzanne G. Cusick sobre si es realmente «sin contacto». La materialidad evanescente y el hecho de que no deje huellas visibles no debería solapar que el sonido no solo toca sino que penetra a quien oye, aunque no quiera escuchar. Lo oído ocurre dentro de nuestro cuerpo y eso carga una potencia digna de explorar, no solo para lo espantoso sino para lo bueno, bello y justo. Así como el sonido puede torturar, enloquecer y matar, el oído también puede ser canal de resistencia y supervivencia. Ese programa nocturno es buena prueba de ello.

«Al escuchar los ruidos, podemos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles» nos dice Jacques Attali (1995:11) y nos permite comenzar a poner el oído en los sonidos de quienes se resistieron a la resignación y a la injusticia.

El haber perdido todo, desde las fotos hasta la heladera, constituye una situación límite, difícil de tolerar. «En los extremos de la experiencia, las palabras nos fallan, pero el sonido no lo hace. El grito, el aullido, el llanto y el suspiro, son todos ininteligibles para el análisis verbal, pero son modos de expresividad extrema» (Johnson y Cloonan, en Gilbert, 2021:132).

Marta Giavi es integrante de la Marcha de las Antorchas y así rememora cómo sonaban las reuniones de afectados en los momentos iniciales de la lucha:

Recuerdo los sonidos de los primeros días, de las concentraciones cuando todavía no éramos Marcha, éramos los vecinos inundados. Recuerdo que el sonido era el llanto. El llanto, el llanto, el llanto. Una mezcla de suspiros, lágrimas y mocos de

todos juntos. Por ahí salía un sollozo un poco más alto, algunos muy fuertes. Incluso en algunos momentos tuvimos que intervenir con alguna gente, porque parecía que llegaba a la histeria. Una cosa muy fuerte, muy fuerte, que fue subiendo de tono. Después la gente empezó a hablar un poco, y sí, se siguió llorando. Y llorando mucho. (Comunicación personal, enero de 2022)

La Marcha de las Antorchas ha buscado impacto visual^[6]. Sus rondas incluyen velas y carteles, ha marcado el espacio público con mojones que recuerdan hasta dónde llegó el agua, ha realizado intervenciones en la peatonal y el propio edificio de Tribunales y también ha instalado cruces en el espacio central de la Plaza de Mayo. Sin embargo, lo que se destaca siempre es su irrupción en el espacio acústico.

En un texto publicado a un año de su aparición avisan: «desde la Marcha salimos a dar gritos como aullidos, con el rojo del fuego para fortalecer la ronda». (Marcha de Antorchas, 2013)

La convocatoria para el acto central de 2014, recuerda:

Todo comenzó con un grito, al tomar conciencia de la vejación a nuestro derecho más fundamental, el de la vida. Este martes 29 de Abril, a Once años del Crimen aún impune, nos encontramos en la Plaza 25 de Mayo a las 18.30. (...) Todos podemos seguir gritando, porque no nos quitaron la POTENCIA DEL GRITO, todos podemos, porque aún estamos vivos, podemos porque sabemos la verdad, podemos porque A ONCE AÑOS NOS DEBEN LA JUSTICIA.

A Reutemann sus amigos y parientes, Jueces y Fiscales que regentan la justicia santafesina, lo siguen protegiendo y sigue impune tanta muerte y tanta devastación. Las cicatrices no cierran seguimos exigiendo lo que nos deben: Nuestro DERECHO A LA JUSTICIA.

LA MARCHA DE LAS ANTORCHAS ESTARÁ AHI, GRITANDO UNO A UNO LOS NOMBRES DE LOS VECINOS QUE YA NO ESTÁN. (Marcha de Antorchas, 2014)

Incluso a las actividades más visibles, como instalar una mesa con una gigantografía de Reutemann vestido como preso en pleno microcentro, la describen como sonora. «El aprendizaje de la Marcha fue empezar a salir a la Peatonal a desestructurar y romper con ese silencio de la sociedad santafesina, para poder gritar y decir, nombrar y señalar en la Peatonal a los responsables» (Guala, 2008).

La intervención más visual y perdurable es la instalación de decenas de cruces en el corazón de la plaza principal. Ese monumento a las víctimas de la inundación fue uno de los lugares elegidos por Norma Bieckler^[7], Madre de Plaza de Mayo, para abonar con sus cenizas. A pesar de varios episodios de vandalismo y consecuentes reposiciones, sigue siendo un espacio central para sostener la memoria. Y, otra vez la metáfora sonora, «Son un grito de no al olvido» (Guala, 2008).

Aun en lo visible, siempre resalta lo audible. Según Jean Luc Nancy, «el sonido que penetra por el oído propaga a través de todo el cuerpo algo de sus efectos, y no podría decirse nada semejante en lo que respecta a la señal visual» (2007:35). Y podemos sumar, con George Simmel, que «...recordamos mucho mejor lo oído que lo visto, a pesar de que lo dicho por un hombre desaparece para siempre, mientras que para la vista ese hombre es siempre un objeto relativamente estable» (1939: 242).

Graciela García, la mujer de la foto, una de las referentes de la Marcha de las Antorchas, se refiere al grito en su intervención en el acto por el 15° aniversario:

El grito que nos sacó. Nos sacó el grito por la desesperación. Nos sacó el grito de la trampa que nos habían armado. Todo el oeste entrampado por el agua que dejaron entrar. Ese grito nos dio nacimiento a la lucha. Algunos nos quedamos con el grito adentro, por eso no podemos dejar de gritar. Por eso necesitamos siempre expresarnos de una manera más contundente de lo diario, de lo cotidiano. Siempre necesitamos el grito que nos fortalece, porque sin él seguramente no hubiéramos podido llegar hoy, a quince años, a esta plaza. (Marcha de Antorchas, 2018)

Escuchar a Graciela gritar sobre el grito^[8] no es lo mismo que leerla, patentiza lo enunciado por Nancy más arriba y nos lleva a la pregunta que el mismo autor retoma de la compositora Pascale Criton: «¿Cómo es que el sonido tiene una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se parece a ninguna otra, muy diferente de lo que participa de lo visual y el tacto?» (2007:27)

De acuerdo al semiólogo Paolo Fabbri, cuando alguien actúa sobre otro le *afecta*, porque el afecto es una afección. «Y el punto de vista de ese otro, el punto de vista de quien padece el efecto de la acción es una pasión.

La pasión es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción» (2000:61). Uno de los componentes que Fabbri le adjudica a la pasión es estésico: no hay pasión sin cuerpo. Y la voz es cuerpo en evanescencia, que toca al oído de otro. Al respecto, Herman Parret agrega:

Diremos que la carne de lo audible es más densa, más opaca, más erótica que la carne de lo visible, siempre más estructurada, más transparente, más cerebral. La magnificencia de la voz y de su tono, del trabajo de la garganta en la sonoridad vocal, como dice Roland Barthes, nos hace comprender por qué lo sonoro es más cercano al cuerpo y al rumor de la vida: lo audible lleva en sí el ritmo sordo de los cuerpos, el tempo de las existencias, la densidad de los afectos. (1995:84)

Lo oído ocurre dentro de uno mismo, «lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia fuera del mismo» (Le Breton, 2007:97). No se puede «escuchar para otro lado», porque uno siempre está en el centro de los sonidos. Lo que entra por el oído nos atraviesa y resuena en el pecho. Nos estremece. Como el grito de Graciela.

2.1

Durante más de 10 años la Marcha de las Antorchas pudo sostener su presencia en la plaza todos los martes y todos los 29. En cada uno de esos encuentros, el mismo ritual: nombrar en voz alta^[9] y en ronda colectiva a los muertos. Encarnarlos en los cuerpos en evanescencia que deciden no permitir el olvido y los hacen presentes en coro. En los actos centrales, los 29 de abril, es la Marcha la encargada de hacer visibles^[10] los nombres de las víctimas. Sin embargo, otra vez la diferencia: «En todo decir (y quiero decir, en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene» (Nancy, 2007:18) Que «NN nacido muerto en carpas La Tablada» no sea solo un dato en un cartel, que golpee y se funda en la memoria.

Otra etapa del ritual consiste en la caminata desde la parte central de la plaza a Tribunales y luego a la Casa de Gobierno. Estos trayectos se hacen cantando. Lo que describiremos son momentos representativos de cada encuentro de la Marcha de las Antorchas, aunque hubo otros, como entonar el Himno Nacional en la explanada de Casa Gris, pero de espaldas a la misma.

Las integrantes de la Marcha consultadas recuerdan que al comienzo se cantaba *We shall overcome*, traducida en nuestro país como *Venceremos*. Es una obra de autor desconocido, de fines del siglo XIX en el sur de Estados Unidos. De deriva poco clara, pero siempre vinculada al *gospel* o al *negro spiritual*, fue retomada por Pete Seeger y convertida en un himno por los derechos civiles. Joan Báez fue la responsable de su difusión a nivel mundial en la década del '60.

En Argentina, fue traducida por María Elena Walsh e interpretada por Jairo. *Venceremos* estuvo vinculada a la campaña presidencial de Raúl Alfonsín. Las entrevistadas no recuerdan por qué la dejaron de cantar, pero una de ellas refiere a que «tal vez no era tan representativa de lo que se estaba sintiendo».

De acuerdo a Pablo Semán, la noción de *uso*, es decir, lo que hace la gente con las canciones, tiene al menos tres significaciones no excluyentes entre sí: «En primer lugar, uso tiene que ver con la capacidad productiva de los «receptores» de darle a la música una significación relativa a sus intereses y deseos anclados en trayectorias sociales que los dotan de recursos específicos para esos ejercicios de producción simbólica con los símbolos que reciben» (2019:12). *No nos moverán* resultó más apropiada a las necesidades de expresión de este grupo de inundados.

Según Graciela García, «*No nos moverán* vino por los intentos que habían tenido por sacarnos, como cuando nos llevaron en cana a lo quince días que pusimos la carpa^[11] y vino también porque esa canción de Joan Báez era de los tiempos de las más grandes que estábamos ahí» (Comunicación personal, enero de 2022).

Otra noción mencionada por Semán tiene que ver con la *música como lenguaje común* para determinadas generaciones y orígenes. «Las músicas de uso tienen un papel estratégico en la formación de las estructuras

de sentimiento de generaciones o grupos sociales». La elección de *No nos moverán* se vincula con sus reminiscencias sesentistas y la edad y militancia de algunas de las integrantes de la Marcha. Porque, como afirma Mendívil «nuestras historias de vida son determinantes al momento de relacionarnos con las canciones que consumimos» (2013:35). Semán destaca también la incorporación de la música «como recurso de la acción y, si se quiere, remite al hecho de que toda acción social tiene una dimensión estética, de la que la música es parte» (2019:12).

La plaza puede ser considerada un territorio acústico y como todo territorio «es un lugar que ha sido conquistado, un lugar cuya identidad es mantenida por la fuerza o amenaza de fuerza. Entrar en contacto con ese “territorio” es hacerlo con las relaciones de poder que lo habitan» (Gilbert, 2021:52).

García lo ilustra: «*No nos moverán* porque había una firme convicción de que ese reclamo iba a permanecer aunque los poderes no quisieran. Porque tenemos muy cerca en la plaza el Arzobispado, los Tribunales y el Ejecutivo, ahí está casi todo el poder y era una cuestión de decirle “mirá que acá estamos y no nos van a sacar”, porque intenciones hubo unas cuantas».

«Al principio era como abolerada, muy balada, después inconscientemente le fuimos dando un poco más de ritmo», recuerda Marta Giavi y Graciela García agrega: «llevábamos unas botellitas para hacer ruido (se refiere a botellas de plástico con legumbres en su interior). Teniendo en mano esas botellitas, me acuerdo que nos pasaba —y lo habíamos charlado en su momento— que llevar eso y hacer ruido era lo que nos daba más fuerza para arrancar, sobre todo para llegar a Tribunales que era el lugar más fuerte».

De acuerdo a Martín Liut (2021), la percusión «propone un pulso, que determina la velocidad del canto y hasta del movimiento general. Los participantes se encolumnan y se unifican comunitariamente por propia voluntad a través de ese pulso». En este caso, a diferencia de las marchas militares, la percusión —las botellitas— funciona como soporte para el canto de un coro sin director^[12].

No nos moverán patentiza lo que sostiene Mendívil cuando se refiere a la biografía social de las canciones: «independiente de la intención primigenia del compositor, las canciones van adquiriendo diferentes significados, según los contextos en los cuales son interpretadas o consumidas» (2013:31).

Según el sociólogo David Spener (2017) *We shall not be moved* surgió probablemente como spiritual en el sureste de Estados Unidos a comienzos del siglo XIX. Luego fue resignificada por el movimiento obrero estadounidense en las décadas del 30 y 40 y también por esos años tuvo su primera traducción al castellano por parte de trabajadores agrícolas mexicanos en Texas. En los 60 fue adoptada por el movimiento de derechos civiles. Este autor considera posible que haya cruzado a España cuando la Brigada Abraham Lincoln se sumó a las filas republicanas en la Guerra Civil. Menciona, además, una posible confusión con *No pasarán* a la hora de adjudicar su origen.

No nos moverán fue popularizada en nuestro país en la versión de Joan Báez. La publicó en el disco «Gracias a la vida» (1974), del cual en 1977 fueron prohibidas por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) tres canciones, entre ellas la que nos ocupa.

2.2

Una vez en las puertas de Tribunales, comienzan los gritos^[13]. Se demanda la destitución de la Corte de Justicia provincial, por inacción y complicidad. Las voces son individuales, pero se firman con un reclamo colectivo.

«Al final, después de las canciones, después de todo, el final era el grito de justicia. Ese fue el grito más fuerte, el grito de la Marcha. Ese grito frente a todas las puertas, pero sobre todo frente a las puertas de Tribunales, era una cosa que se expandía de una manera que si lo hubiéramos buscado en otro lugar no lo lográbamos. Me producía una sensación de invasión ahí adentro, no sé... era una forma de atacar algo».

Esa *expansión* que menciona Marta Giavi tiene que ver con que lo sonoro abre un espacio propio, por su resonancia y reverberación. «Ese espacio es, en sí mismo, omnidimensional y transversal a todos los espacios desde el principio: siempre se ha señalado la expansión del sonido a través de los obstáculos, su propiedad de penetración y de ubicuidad» (Nancy, 2007:32) Y, también con Nancy, podemos pensar que ese grito que irrumpe, esa invasión, es «la presencia sonora (que) *llega*; comporta un *ataque*» (2007:34), en tanto que los carteles y las velas —la presencia visual— están allí desde antes que alguien los mire.

2.3

Pensada como otra herramienta para «atacar» al poder, uno de los integrantes de la Marcha de las Antorchas creó una contrafacta, es decir, el reemplazo de la letra de una canción preexistente. Se trata de *Inundador*^[14], basada en *Matador*, de Los Fabulosos Cadillacs («Vasos vacíos», 1994).

A pesar de que su intención era mantenerla como anónima, como reacción a algunos personalismos en el colectivo de inundados, una breve pesquisa determinó que el autor de la letra de *Inundador* es Héctor «Cacho» o «Flaco» Sanagustín. Participó de las asambleas de inundados desde el mes de julio y se integró a la Marcha de Antorchas el 29 de diciembre de 2003. Esa tarde fue a la plaza, se encontró con un grupo que recibía información de cómo sería la reparación material y que no mostraba interés por sumarse a la marcha que comenzaba en otro sector. «Voy allá y me dan una antorcha (una vela inserta en media botella plástica cortada para evitar que el viento la apague), la vi a Graciela (García, la conocía por haber hecho trabajos de electricidad en su domicilio) y le dije que venía con ellos porque yo no quiero \$4000, que era lo que ya nos habían dado. Yo no quiero 4000 pesos, yo quiero 4000 presos, “entonces es acá, Flaco, este es tu lugar”, y ahí arrancamos» (Comunicación personal, enero de 2022).

La idea de la canción surgió en el acto del 1º de mayo de 2004, cuando una banda sindical tocó *Matador* para saludar al gobernador Jorge Obeid. Entre centenares de adeptos, el inundado solitario decidió «cagarles» la canción. La elección de la melodía fue también por gusto personal del autor y por la popularidad que ya tenía al tocarse en actos políticos y estadios. Sanagustín recuerda especialmente la versión entonada en su parcialidad y la fiesta que para él representaba cuando en la segunda mitad de la década del 90 un músico importante de la ciudad, el trombonista Rubén Carughi, la tocaba con una banda en los partidos importantes de Colón.

Antes de salir a trabajar, «me ponía con una hoja en blanco y la letra de *Matador* y mientras tomaba mate yo veía la canción, lo que decía, la historia que contaba y lo que quería contar yo, que tenía que ser una historia sintética para que la pudiera resumir dentro de la extensión de la canción. Y cómo terminaba cada verso, con qué acentuación, porque yo tenía que hacerla coincidir». Finalizó una primera versión en aproximadamente quince días, pero luego la abandonó, hasta que volvió a retomarla como «venganza» por su breve detención cuando fue a manifestarse por el encarcelamiento del referente de los empresarios inundados, José Mustafá, por una protesta contra Reutemann en el Ministerio de la Producción el 22 de octubre de 2004.

«Después que nos largan, yo dije vamos de vuelta a la canción. Porque ¿cuál es la forma de venganza? La única que me queda a mí es la canción. Eso fue el 22, para el 29 de octubre yo la terminé». Nuevamente, la música como recurso de la acción política.

En un estudio de grabación profesional y con la colaboración de músicos reconocidos, la canción cobró vida pública en el acto del 29 de noviembre de 2004. Quienes participaron lo hicieron por convicción, pero solicitaron mantener el anonimato. Según Sanagustín, al cantante le modificaron la voz para que no se lo pudiera identificar y supone que los artistas temían represalias por parte del gobierno municipal o provincial, con quienes mantenían vínculos como actores de la cultura local.

A pesar de que en un comienzo tuvo mucha repercusión, su autor sostiene que «la escondieron» en los medios de comunicación y en los actos centrales. Considera que tal vez la razón sea el uso de un lenguaje

inadecuado en alguno de sus versos o el hecho de que «le echa en cara a la gente que lo vota» y eso resulta agresivo^[15].

Durante un tiempo un auto de la empresa de José Mustafá recorría la zona central de la ciudad con un parlante que propalaba la canción, con paradas —*ataques*— en la Legislatura provincial y la Casa de Gobierno.

A MODO DE CIERRE

Este trabajo abunda en oferta de sonidos, porque de eso se trata: de escuchar. De aprovechar lo que el oído tiene para aportar y el modo en que lo hace: íntimo y social a la vez.

En la lucha de la Marcha de las Antorchas las voces, los gritos y la música no son elementos menores. A través de los sonidos hicieron de la Plaza de Mayo un territorio acústico de disputa de sentido. Encarnaron a las víctimas al nombrarlas y esa reverberación, ese tacto sin tacto, sacudió las conciencias. Gritaron los nombres de los responsables frente a las puertas de Tribunales, en una suerte de invasión sonora imposible de eludir, porque si bien las puertas estaban casi siempre cerradas, los oídos nunca lo están. Hicieron propias canciones, las adaptaron y marcharon a su ritmo y así la música se integró como un recurso para la acción.

Este texto pretendió registrar la dignidad de un grupo de personas que merece un espacio en la historia de las resistencias de la ciudad de Santa Fe y lo hizo acudiendo al sonido y a la escucha como modalidad de conocimiento, que, tal vez, también amerita mayor atención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores
- Baez, J. (1988). *Y una voz para cantar. Memorias*. Barcelona: Seix Barral
- Centro de Estudios Legales y Sociales (2003). *Derechos humanos en Argentina: informe 2002.2003*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Cusik, S. G. (2006). La música como tortura / La música como arma. *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 10.
- El Litoral (29 de abril de 2022). *La lección del Salado. Segundo Capítulo* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9XFoex31iV8>
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gilbert, A. (2021). *Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la última dictadura*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Guala, P. (26 de julio de 2008). Todos somos inundados. *Periódico Pausa*. <http://www.pausa.com.ar/2008/07/todo-somos-inundados/>
- Haidar, J. (Ed.) (2013). *Lo que el Salado sigue gritando: 10 años después*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Liut, M. (2021) La música y la crisis del 2001, en *2001, una crisis cantada* (e-book). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Marcha de Antorchas – Santa Fe (19 de abril de 2013). *Texto compartido a un año de estar en la plaza*. Facebook. <https://www.facebook.com/272428296102818/photos/a.272436196102028/588394107839567/>
- Marcha de Antorchas – Santa Fe (27 de abril de 2014). *Todo comenzó con un grito, al tomar conciencia de la vejación a nuestro derecho más fundamental, el de la vida*. Facebook. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=773065686039074&id=272428296102818
- Marcha de Antorchas–Santa Fe (29 de abril de 2018). *15 años de lucha*. Facebook. <https://fb.watch/iwYqJxjO65/>
- Mendívil, J. (2013) The song remains the same? Sobre las biografías personalizadas y sociales de las canciones. *Revista El Oído Pensante* N° 2.

- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu
- Pais, F. (2008). *Agua de nadie. La historia de cómo el Salado inundó Santa Fe*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Parret, H. (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- Pascual, J. (2 de mayo de 2013). Crónica del horror y el abandono. *Periódico Pausa*. <https://www.pausa.com.ar/2013/05/cronica-del-horror-y-el-abandono/>
- Periódico Pausa (29 de abril de 2020). Todos tus muertos en la inundación del 2003. <https://www.pausa.com.ar/2020/04/todos-tus-muertos-en-la-inundacion-del-2003/>
- Schafer, R. M. (1976) El mundo del sonido. Los sonidos del mundo, *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*. XXIX (11).
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Semán, P. (2019). Prólogo, en Gilbert, A. y Liut, M. (eds), *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Simmel, G. (1939). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Spener, D. (2017). *No nos moverán: biografía de una canción de lucha*. Santiago de Chile: Lom.
- Sterne, J. (Ed.), (2012). *The Sound Studies Reader*, Abingdon: Routledge.
- Tizziani, J. C. (29 de abril de 2018) Tragedia hídrica que vuelve para muchos. *Rosario/12*. <https://www.pagina12.com.ar/111418-tragedia-hidrica-que-vuelve-para-muchos>.

NOTAS

[1]<https://bit.ly/3I9k122>

[2]<https://youtu.be/9XFoex31iV8> A partir de minuto 33:10

[3]En este mapa se puede apreciar la distribución y las causas de muerte de las víctimas: <https://www.pausa.com.ar/2020/04/todos-tus-muertos-en-la-inundacion-del-2003/>

[4]Casa de Derechos Humanos: Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, Madres de Plaza de Mayo, Familiares de Detenidos Desaparecidos y militantes voluntarios.

[5]« “Paisaje sonoro” (soundscape) es la expresión que empleamos para describir el entorno acústico. Sus propiedades no son, evidentemente, las mismas que las del “paisaje espacial” o “visual” (landscape). Pensemos en el número de personas que nos han ayudado a definir el sentido del paisaje visual: los geólogos han estudiado su estructura, los geógrafos su formación superficial, los pintores y los poetas lo han descrito, los ingenieros y los jardineros le han dado forma y los arquitectos y los urbanistas lo han embellecido. Pero, ¿quién ha estudiado el paisaje sonoro? Se trata de una disciplina que tenemos que aprender ahora o, más bien, que debemos volver a aprender». (Schafer, 1976:5)

[6]<https://bit.ly/3XBeas8>

[7]<https://bit.ly/3S8Ci4f>

[8]<https://on.soundcloud.com/mwJer>

[9]<https://on.soundcloud.com/BJUeF>

[10]<https://bit.ly/3xtjzpK>

[11]Por supuesto robo de energía (Guala, 2008).

[12]<https://on.soundcloud.com/nbeRw>

[13]<https://on.soundcloud.com/4i9Vt>

[14]<https://on.soundcloud.com/nj3K4>

[15] Hay que recordar que la inundación se dio en el marco de la hegemonía del Partido Justicialista desde el regreso de la democracia hasta 2007, un peronismo que poco después aportó integrantes a las filas del PRO, como el propio Carlos Reutemann.

Elementos indígenas en la música de Alberto Villalpando Análisis del Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta



Indigenous elements in the music of Alberto Villalpando. Analysis of the Triple Concerto for Alto Saxophone, Violin, Piano and Orchestra

Wayar de la Quintana, Juan Gabriel

Juan Gabriel Wayar de la Quintana
gabriel.wayar@gmail.com
Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe -
Archivista / Programa SOMOS Música–Director de
Ensamblés Guadalupe y Alto Verde, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 22, e0027, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0027>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En este trabajo analizamos el *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* de Alberto Villalpando con el objetivo de determinar los elementos provenientes de la música indígena de la zona de Los Andes bolivianos existentes en él y entender su funcionamiento dentro de la composición. En primera instancia determinamos y caracterizamos los elementos centrales de la música indígena boliviana, haciendo foco en la región de Los Andes. Para esto, nos basamos en trabajos específicos de mayor profundidad realizados con anterioridad. Realizamos luego un análisis de la partitura utilizando la metodología de análisis propuesta por Dante Grela, adaptándola a nuestros objetivos y teniendo en cuenta los aspectos pertinentes a la música con la que estamos trabajando. Finalmente, realizamos un análisis comparativo entre los resultados obtenidos del análisis de la partitura y lo recopilado respecto a la música indígena. Con el presente trabajo hemos conseguido, por una parte, una caracterización clara, ordenada y precisa de los aspectos musicales propios de la música indígena proveniente de la región de Los Andes bolivianos. Por otra parte, pudimos entender cómo el compositor toma elementos melódicos y texturales específicos de la música indígena para emularlos, en algunas ocasiones, con el orgánico de la orquesta y, en otras, para sacarlos de su contexto musical original y someterlos a transformaciones y desarrollos. Con todo esto, Alberto Villalpando logra un discurso musical coherente donde conviven elementos indígenas y otros propios de la música de tradición escrita del siglo XX.

Palabras clave: Alberto Villalpando, música indígena, música boliviana.

Abstract: *In this research we analyzed Alberto Villalpando's Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta in order to define the elements of native music from the Bolivian Andes area, and insofar, to understand the working of these within the piece. First, we analyzed the score with the use of Dante Grela's methodology, adapting it to our purposes and having into account only the pertinent aspects of the methodology to the music that we are working with. Then, we defined and characterized the central elements of native music from the area of Bolivian Andes.*

For this purpose, we searched into published papers concerning this issue. Finally, we made a comparative analysis between the results of the score analysis and the compiled material related to the native music. With this research, we have achieved on the one hand, to clearly characterize the musical elements coming from the native music of Bolivian Andes, and on the other, we could understand how the composer takes these melodic and textural elements in order to emulate them with the orchestra and sometimes to take them out of the original musical context, and pull them into transformation and development. With all this, Alberto Villalpando achieves a coherent musical speech, in which native musical elements and traditional music elements from the XX century coexist harmoniously.

Keywords: Alberto Villalpando, native music, Bolivian music.

INTRODUCCIÓN

La música latinoamericana de tradición escrita ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de su desarrollo. A principios del siglo XX y durante toda la primera mitad, compositores de todas las latitudes del continente intentaron expresamente crear una identidad musical que diferenciara su música de la europea. Es en este contexto donde las músicas de origen indígena, folclórico y popular ingresaron a las obras académicas de tradición escrita, por lo general, bajo una apropiación estilística donde predomina la obra de concierto (Wahren, 2017). Con el paso de las décadas las tendencias compositivas se volvieron más diversas e incluso los conceptos de *identidad* sufrieron grandes transformaciones, es por eso que durante la segunda mitad del siglo XX podemos encontrar tal cantidad de estéticas diversas dentro de la música producida en Latinoamérica. Dentro de esta vasta diversidad de música existe un gran *corpus* de obras donde la música indígena sigue teniendo un papel de fundamental importancia, ya sea por herencia de música de tradición escrita latinoamericana anterior o por incorporación de nuevos elementos, e inclusive, a través de nuevas concepciones estéticas como el uso de instrumentos autóctonos para la interpretación de música contemporánea original (Miranda y Tello, 2011).

Durante la década de 1960, en el contexto antes mencionado, comenzó a destacarse el compositor boliviano Alberto Villalpando. Nació en la ciudad boliviana de La Paz en noviembre de 1940 pero creció en Potosí, de donde él se considera oriundo. Junto con José Marvin Sandi y Florencio Pozadas, ambos compositores bolivianos, generaron temprano interés por la música moderna. Los tres tuvieron la oportunidad de estudiar con Alberto Ginastera en el Conservatorio Nacional de Música, en Buenos Aires, y en 1963 Villalpando fue becado para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), donde tendría contacto con grandes compositores del siglo XX^[1]. En 1965 retornó a Bolivia y dio comienzo a una labor formativa importante en distintas instituciones (Zuleta, 2014).

En un principio Villalpando fue fiel partidario de las técnicas modernas que estaban de moda entre los jóvenes compositores^[2]. Sin embargo, paulatinamente fue encontrando un lenguaje propio en el que se mezclan de forma natural estas técnicas modernas y música de carácter indígena con claras sonoridades andinas. Es necesario especificar que en este trabajo utilizamos el término *moderno* para referirnos únicamente a todo aquello que dentro de un plano técnico compositivo pretende innovar respecto a lo establecido o más utilizado, sin importar la época de la que estemos hablando.

El Nacionalismo Latinoamericano es importante en el marco de esta investigación no solamente porque la obra que estudiamos es heredera directa en cuanto a lo estético musical, sino que comprender este fenómeno

artístico implica un mayor entendimiento del panorama musical en el que se compuso. El *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* que analizaremos es posterior al Movimiento Nacionalista Latinoamericano en sí, pero muchas de sus ideas musicales y estéticas han perdurado hasta nuestros días. Como mencionamos antes, durante la primera mitad del siglo XX se dio un movimiento en todo el continente, en el cual los compositores buscaban generar una identidad con sus obras. Esto es claramente visible cuando uno ve los títulos de gran parte de obras de esta época, como *Sensemaya*, de Revueltas, *Cantata para América Mágica* de Ginastera, las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, los *Aires Indios* de Eduardo Caba. Sin embargo, es importante notar que, si bien la intención identitaria es clara, los estilos en que están escritas las obras son extremadamente variados, hacen uso de diversos recursos compositivos. Así es que la única manera de definir coherencia en este movimiento gigantesco es asignársela a la intencionalidad política con que fue compuesta. Esta intención puede definirse como *nacionalista*, aun cuando estamos refiriéndonos a todo un continente, ya que las características son similares.

Pareciera que la idea de crear un arte «nacional» no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El «nacionalismo», esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de «modernidad» en la más amplia acepción de la palabra) no solo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo en un orden que no es solo alfabético, sino también cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor, o en las reminiscencias y reinventiones de estos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (Miranda y Tello, 2011: 146–147)

La música de Villalpando, heredera de este movimiento, está enmarcada dentro de un momento histórico musical diferente. La intención artística muta de una búsqueda por identidad dentro de los parámetros tradicionales de la música de concierto a una intención de poner en diálogo tradiciones y estéticas diferentes que dan cuenta de las características culturales de las sociedades latinoamericanas. Prudencio (2002) dice al respecto:

La libertad del sonido, el sentido estructural de lo tímbrico, el tiempo como espacio, entre otros aspectos, son conceptos que aprendí en el contexto de la música de vanguardia del siglo XX, pero sintomáticamente son categorías que descubrí de otra manera también en las músicas prehispánicas de las Américas, donde estaban probablemente por milenios. (Prudencio, 2002:26)

Tomamos el caso del *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* del año 2014 para comprender los mecanismos que operan dentro del lenguaje musical propuesto en esta estética, donde los elementos indígenas dialogan en discurso coherente con elementos provenientes de la tradición escrita europea y se prestan a tratamientos complejos, sin perder la sonoridad característica. El objetivo del presente trabajo es descubrir y caracterizar los elementos provenientes de la música indígena presentes en la obra y entender los tratamientos que reciben para funcionar dentro de un paradigma estético diferente.

1. CARACTERÍSTICAS MUSICALES E INTERPRETATIVAS DE LA MÚSICA INDÍGENA PROVENIENTE DE LA REGIÓN DE LOS ANDES BOLIVIANOS

1.1. Organología y uso

El *corpus* de instrumentos indígenas de la zona andina boliviana está conformado por aerófonos con capacidades melódicas y por instrumentos de percusión. Según la clasificación tradicional occidental, estos

aerófonos son flautas de pan, flautas traversas, flautas dulces y flautas de pico, principalmente construidas en madera o bambú (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2009).

Teniendo en cuenta el libro *Música, Danza y Ritual en Bolivia* de los hermanos Gutiérrez Condori (2009), el uso principal de la música para la cultura indígena de la región es de carácter festivo y ritual. El calendario indígena divide el año en tres épocas determinadas, cada una de las cuales tiene una serie de festividades para las cuales se utilizan instrumentos específicos.

La época de *JalluPacha*, o época de lluvia, es la más importante para la cultura Aymara y la Quechua. Esta es la época de la cosecha, por lo tanto, se llevan a cabo muchas ceremonias de agradecimiento a la Pachamama, donde se interpreta música alegre y festiva. Empieza con la festividad católica de Todos Santos y coincide con los preparativos para el carnaval.

Durante esta época se interpretan tres tipos de flautas: *tarkas*, *pinkillos* y *moseños*, que al estar relacionadas con la fertilidad de la tierra suelen recibir el nombre de instrumentos femeninos.

Inmediatamente después da inicio la época seca o *AwtiPacha*. Inicia al finalizar el carnaval y se extiende hasta mediados del mes de octubre. Durante esta época se utilizan tres instrumentos principalmente: *Sikus*, *queñas* y flautas de pico. La diversidad y complejidad organológica durante este periodo es muchísimo mayor que en la época de lluvia. El *siku* está difundido en todo el Altiplano boliviano y es utilizado por indígenas Aymaras, Quechuas y Urus, por lo cual existen muchísimas variantes con diversas afinaciones y capacidades melódicas. Siempre se interpretan con acompañamiento de percusión y en tropa. Los *sikus* están asociados con lo masculino.

Durante la época fría o *Liwi Pacha* las celebraciones son pocas (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2009).

1.2. Tropa

La música indígena de los Andes bolivianos se interpreta en tropas. La misma está constituida por un grupo de músicos que tocan algún aerófono o un instrumento de percusión. Solamente los hombres tienen permitido tocar un instrumento musical (Sánchez Canedo, 1996:83).

Todos los miembros de la tropa que tocan un aerófono tocan el mismo instrumento en distintos tamaños y, por ende, registros. Una disposición típica sería un par agudo, un par grave y cuatro pares medios.^[3] Los distintos registros del instrumento se construyen a distancias de octava, quinta o cuarta del principal. El instrumento más grave es el principal y lo toca la persona con mayor jerarquía social, o el líder de la tropa (Sánchez Canedo, 1996:83).

El resto de los músicos toca algún instrumento de percusión que está ligado al aerófono como se detalló antes. En algunas ocasiones los músicos tocan el aerófono y la percusión al mismo tiempo, y en otras ocasiones solamente el líder de la tropa toca la percusión además de su aerófono (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2009).

1.3. Ira y Arca

El *siku* es el instrumento más difundido y con mayor número de variantes en registro y afinación de la región. Se trata de una flauta de pan que en español recibe el nombre genérico de *zampoña* por la similitud con el instrumento europeo, sin embargo, el nombre aymara y quechua para denominar este tipo de instrumento es *siku*, y es el que utilizaremos en este trabajo para referirnos a él.

Una de las características más interesantes de este grupo de instrumentos es la forma de ejecución. La escala completa del instrumento está distribuida en dos *sikus* complementarios de manera tal que ninguno posee las notas del otro. Esta agrupación en pares se denomina Ira y Arca y claramente responde a la visión dualista de

los indígenas de la zona andina. El instrumento guía es la *Ira* y el *Arca* es el complemento. Dado esta particular distribución de la escala la forma en la que se ejecutan las melodías es similar al hoquetus renacentista, con la diferencia de que el diálogo no es en todos los casos nota contra nota, sino que depende de la melodía.

Una zampoña complementaria está formada por dos instrumentos separados pero complementarios tanto en tamaño como en el registro musical. Cada mitad (la más grande y la que tiene mayor número de tubos es generalmente conocida como *ira* o *guía*, y como *arka* la más pequeña) es ejecutada por un tañedor^[4] distinto. La escala, en tal sentido, solo puede ser construida con los sonidos alternados de cada mitad del *siku*; una pieza musical será, por tanto, una construcción perfectamente sincronizada entre los sonidos del *siku ira* y el *siku arka*. (Sánchez Canedo, 1996:87)

A continuación, se presenta un ejemplo proporcionado por Valencia Chacón sobre la manera de ejecución del *ira* y *arka*, con su respectivo acompañamiento de percusión:



Imagen 1

Ejemplo de la ejecución del *Ira* y *Arca*. Nota: Adaptado de «El Diálogo Musical: técnica del Siku Bipolar» (p.11), por A. Valencia Chacón, 1982, Boletín de Lima, (22).

1.4. Escalas y textura

Tiwanaku fue una cultura con alto grado de complejidad en cuanto a su organización política y económica y la más antigua de la zona. A través del estudio arqueológico de los instrumentos preservados puede deducirse que las escalas musicales que utilizaban en la elaboración de su música eran complejas e incluían tonos y semitonos (Condori y Condori, 2013).

Con la conquista posterior de la zona, por parte del Imperio Incaico, se estandarizó el sistema musical pentatónico que perduró por muchísimo tiempo, hasta nuestros días.

Durante el dominio Inca en la región del altiplano boliviano (que, en la organización territorial incaica, formaba parte del Kollasuyu) entre 1450 y 1534, se incorporaron nuevos instrumentos musicales y la música se vio transformada en cuanto al uso de modos y escalas musicales (se generalizó el pentatonismo), [...] (Espada, 2019: 127).

Durante la primera mitad del siglo XX la escala pentatónica fue tomada por los compositores bolivianos como la escala indígena por excelencia. Sin embargo, sabemos que otras escalas más complejas de características diatónicas, y algunas más simples de características tritónicas, continúan empleándose al día de hoy en las comunidades indígenas, como nos lo demuestra la investigación de los hermanos Gutiérrez Condori en su libro *Música, Danza y Ritual*.

Teniendo conocimiento del funcionamiento de la tropa, es muy fácil entender la textura de la música indígena. Esta se elabora a partir de una melodía principal que es duplicada a la octava o quinta por los instrumentos de distinto tamaño, y es acompañada por los instrumentos percusivos. Por ende, lo que tenemos realmente sonando es una parafonía acompañada por patrones rítmicos fijos de la percusión.

1.5. Indeterminación y concepción temporal

En contraparte a las ideas deterministas de la música de origen europeo, la música indígena es indeterminada en varios parámetros.

La concepción del tiempo dentro de la cultura indígena de los Andes no es lineal, sino más bien cíclica. Por este motivo la música indígena carece de la idea de discurso o direccionalidad, es más bien repetitiva y estática sin principio ni final trabajado desde un aspecto musical. Esto se debe también en gran parte a que la música indígena es esencialmente funcional; es utilizada en danzas y rituales de larga duración.

Otro aspecto musical importante en el que se puede apreciar indeterminación es en la delimitación de las alturas. A diferencia de la música de tradición europea, las notas musicales no representan una frecuencia fija e invariable, sino que varían levemente entre instrumento e instrumento, generando así en la ejecución en grupo una sonoridad robusta pero difusa, con mucho batimento. Cergio Prudencio teniendo en cuenta esta característica considera que la mera noción de escala no tiene sentido para la música indígena:

De los puntos previos cogimos que la música aymara es ajena a la noción de altura o nota precisa en su frecuencia vibratoria. Si el sonido es entendido como una amalgama, y cada tubo/posición suena diferente de otros/otras, no cabe aquí el parámetro «altura» para descomponer esta fenomenología. Es insuficiente. De ahí que cuando la musicología convencional plantea ¿cuál es la «escala musical» de los aymaras?, en busca de un orden sustitutivo de la escala diatónica o la cromática del mundo europeo, la respuesta en verdad es imposible porque no se puede compatibilizar un absoluto con un relativo. Y eso nos exige abordar esta realidad trascendiendo los parámetros de análisis que el largo proceso de dominación histórica marca como pauta única. La escala es un ordenamiento terminante de tonos, previamente cerrados en una vibración fija y constante. El sonido en la música aymara no está cerrado en una vibración fija y constante, sino más bien abierto a una gama de imponderables intencionalmente variables dentro de un azar relativo. Por tanto, son inasibles desde la categoría «escala», no caben en ella. (Prudencio, 2015:5)

Por otra parte, el sonido que se genera con dichas indeterminaciones en las alturas responde a la importancia del timbre como estructurador de la música, ya que a causa de estas características en la construcción de los instrumentos se genera una sonoridad con mucho cuerpo y resonancia a causa de los batimentos.

El ideal estético de estos grupos se orienta a considerar el componente tímbrico como algo central y como eje estructurador de la organización sonora. Es por este motivo que los sonidos robustos, con un espectro armónico grande, al igual que los sonidos multifónicos y los batimentos producidos por dos notas ligeramente desiguales en su afinación (y a esto se debe que los instrumentos presentan leves diferencias entre sí en cuanto a sus medidas), constituyen elementos muy deseados en la producción musical de estas sociedades. (Espada, 2019:134)

Si bien Prudencio considera que el concepto mismo de escala no tiene sentido en la música indígena de los Andes, nosotros al igual que tantas otras investigaciones tendremos en cuenta la organización de las alturas en todos los aspectos pertinentes al método empleado para el análisis de la partitura.^[5] Por lo tanto, tiene sentido destacar en este apartado que otra característica ligada a la indeterminación es la ambigüedad tonal presente en la música indígena. El compositor boliviano Eduardo Caba considera dicha ambigüedad inherente al sistema pentatónico incaico que se instauró en la época del Imperio Incaico (Wahren, 2017:10).

2. ANÁLISIS DE LA PARTITURA

2.1. Metodología de análisis

Para el análisis de la partitura nos basamos en la metodología de análisis propuesta por Dante Grela (Grela, 1992). En dicha metodología, Grela delimita el estudio de una obra en seis áreas, dentro de las cuales se estudian aspectos específicos de la música, para luego unificar los resultados particulares y así llegar a una interpretación analítica del total de la obra. Para nosotros es pertinente el inciso b) en la delimitación de áreas de estudio: Análisis Paramétrico, ya que justamente nos permite describir a los elementos que nos interesa entender y más adelante comparar. Esto nos dice Grela sobre el Análisis Paramétrico:

Comprenderá operaciones referentes al estudio de las características organizativas de cada uno de los parámetros sonoros en la obra a analizar. Por lo tanto, cubrirá todos los aspectos relacionados con el estudio referente a la organización de alturas (en sucesión y en simultaneidad), duraciones, intensidades y timbres (y naturalmente, todo otro aspecto resultante de la interacción de algunas variables básicas entre sí, por ejemplo, texturas o modos de ataque y articulación). (Grela, 1992:4)

Teniendo en cuenta esta delimitación de estudio, podemos preocuparnos simplemente por ir desentrañando la obra hasta poder caracterizar elementos relativamente simples y autónomos basándonos en los diferentes parámetros antes mencionados, sin preocuparnos por la funcionalidad, la interrelación, las articulaciones u otros aspectos que corresponderían a otras áreas de esta metodología de análisis. Con estos elementos caracterizados correctamente tenemos la capacidad de observar objetivamente su similitud con elementos indígenas.

Solamente en algunos lugares, cuando es pertinente, nos interesa el inciso c) Análisis Articulatorio y e) Análisis Funcional de la delimitación de las áreas de estudio.

2.2. Primer movimiento

El primer movimiento de la obra está escrito íntegramente en un compás de cuatro cuartos, que en este caso es información de vital importancia ya que las acentuaciones del tiempo fuerte y semifuerte del compás son muy marcadas por el carácter de la música. La indicación de tempo es *Tempo molto giusto*, con indicación metronómica negra a 66 bpm. Esto indica una clara intención de regularidad rítmica con claras acentuaciones periódicas.

El primer movimiento está conformado en esencia por 5 elementos principales que a través de diversos procedimientos de variación construyen y articulan la música. Estos son: un *ostinato* rítmico, un elemento melódico (alturas en la sucesión), una parafonía (acordes con movimiento paralelo), *clusters* y nubes armónicas. A nosotros nos conciernen los tres primeros ya que son estos los que parecen tener mayor relación con lo indígena, basándonos en la sonoridad de los mismos. Es importante señalar que los otros dos elementos, es decir los *clusters* y nubes armónicas, cumplen siempre funciones transitivas y nunca expositivas, o son el colchón de los elementos principales. Por lo tanto, se puede concluir que estos son elementos secundarios.

El *ostinato* rítmico es el primer elemento en aparecer de la obra. Está constituido en su forma básica por 16 semicorcheas, cuatro por pulso con un acento en la primera semicorchea, con nota repetida. Es necesario recalcar aquí que este gesto claramente percusivo, es decir que es más bien fácilmente asociado a un instrumento de percusión, trasciende en la obra a todas las secciones de la orquesta quienes imitan la sonoridad de la membrana percutida con diversas técnicas. Además de la nota repetida, en el caso de las cuerdas el uso del *pizzicato* y en el de los vientos el *stacato*. Este elemento es presentado por el cuerpo de percusión en dinámica piano, primero lo toca el tambor Gran Casa, luego el timbal, luego el tambor sin cuerda y finalmente ingresan los violines 1 y 2 en *pp* para balancear, tocando en *pizzicato* las notas *do* 4, *re* # 4, *fa* # 4 y *si* 4 simultáneamente.

Imagen 2

Presentación del ostinato rítmico, compases 1 al 4 del primer movimiento.

En el compás 5 junto a la primera entrada de los vientos aparece una variación sobre este primer elemento; una anacrusa de tres notas escrita como tresillo de fusas presentado siempre antes del acento, que en esta ocasión aparece primero en el primer y tercer tiempo del compás. En el compás 7 este acento aparece en el segundo tiempo, generando así una síncope en la estructura métrica.

Este material aparece de manera expositiva o reexpositiva y genera una textura^[6] de polifonía vertical homorrítmica sin variación armónica, donde se van moviendo los acentos y cambian los colores de acuerdo a los instrumentos que intervienen.

Este primer elemento rítmico aparece el resto del movimiento sin grandes transformaciones. Las variaciones que sufre son transformaciones del material ya presentado como es el caso del compás 39 donde los acentos adquieren un nuevo patrón y aparece un silencio de corchea, o cuando cambia su función y deja de ser material expositivo para ser acompañamiento del nuevo material, como es el caso del compás 70 al 74.

El segundo elemento principal es un elemento melódico (alturas en la sucesión) que es presentado por el violín solista en el compás 32 y coincide con la primera intervención de este instrumento. La melodía está dividida en dos secciones que utilizan dos escalas distintas: la primera parte va desde el inicio hasta el *do*# 5, es decir está constituida por los sonidos *si*, *fa* # y *do* #; y la segunda desde el *re* 4 hasta el *sol* 3 del final, constituida por las notas *sol*, *si* b, *si*, *do* #, *re* y *fa*.

La primera parte es en realidad un fragmento de una escala pentatónica (de 5 alturas) que recién es presentada de manera completa por el violín solista en el compás 46, y por el saxo alto solista en el compás 45 (transpuesta). Esta escala pentatónica está formada por las notas *si*, *do* #, *mi*, *fa*# y *sol*#, con una estructura de tono–tercera menor–tono–tono–tercera menor. Se puede realizar esta afirmación justamente, porque el gesto melódico que aparece en el compás 45 o 46 y en otras partes del movimiento proviene claramente del principio de nuestro elemento melódico original, podríamos decir que es la conclusión de un análisis paradigmático sobre la melodía.



Imagen 3

Presentación de la escala pentatónica completa por el violín solista (abajo) y por el saxo alto solista (arriba). Compases 45 al 48 del primer movimiento

En este lugar del movimiento se genera una textura sumamente interesante donde participan solamente los solistas. El piano acompaña desplegando acordes en fusas, utilizando el elemento que denominamos nube armónica, y tanto el violín solista como el saxo alto solista presentan melodías que son variaciones del segundo elemento original, siempre sobre esta escala pentatónica que recién caracterizamos. Es necesario aclarar que la partitura general está escrita sin transposición, por lo tanto, las notas que vemos en el saxo alto solista son los sonidos reales.

Con esta información somos capaces de realizar inmediatamente la siguiente observación: las escalas pentatónicas de diversas estructuras son extremadamente características de la música indígena de los Andes bolivianos^[7], y por ende la sonoridad de este elemento remite inmediatamente a la música indígena.

El tercer elemento principal está conformado por una textura parafónica con predominancia rítmica. Entendemos por *parafonía* cuando todas las voces de un acorde se mueven por movimiento directo, de manera homorrítmica y homointervalica (Martínez, 2018). Aparece por primera vez en el compás 70 y consta de dos acordes: el primero presentado por las maderas y el segundo, a modo de respuesta, interpretado por los cornos. El elemento completo está constituido por dos partes: en la primera se da un diálogo de pregunta– respuesta entre los dos acordes y timbres antes mencionados, y en la segunda parte se desarrolla el ritmo sobre el segundo acorde, incrementando la densidad sonora con el ingreso de trombones, tuba y timbal, y luego todos los vientos tocan este desarrollo.

Imagen 4

Tercer elemento. Compases 70 a 73 del primer movimiento.

El primer acorde está conformado por las notas *mi* 4, *sol* 4, *si* 4, *do* # 5, *mi* # 5 y *sol* # 5. Pensando el acorde en su totalidad no es posible encontrarle un sentido tonal, lo cual es lógico ya que la obra no está construida con dicho sistema. Sin embargo, podría entenderse como un acorde de *mi* menor y un acorde de *do* # mayor sonando juntos. El segundo acorde está conformado por las notas *la* 3, *re* b 4, *mi* b 4 y *sol* 4, y luego es extendido a otras octavas.

Este elemento tiene una sonoridad muy característica por dos razones principalmente: el movimiento paralelo de los acordes a un tono de distancia a manera de bordaduras, y la rítmica percusiva con la que está escrito. Esta característica rítmica genera la idea tópica de la danza y el ritual, por lo cual remite inmediatamente a una sonoridad indígena.

2.3. Segundo movimiento

El segundo movimiento está compuesto formalmente por 5 partes que se diferencian claramente por el cambio de tempo, de carácter y de materiales musicales. Estas partes son: *Misterioso* #. = 72, compás 1; *Meno mosso* #. = 56, compás 23; *Tempo primo* #. = 72, compás 62; *Poccomeno* #. = 66, compás 70; y *Tempo primo* #. = 72, compás 137.

Formalmente estas secciones siguen el patrón A B A' B' A''. Es decir que el *Misterioso* y los *Tempos primos* (que hacen referencia al *Misterioso*) están conformados por el mismo material musical, y ocurre lo propio con el *Meno mosso* y el *Pocco meno*. En una sección del último *Tempo primo*, entre los compases 141 a 159 se produce una cita al material del *Pocco meno*.

El *Misterioso*, y los subsecuentes *Tempos Primos* están compuestos por una textura similar a una polifonía oblicua que se forma con intervenciones de células cortas por parte de los clarinetes en Si b, el clarinete bajo, los fagotes, la celesta, la marimba y los instrumentos solistas. Esta textura es acompañada eventualmente por *clusters* de notas largas que hacen las cuerdas. Esta sección está construida a partir de una serie dodecafónica, que es presentada en la primera intervención de la celesta, y que luego es transformada o fragmentada en las siguientes intervenciones de la celesta y los demás instrumentos antes mencionados. Si bien la serie es



Imagen 7

Melodía alemana presentada por el clarinete bajo y el corno inglés

Como podemos apreciar la melodía está escrita con una escala con un centro jerárquico sobre *mi*, las notas que la constituyen son *mi, fa #, sol, la si y re*. La ausencia de sensible genera la sonoridad característica de una escala modal, por lo tanto, la escala se puede entender como una escala menor natural o como un eólico sobre *mi*, ya que no aparece la sexta mayor que caracteriza al modo dórico.

Un poco más adelante en el compás 33 con *levare*, la melodía es presentada nuevamente, esta vez íntegramente por el corno inglés, al mismo tiempo que el oboe introduce la melodía con características indígenas creada por el compositor. Ambas melodías realizan un contrapunto sumamente interesante donde el diálogo es claro y fluido.

La segunda melodía, con características indígenas, está escrita sobre una escala pentatónica con centro jerárquico en *si*, las notas que constituyen la escala son: *si, re, mi, fa # y la*. Por lo tanto, tenemos la siguiente estructura: tercera menor–tono–tono–tercera menor–tono. Además de la escala, que una vez más remite a la música indígena directamente, esta vez de manera predeterminada, otra característica muy especial de la segunda melodía son las articulaciones. Los estacatos, ligaduras y acentos están colocados de una manera en la cual podemos deducir que se está tratando de imitar el modo interpretativo de los aerófonos andinos.

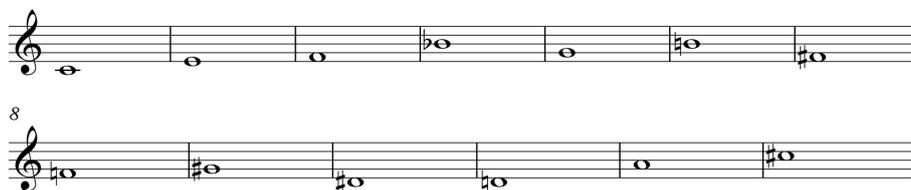


Imagen 8

Segunda melodía en el oboe, en diálogo con la primera melodía en el corno inglés. Compases 40 al 61 del segundo movimiento.

En el *Poco meno*, a partir del compás 70 podemos apreciar una textura nueva, en la cual nuevamente dialogan ambas melodías, pero esta vez acompañadas por la cuerda en *pizzicato*, tocando siempre el mismo acorde de manera homorrítmica. Esta textura remite directamente a la manera indígena de interpretar el instrumento aerófono acompañado de un instrumento percusivo con un patrón rítmico fijo.



Imagen 9

Melodía uno y dos desarrolladas en el saxo alto solista y violín solista, con acompañamiento homorrítmico en pizzicato de la cuerda. Compases 84 a 95 del segundo movimiento.

2.4. Tercer movimiento

El tercer movimiento está dividido en tres partes formales: *Lento* $\# = 56$, *Allegro brioso* $\# = 140$, $\# = 72$, $\# = 140$, *Lento* $\# = 56$. El *Lento* es contrastante con el *Allegro brioso* no solamente en tempo, sino en carácter, material y metro. La parte central $\# = 72$, utiliza material de ambas secciones antes mencionadas.

El *Lento* está escrito en un metro de 4/4 y constituido fundamentalmente por dos elementos: por una parte, tenemos una serie de acordes por parte del piano, son atacados en plaqué y luego una apoyatura resuelve en una última nota del acorde; este modelo se repite varias veces y va a ser el material con el que se construye el gran *finale* de la obra. Por otro lado, tenemos al saxo alto solista y al violín solista realizando un canto y contracanto con reminiscencias de la melodía indígena del segundo movimiento, con acordes del piano a modo de acompañamiento. Las melodías se construyen sobre las notas *do #*, *re #*, *fa #*, *sol #*, y *si*. Es decir, una vez más, una escala pentatónica esta vez con la estructura tono–tercera menor–tono–tercera menor–tono.



Imagen 10

Inicio del tercer movimiento. Compases 1 al 11.

El *Allegro brioso* está escrito en un metro de 5/4, este metro irregular no es tan solo una característica peculiar de la sección, sino que determina la esencia de su construcción. La irregularidad del metro permite realizar cambios en la acentuación interna del compás dando por resultado una multimetría de compases de

5 tiempos, pero con acentuación 2 + 3 y 3 + 2; dicha acentuación no es solamente deducida del análisis, sino que está explicitada en la partitura. Debido a las articulaciones, acentos, figuración y silencios, la sonoridad de todos los grupos orquestales, es decir: cuerdas, maderas, vientos, timbal y solistas; es claramente percusiva.

The image shows a musical score for three soloist parts: Saxophone (Sx. A. S.), Violin (Vln. S.), and Piano (Pno. S.). The score is for measures 30 and 31. The time signature is 5/4, with a '(2+3)' grouping over the first two measures. The music is marked 'Allegro brioso'. The score includes various articulations and accents, particularly in the piano part, which features a complex rhythmic pattern of chords and single notes.

Imagen 11

Allegro brioso, sección de solistas. Compases 30 y 31 del tercer movimiento.

Una vez más, basándonos en cómo están escritas las articulaciones y en las indicaciones de modo de ejecución, la sonoridad y las características de la música parecen ser una evocación a instrumentos de percusión en carácter de danza o ritual.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO

3.1. Primer movimiento

El *ostinato* rítmico del primer movimiento está claramente inspirado en la percusión indígena. Por todo lo expuesto anteriormente sabemos que la percusión, dentro de la tropa, acompaña a las melodías de los aerófonos con patrones rítmicos fijos. En este caso el elemento percusivo de la tropa es tomado como material musical para construir la obra, es presentado por la percusión en primera instancia, pero luego lo tocan las cuerdas y maderas, pero siempre con articulación y acentuación que imita a instrumentos de percusión. Por otra parte, la percusión en la tropa siempre cumple una función de acompañamiento, en este caso el material percusivo aparece cumpliendo una función central siendo por momentos considerables el material principal y el discurso musical se genera con recursos como la variación, tanto rítmica como tímbrica. Más adelante en el movimiento, este elemento cumple una función secundaria dentro de la textura acompañando a otros elementos musicales.

La configuración métrica del primer movimiento y su acentuación regular son características de la música de danza o festiva, esto nos remite inmediatamente a las características rituales de la música indígena. En este sentido podemos apreciar un cambio de paradigma estético cuando ciertas características musicales cambian su sentido de acuerdo al contexto en el que se encuentran. En el caso del uso indígena, estas características de regularidad rítmica y en cuanto a los acentos podrían ser funcionales a una música festiva pensada para ser danzada, en cambio en la obra de Villalpando adquieren otro sentido al ser pensadas para ser solamente escuchadas por un público.

El segundo elemento componente del primer movimiento es un elemento musical melódico. Como se señaló anteriormente esta melodía está construida sobre una escala pentatónica. Ya pudimos apreciar que las escalas pentatónicas son una de las principales formas de organización de alturas en la música indígena, por lo

cual queda muy definida la relación directa. Es importante señalar que, si bien las escalas pentatónicas fueron estandarizadas por el Imperio Inca, existen otros tipos de organización de alturas en la música indígena, pero parecería ser que la mayoría de compositores de música de tradición escrita optan principalmente por las organizaciones pentatónicas cuando construyen melodías con sonoridad indígena.

La principal característica del tercer elemento es su textura parafónica, esto es relevante porque justamente la parafonía es la textura con la que se ejecuta la música en la tropa. En el caso de una tropa indígena habíamos aclarado que la parafonía se da a intervalos de cuarta, quinta u octava, en este caso los intervalos son otros más complejos, pero la sonoridad resultante es similar. Una vez más este elemento aparece como una entidad musical principal, en el compás 70 y con mucha más fuerza cuando es ejecutada en los *tutti* orquestales. Sin embargo, en algunas secciones aparece junto al *ostinato* rítmico generando exactamente la misma textura que la tropa indígena, una parafonía que lleva la idea melódica con acompañamiento percusivo. Por supuesto en estos casos la similitud es simplemente textural, y genera una asociación sonora, pero emular la sonoridad real de la tropa no es en ningún momento la intención.

Como supusimos en un principio los *clusters* y nubes armónicas que cumplen un rol secundario en la organización del discurso del movimiento, no tienen ninguna relación con la música indígena, o al menos no directamente. El concepto de *acorde* u organización de sonidos en la simultaneidad no es un concepto musical que exista por sí mismo en la música indígena, sino que la armonía se genera por duplicación de la línea principal a alturas fijas. Una característica estética fundamental de la música indígena es la indeterminación en muchos aspectos, y uno de ellos es en la altura, es posible tal vez pensar que elementos musicales como *clusters* o nubes armónicas son expresiones de una búsqueda de alejarse de la determinación del sistema tonal dentro de la música de tradición escrita occidental, y en ese sentido existe un punto de encuentro entre ambas músicas.

3.2. Segundo movimiento

La primera sección del movimiento, el *Misterioso* y las subsecuentes reapariciones de este material, claramente no está relacionada con la música indígena de ninguna manera. Esta sección es probablemente el momento musical en el que vemos elementos provenientes de la música de tradición escrita occidental del siglo XX en su forma más pura.

Como habíamos aclarado antes, la primera melodía de origen alemán está escrita en un modo eólico o escala menor natural. Lo interesante a destacar sobre esta melodía es que sonoramente parecería remitir también al universo musical indígena, sin embargo, por la entrevista al compositor sabemos que su origen es completamente distinto. Esto se debe seguramente a que el uso de formas de organización melódica modales, sin un uso funcional de la armonía suenan antiguas, no por nada el otro nombre que recibe la escala menor natural es *escala menor antigua*. Otro factor determinante en esta apreciación sonora es sin duda las texturas en las que aparece esta primera melodía, hablaremos de esto en mayor detalle más adelante.

En el caso de la segunda melodía, el compositor elige una vez más una escala pentatónica para representar la sonoridad indígena. Por otra parte, el detalle en las articulaciones y ligados muestran claramente la intención de imitar la forma de interpretación de algún aerófono indígena, no corresponde para nada con la forma tradicional de interpretación del oboe. Se puede incluso llegar a pensar que esta forma de interpretación con tantos estacatos, acentos y ligados intercalados está intentando emular la interpretación resultante del *Ira* y *Arca*, es decir mostrar en un solo instrumento el resultado sonoro de la ejecución intercalada de los aerófonos complementarios.

En el *Poco meno* a partir del compás 70, podemos apreciar una vez más la textura típica de la tropa, pero esta vez en una versión más sofisticada. Por una parte, tenemos el diálogo entre las dos melodías, la alemana y la indígena como un plano textural, este plano tiene una textura propia de polifonía horizontal; pero por otro lado tenemos un plano textural distinto que es el acompañamiento de la cuerda en *pizzicato* repitiendo

el patrón rítmico, el cual claramente es una imitación de instrumentos de percusión. Estamos entonces nuevamente ante una variación de la textura de parafonía acompañada con percusión típica de la tropa.

3.3. Tercer movimiento

Al principio del movimiento tenemos en el diálogo entre violín solista y saxo alto solista reminiscencias de la melodía indígena del segundo movimiento, por ende, tenemos una vez más componentes sonoros indígenas que están basados en una escala pentatónica. A estas alturas parece ya ser evidente que el modo de organización melódico que el compositor utiliza sobre todos los otros para escribir sonoridades indígenas, al menos en esta obra en particular, es el sistema pentatónico. Una vez más tenemos estos elementos melódicos con sonoridad indígena funcionando dentro de una textura ajena a las originarias, es decir en una polifonía horizontal, realizando contrapunto. Esta polifonía horizontal nuevamente es parte de un plano textural dentro de una textura más compleja contenedora, el otro elemento textural está conformado por los acordes del piano que responden a armonías ajenas a la música indígena.

El *Allegro brioso* es sumamente interesante desde el punto de vista de este análisis. Por una parte, tenemos a los distintos grupos orquestales, es decir cuerdas, madera, metales, ejecutando música con claras intenciones de imitar instrumentos de percusión debido a las acentuaciones y a los patrones rítmicos fijos, esto parecería ser una vez más una evocación a la percusión que acompaña siempre en la tropa indígena. Sin embargo, probablemente el elemento principal de esta sección sean los cambios en la acentuación interna del compás irregular que se puede entender como polimetría. Esta característica musical es muy usada por varios compositores del siglo XX y está asociada de alguna manera a una sonoridad exótica, es el caso por ejemplo de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky o el *Concierto para Orquesta* de Bartok. En el caso de la obra que tratamos este cambio en la acentuación interna del compás irregular es un recurso técnico más que produce cierto efecto sonoro, pero que no es proveniente de la música indígena de Los Andes bolivianos.

CONCLUSIONES

Los elementos musicales provenientes del universo musical indígena juegan un papel fundamental dentro de la construcción y sonoridad de la obra. Estamos ahora en condiciones de comprender en profundidad el tratamiento que el compositor aplica a dichos elementos para lograr la coherencia en el diálogo con elementos provenientes de discursos musicales diversos como el serialismo o atonalismo, y entender cómo consigue con esto enmarcar estos elementos indígenas dentro de un discurso musical completo y que responde a la música de tradición escrita. El compositor toma elementos musicales de diversas fuentes y los utiliza como material precompositivo para la realización de su obra, resignificando dichos elementos. Por lo tanto, todos los elementos tomados por el compositor para la construcción de la obra sufren una transformación fundamental en su paradigma estético, fenómeno artístico que es sumamente usual dentro de la música de tradición escrita.

La textura musical que se produce debido a las características organológicas de la tropa es un distintivo claro de la música indígena. Los aerófonos en pares realizan una melodía que es duplicada por otros aerófonos a distancia de quinta, cuarta u octava, debido a una relación proporcional en la construcción de dichos instrumentos, además, son acompañados por uno o más instrumentos de percusión. Esta disposición genera una textura musical de parafonía acompañada por patrones rítmicos fijos. Esta textura tan característica es tomada y utilizada por el compositor en un par de secciones de la obra, generando así una sonoridad sumamente reconocible.

El compositor toma también algunos elementos de esta textura característica de la tropa para elaborarlos individualmente o también en alguna ocasión transformar un solo elemento dentro de la textura total. En

el caso del *Poco meno* del segundo movimiento, la parafonía es reemplazada por una polifonía horizontal a dos voces, manteniendo el acompañamiento percusivo una vez más, interpretado por la sección de cuerdas haciendo *pizzicato*, con acentos periódicos y siguiendo patrones rítmicos que se repiten.

El tercer elemento del primer movimiento es una parafonía que, si bien no tiene sus voces dispuestas a distancia de quinta, cuarta u octava, genera una sonoridad muy similar. Este elemento aparece con un tratamiento musical diferente al de la textura de la tropa, y es desarrollado individualmente, llegando a ser interpretado en *tutti* orquestal. En el caso del primer elemento del primer movimiento (el *ostinato* rítmico), y el *Allegro brioso* del tercer movimiento, tenemos la situación contraria en la que el elemento tomado de la textura de la tropa es el del acompañamiento con percusión. En estas secciones el patrón rítmico es el elemento musical conductor del discurso, la imitación de la percusión se lleva a las distintas secciones de la orquesta y es desarrollado como un elemento independiente.

Con la conquista de las culturas indígenas de la zona de Los Andes bolivianos por parte del Imperio Inca se estandarizó la organización de las alturas en la sucesión, las escalas, bajo el sistema pentatónico incaico. Sin embargo, anterior a esta conquista los indígenas de la zona utilizaban escalas más complejas en su música, y algunas de estas escalas siguieron en uso aún hasta nuestros días. Los compositores de tradición escrita bolivianos del siglo XX tomaron la escala pentatónica como elemento característico en cuanto a lo melódico de la sonoridad indígena, Villalpando sigue esta tradición en la presente obra. Esto ocurre en el segundo elemento del primer movimiento, en la melodía indígena del segundo movimiento, y en la primera parte del tercer movimiento, en todas estas secciones el compositor elige una escala pentatónica para construir sus melodías.

Parece ser que la sonoridad de la escala pentatónica representa en la actualidad un tópico musical que remite inmediatamente al universo indígena en el imaginario del oyente, se asocia directamente esta sonoridad con músicas autóctonas de la región. Si bien este tipo de escalas han sido utilizadas en muchas ocasiones como un recurso exótico, en el caso de esta composición el uso de dichas escalas parece responder más bien a la intención consciente del compositor de poner en diálogo tradiciones musicales diferentes. Sin embargo, es interesante remarcar que la sonoridad que produce la melodía de origen alemán en el segundo movimiento es también lejana y antigua, y puede ser asociada también con música de origen indígena. Por una parte, esto puede deberse a la existencia de otros tipos de organización melódica en la música indígena que también están presentes en el imaginario del oyente, pero parece ser también importante el hecho que dicha melodía está construida sobre un modo eolio sin funciones armónicas que la soporten. Probablemente ante la ausencia de armonía funcional cualquier organización melódica distinta a las escalas mayor y menor produzcan sonoridades que generen asociaciones con músicas autóctonas en el imaginario del oyente.

El lugar que ocupa la música indígena en la obra es distinto al que solía ocupar en la música del Nacionalismo Latinoamericano. En este último la música indígena era tomada en un afán de construir identidad, pero siempre dentro de los parámetros de valoración estéticos de la música europea. En cambio, la obra de Villalpando genera valor artístico a través de la coexistencia de elementos precolombinos y elementos heredados de la tradición europea, ofreciendo de esta manera una propuesta estética diferente.

BIBLIOGRAFÍA

- ESPADA, Martín (2019): Música, interculturalidad e identidad sonora: la producción de nuevo conocimiento musical en un contexto de narrativas descoloniales. La experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia (Tesis de licenciatura inédita). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- GJEVERE, Naomi K. (2002) Three String Quartets by Contemporary Bolivian Composers. Florida State University Libraries. (Electronic Thesis). Treatises and Dissertations.
- GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro, y GUTIÉRREZ CONDORI, Edwin Iván (2009): *Música, Danza y Ritual en Bolivia*, La Paz, FAUTAPO.

- GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro, y GUTIÉRREZ CONDORI, Edwin Iván** (2013): Origen y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: Aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del Qollasuyo. En Gutiérrez Condori, Ramiro, y Gutiérrez Condori, Edwin Iván: *Principios básicos de organología y Antropología de la Música: Instrumentos musicales de los Andes, Chaco y Amazonía de Bolivia*, Oruro, Prensa.
- GRELA, Dante** (1992): *Análisis musical, una propuesta metodológica*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR Ediciones.
- LAYME PAIRUMANI, Félix** (1996): Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. En Bauman, Max Peter: *Cosmología y Música en los Andes*, Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 107–116.
- MARTINEZ, Edgardo** (2018): *Texturas, Estructuras y Sistemas*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aureliano** (2011): *La Música en Latinoamérica*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- PRUDENCIO, Cergio** (2002) Imaginario Sonoro de los Tiempos. *Revista Ciencia y Cultura*, N°11, La Paz, Universidad Católica Boliviana Ediciones, págs. 23–27.
- PRUDENCIO, Cergio** (2015) Desde Dos Entrañas. Ponencia presentada en *ColoquioMúsica y Pueblos Indígenas de América*, Montevideo.
- SÁNCHEZ CANEDO, Walter** (1996): Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. En Bauman, Max Peter: *Cosmología y Música en los Andes*, Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 83–106.
- VALENCIA CHACÓN, Américo** (1982): El Diálogo Musical: técnica del Siku Bipolar. *Boletín de Lima*, (22), Lima, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana.
- VILLALPANDO, Alberto** (2000) La Inquietante Inminencia del Valle de La Paz. *Revista Ciencia y Cultura*, N°7, págs. 139–142.
- VILLALPANDO, Alberto** (2002) En Torno al Carácter de la Música en Bolivia. En *Revista Ciencia y Cultura*, N°11, La Paz, Universidad Católica Boliviana Ediciones, págs. 124–128.
- VILLALPANDO, Alberto** (2007) Una Reseña Sobre la Música Contemporánea Boliviana. En da Costa Toscano, Ana Maria: *Revista Nuestra América*, N°3, Porto–Portugal, Ediciones Universidad Fernando Pessoa, págs. 163–173.
- VILLALPANDO, Alberto** (2014). Orquesta Sinfónica Nacional de Bolivia Trio Comet. Dirección. Mauricio Otazo: *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta* Registro Audiovisual. https://www.youtube.com/watch?v=JD3oGpqi5Ig&ab_channel=GabrielWayar
- VILLALPANDO, Alberto** (2014). *Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta*. Cochabamba, Bolivia. https://drive.google.com/file/d/1ogmcuN5afdS4bMOF2FA_mw_e4PCUokVI/view?usp=sharing
- WAHREN, Cecilia** (2017) Sonoridades de lo Autóctono. Reconfiguración de la Indianidad en la Construcción de la Música Folclórica Boliviana. *Andes*, Vol. 1 N°28.
- ZULETA, Sebastián** (2014) En torno a los 50 años de Alberto Villalpando. *Revista Ciencia y Cultura*, N° 32, La Paz, Universidad Católica Boliviana Ediciones, págs. 185–202.

NOTAS

- [1] Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Aaron Copland, Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola, Iannis Xenakis, Luigi Nono entre otros.
- [2] Las técnicas a las que se hace referencia son las del atonalismo, serialismo, puntillismo, minimalismo y construcción por bloques sonoros.
- [3] La gran parte de estos aerófonos se tocan en pares porque el instrumento se compone de dos partes, el *Arca* e *Ira*. Esto se explica en profundidad en 1.3. *Ira* y *Arca*.
- [4] Tañedor se refiere a la persona que ejecuta el instrumento.
- [5] Ver 2.1. Metodología de análisis.

- [6] En cuanto a las clasificaciones de textura se toman en cuenta las definiciones de *Texturas, Estructuras y Sistemas III* (Martínez, 2018).
- [7] Las características musicales de la música indígena de los Andes bolivianos son desarrolladas en el título 2.
- [8] Entrevista no publicada.
- [9] El Instituto Goethe (Goethe Institut) es un instituto cultural de la República Federal Alemana activo mundialmente.

El lenguaje musical del chamamé a través del bandoneón de Isaac Abitbol: propuestas metodológicas para la transcripción en formato lead–sheet



The musical language of Chamamé through Isaac Abitbol's bandoneon: preparation of a transcription corpus in lead-sheet format

Suárez, Pablo Javier

Pablo Javier Suárez

pablosuarezprod@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0028, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0028>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La cultura musical–danzaria del chamamé es compartida por una población que se estima entre 30 y 35 millones de personas distribuidas en seis países de Sudamérica. En este contexto, la figura del bandoneonista y compositor Isaac Abitbol es central en la historia del género. Sin embargo, aunque un número considerable de investigaciones se han dedicado al estudio de esta expresión cultural, muy pocas se han enfocado en lo estrictamente musical. El propósito de este trabajo es aportar a la construcción consciente, profunda y respetuosa de un *corpus* de partituras de chamamé en formato *lead sheet*. Para ello, se diseñó una metodología de análisis, y se entrevistó a músicos/as autoadscriptos/as al género a fin de conocer sus perspectivas *emic* y generar instancias colaborativas de trabajo. Los aportes metodológicos, como también las partituras producidas en este trabajo, podrían representar una contribución significativa por un lado, a la difusión y enriquecimiento del chamamé, y por otro, a una mayor comprensión y asimilación de este género en instituciones de enseñanza y otros ámbitos musicales.

Palabras clave: Argentina, música popular, chamamé.

Abstract: *Chamamé music and dance is of great importance to a broad social environments in a transnational region extended over Argentina, Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia and Chile. In this context, the composer and bandoneonist Isaac Abitbol is a central figure in the history and evolution of this genre. However, although a considerable number of researchers have studied this cultural expression, very few have focused on specific musical aspects, and no studies on the figure and work of Isaac Abitbol were found. The aim of this work is to contribute to the construction of a chamamé score corpus through the transcription, in lead sheet format, of 12 representative works of this author. For this purpose, a pertinent methodology of musical analysis was designed, and interviews to musicians were made in order to know their emic perspectives and generate collaborative work instances. The methodological development and the scores produced in this work could mean a significant contribution to the divulgation of the chamamé musical language, as well as a better understanding of this genre in educational institutions and other musical environments.*

Keywords: Argentine, popular music, chamamé.

1. INTRODUCCIÓN

La cultura musical–danzaria del chamamé es compartida por una población que se estima entre 30 y 35 millones de personas distribuidas en seis países de Sudamérica^[1]. En este contexto, el bandoneonista y compositor Isaac «Isaco» Abitbol es central en la historia del género y considerado uno de los pioneros junto a Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel y Tarragó Ros^[2]. Su obra musical es ampliamente reconocida, llegando a configurarse como uno de los paradigmas estilísticos del chamamé. El legado cultural de su obra instrumental como bandoneonista ha quedado registrado en su trabajo como solista y en su paso por conjuntos como el legendario Cuarteto Santa Ana (que fundó junto con Ernesto Montiel), Los Hijos de Corrientes, Trío de Oro, y el reconocido Trío Pancho Cué.

En el medio académico se han producido numerosos estudios sobre el chamamé. No obstante, muy pocos se han focalizado en tópicos específicamente musicales del género. Por otra parte, hasta el momento no he podido relevar investigaciones dedicadas al aspecto melódico instrumental ni a problemáticas relacionadas con los procesos de transcripción y lectoescritura de esta música de tradición oral. En cuanto a Isaco Abitbol, existe un importante trabajo sobre su vida y obra titulado *Isaco Abitbol, El patriarca del chamamé y sus cantores* (Gutiérrez Miglio, 2013). No obstante, aunque este libro realiza valiosos aportes, no contiene partituras ni análisis musicales.

En lo que respecta a la disponibilidad de partituras de chamamé, de por sí escasa en relación con el inmenso repertorio existente, la misma se reduce drásticamente en el caso de las composiciones de Isaco. De su obra, conformada por ciento sesenta y tres composiciones (Gutiérrez Miglio, 2013:23), menos de diez han sido publicadas en partituras con diferentes grados de formalidad y solo una se presenta en formato *lead-sheet* (Pease, 2003:1)^[3].

Ante este panorama se pone de manifiesto, por un lado, la necesidad de disponer de un *corpus* de transcripciones que permita abordar desde la lectoescritura el lenguaje musical del chamamé y su amplio espectro de posibilidades estéticas, y por otro, la importancia de profundizar la reflexión teórica y metodológica acerca de las problemáticas relativas a la transcripción de músicas de tradición oral: ¿Por qué transcribirlas? ¿Para qué? ¿Cómo? ¿Para Quién?

El presente artículo, como avance de un proceso de investigación más amplio^[4], brinda algunas respuestas a los interrogantes planteados, como así también propuestas metodológicas tanto para la selección de un repertorio representativo y versiones de referencia^[5] (López Cano, 2011:11 en López 2012:1), como para el análisis musical orientado a la transcripción en formato *lead-sheet*.

1.1 Sobre Isaco

Bandoneonista, autor y compositor, es uno de los más prolíficos e inspirados de la historia del chamamé, autor de clásicos como *Paraje Bandera Bajada*, *Bodas de plata*, *La bailanta*, *El patio e' Ña Polí*, *General Madariaga*, *La yerra* y *La calandria*.

Su padre, José Abitbol, nacido en Líbano, llegó a la Argentina juntamente con David Miqueri, padre de Salvador, (...) vía Brasil, provenientes de Irak, donde trabajaban con caravanas de camellos vendiendo alfombras por la zona del desierto cercano a Bagdad (...) Viviendo la familia en la localidad de Alvear, su padre abrió un cine, que fue el trampolín artístico para su hijo Isaco. (Gutiérrez Miglio, 2013:11)

Nacido en el seno de una familia judía el 29 de noviembre de 1917 en el paraje Pancho Cué, muy cerca de la localidad de Alvear, provincia de Corrientes, se inicia en la música a muy temprana edad ejecutando la bandónica, luego el piano y más tarde el bandoneón. En su adolescencia integra en su ciudad natal agrupaciones de variados géneros como tango, polca paraguaya, música brasileña y chamamé. En 1935 se radica en Buenos Aires, comienza estudios formales de música y bandoneón con el bellavistense^[6] Antonio Gianantonio, e incursiona en el tango. Luego conoce a Emilio Chamorro, quien lo convence de interpretar música del Litoral y lo incorpora a su conjunto Los Hijos de Corrientes. Con este conjunto Isaco realiza sus primeras grabaciones, en las que se incluyen algunas obras de su autoría: *Vida tuya*, *Santa Ana* y *Sietehigueras*.

En 1942 funda, junto a Ernesto Montiel, el emblemático Cuarteto Santa Ana en el cual permanece hasta 1951, realizando grabaciones para el sello Odeón, además de presentaciones en vivo y audiciones en las principales emisoras de radio porteñas. Luego integra la orquesta de Miguel Repiso, con quien graba para el sello RCA Víctor incluyendo también obras de su autoría que más tarde llegarían a ser clásicos como *Tita* y *La Tabá*. En 1954 forma el Trío Isaco Abitbol, con el cual registra sus primeras grabaciones como solista para el sello Music Hall. Posteriormente graba también como solista para el sello Pampa y paralelamente colabora con las agrupaciones Conjunto Ituzaingó y Embajada Cartelera Correntina. En la década de 1960 graba nuevamente para Music Hall bajo la denominación de Isaco Abitbol y su Conjunto. En 1970 forma el célebre Trío de Oro junto a Julio Lorman (bandoneón) y Roberto Galarza (guitarra y voz) con quienes registran tres discos para Music Hall. En esta misma etapa retoma la actividad de su conjunto, con el cual graba más de quince LP para el mismo sello y realiza presentaciones en vivo a lo largo y a lo ancho del país. En la década de 1980 Isaco participa activamente de proyectos de músicos de las nuevas generaciones como Antonio Tarragó Ros, el conjunto Los de Imaguará y el documental De Ushuaia a La Quiaca. En el año 1992 forma el emblemático Trío Pancho Cué junto a Antonio Niz (guitarra) y Rubén Miño (acordeón) con quienes graba un disco. Este sería su último proyecto completando siete décadas de actividad artística.

Isaco Abitbol fallece en la ciudad de Corrientes el 6 de marzo de 1994.

1.2 La escritura en músicas populares de tradición oral

Consciente de la complejidad y amplitud que implica la reflexión acerca de las relaciones entre las músicas y sus sistemas de representación, y en particular, entre el sistema tradicional europeo y músicas mestizas latinoamericanas de transmisión oral como el chamamé, no es mi intención agotar el tema en este trabajo ni mucho menos. No obstante, creo importante mencionar algunas de sus aristas.

Podría pensarse que los aspectos melódicos, armónicos y formales del chamamé, por ejemplo la actividad del contrabajo y los instrumentos de fuelle o las intervenciones melódicas de las guitarras no presentan grandes contradicciones con el sistema de escritura tradicional. Sin embargo, esta afirmación resulta válida solo desde el paradigma hegemónico eurocéntrico, ya que su sistema de representación no da cuenta de algunos de sus aspectos más importantes como el *microrritmo* o *microtime* y el *groove*.

Por otro lado, este sistema de escritura no ofrece herramientas suficientes para reflejar las características de los rasgueos de la guitarra, para los cuales resultan mucho más útiles los modos de transmisión orales/performativos.

Juan Pablo González se refiere de la siguiente manera a estas limitaciones:

Al abordar una música que no está concebida desde los paradigmas de la música escrita, la musicología tradicional, que adolece de una teoría del ritmo, como la tiene de la armonía o de la forma, tiende a reducir con la escritura fenómenos rítmicos ligados a la performance. (González, 2001)

Otro punto de gran relevancia para los fines de este trabajo es considerar las tensiones que existen en torno a los riesgos y/o beneficios que puede implicar, en términos ontológicos, el hecho de escribir y leer músicas de tradición oral como el chamamé. La resolución de estas tensiones dependerá de los criterios y decisiones que

se tomen sobre cómo escribir y leer estas músicas. Y es aquí donde el formato *lead-sheet* se nos presenta como un puente que posibilita vincular de manera versátil las prácticas y dinámicas de oralidad y lectoescritura en el chamamé.

1.2.1 ¿Por qué, para qué y para quién transcribir chamamé?

En primer lugar, es importante observar que la disponibilidad de este tipo de material puede motivar a personas de diversos contextos y regiones a involucrarse con el repertorio abordado, ampliando así las posibilidades de difusión, comprensión y enriquecimiento, tanto del género como de los ambientes sociales que puedan acceder a él^[11].

Además, los abordajes propios de la lectoescritura pueden ofrecer a las músicas de tradición oral nuevas e interesantes posibilidades de exploración estética, por ejemplo desde la elaboración de arreglos para ensambles con diversos tipos de orgánicos, bandas, agrupaciones de cámara y orquestas.

Por otra parte, en el panorama de la educación musical institucional, en el que se observa en los últimos años el surgimiento y expansión de variadas propuestas curriculares en torno a las músicas populares, se evidencia la necesidad de un mayor conocimiento y profundización del lenguaje musical del chamamé. A este respecto, cabe prestar especial atención al rol de la lectoescritura en los procesos de enseñanza–aprendizaje. Como lo expresa Juan Sebastián Ochoa (2016) siguiendo a diversos autores (O’Brien, 2010; Green, 2001; Ochoa, 2011; Hopkins, 1966):

En la educación musical formal, ya sea en academias, conservatorios o universidades, la partitura ha ocupado un lugar primordial (...) Como parte de la cultura hegemónica de Occidente, la educación musical ha privilegiado la tradición escrita sobre la oral, lo racional sobre lo emotivo y sensorial, la mente sobre el cuerpo. (Ochoa 2016:1)

Si bien a partir de la creación de instituciones dedicadas específicamente a la formación en música popular este paradigma comienza a modificarse, se trata de un proceso desperejo y no exento de dificultades. En este sentido, en función de sus cualidades para integrar la oralidad y la lectoescritura, un corpus de partituras en formato *lead-sheet* desarrollado de manera consciente puede ser, como se verá a continuación, de gran utilidad para introducir el lenguaje musical del chamamé en las comunidades educativas de formación en música popular, y al mismo tiempo, una herramienta eficaz para implementar prácticas pedagógicas y dinámicas sociales propias de la oralidad, logrando mayores grados de equilibrio y coherencia entre el repertorio abordado y sus modos de transmisión y práctica.^[12]

1.2.2 ¿Por qué en formato lead-sheet?

Este formato de escritura musical surge en el contexto del jazz hacia 1970 en EE.UU. y luego se propaga hasta establecerse en numerosas regiones del mundo como el modo más usual de escritura de la música popular:

A partir de la explosión de la música popular en la década de los sesenta y setenta, la guitarra toma el protagonismo como instrumento predilecto para la re–creación y práctica de música popular, puesto que todavía mantiene. El *sheet music*, de tradición de arreglo para piano, se reduce a lo que en la práctica de la música de jazz se conoce como el *lead-sheet*, que contiene básicamente la estructura temporal formal con la melodía, los acordes y una indicación en palabras del ritmo de la versión original. (Witmer, 2007 en Mendoza, 2008:16)

El conjunto de canciones / piezas en formato de *lead-sheet* pasa a convertirse en otro tipo de cancionero ya que se incluye música que no necesariamente se originó para el canto sino como pieza instrumental (...) funciona como un medio para la expresión libre musical, conteniendo cierta información mínima de la música pero permitiendo la creación abierta sobre esta información, una especie de breviario creativo musical (...). El conjunto de melodías con acordes en formato *lead-sheet*, el cancionero de la segunda mitad del siglo XX, fue evolucionando informalmente entre los músicos en copias hechas a mano y en fotocopias, (...) en lo que se conoce con el fenómeno del «Fake» o «Real Book» (...) (estas partituras son utilizadas)

como guías tipo esqueleto para la ejecución, y (los músicos) aprenden por vía de la tradición oral cómo interpretar la notación en una auténtica e idiomática manera del jazz. (Mendoza, 2008:18)^[13]

Es interesante destacar, por un lado, la función de este tipo de partitura de estimular la re-creación de la música a partir de una síntesis escrita, y por otro, la necesidad ineludible de aprender por vía de la tradición oral/performativa aquellos elementos del lenguaje que no están contenidos en la escritura^[14]. Estas características posibilitan que el formato *lead-sheet* funcione como un eslabón entre la tradición oral y la escrita, vinculando de manera complementaria sus dinámicas.

Otro de los rasgos sobresalientes de este formato de escritura es su carácter abierto e inclusivo, ya que al no estar pensado para un orgánico específico, las partituras pueden ser abordadas por un sinnúmero de posibles agrupaciones o solistas tanto en reuniones espontáneas como en proyectos preconcebidos. Desde mi experiencia personal puedo testimoniar lo expuesto, en base a mi participación como flautista en el proyecto «Caraballo–Suárez–Cardoso–Chamamé Trío»^[15]. Antes de integrar esta agrupación, la complejidad que implicaba adaptar el repertorio tradicional chamamecero a la flauta travesa me había mantenido siempre al margen del género como intérprete^[16], a pesar de sentir una gran afinidad y pertenencia. La oportunidad para romper esa inercia se dio específicamente en el año 2008 a partir de una propuesta del guitarrista Juan Martín Caraballo, quien había estado elaborando una serie de transcripciones en formato *lead-sheet*, a instancias de Horacio Castillo^[17], su maestro en aquel momento. La propuesta consistía en abordar el repertorio transcrito, en trío de guitarra, flauta travesa y contrabajo. La agrupación se mantuvo activa durante diez años y produjo dos discos, además de numerosas presentaciones en vivo y tres producciones audiovisuales. Nuestra dinámica de trabajo combinó siempre la lectoescritura con la oralidad, con preponderancia de esta última. Actualmente continúo trabajando en la interpretación de este repertorio y lo he incorporado además en mis prácticas pedagógicas.

Según lo expuesto, cabe afirmar que he desarrollado este trabajo en calidad de participante observador^[18] (López Cano y San Cristóbal 2014:112).

2. MANOS A LA OBRA: SELECCIÓN DEL REPERTORIO Y VERSIONES DE REFERENCIA. ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN.

La primera etapa de la metodología planteada consistió en la elaboración de un orden de representatividad dentro de la extensa obra del compositor. Para ello se llevaron a cabo las actividades que se detallan a continuación:

- Elaboración de criterios a tener en cuenta para la selección del repertorio a transcribir.
- Relevamiento y análisis de un total de treinta y un álbumes. Teniendo en cuenta que el sonido grabado es el modo característico de almacenamiento y distribución de la música popular^[19] (Philip Tagg, 1982 en Goldsack y López 2012:86), se trabajó en base a la discografía completa del compositor.
- Realización de una encuesta entre cultores/as (músicos/as y/o bailarines/as) autoadscriptos/as al género y personas expertas en la temática de reconocida trayectoria e idoneidad^[20].
- Elaboración de criterios de selección de versiones de referencia (en caso de contar con más de una)

Una vez establecida la lista de composiciones y las versiones de referencia, se procedió a su análisis musical mediante procedimientos diseñados ad hoc y se realizaron entrevistas semiestructuradas a músicos/as autoadscriptos/as al género, a fin de conocer sus perspectivas emic, y generar instancias de colaboración e intercambio durante el proceso de trabajo (López Cano y San Cristóbal 2014:115).

2.1 Selección del repertorio y las versiones de referencia

A los fines de seleccionar doce composiciones de la obra de Isaco que resultaran representativas y adecuadas para los propósitos de este trabajo se abordaron dos líneas de acción complementarias: el análisis de su discografía (previa elaboración de criterios de selección) y una encuesta a cultores/as y expertos/as en el tema.

En cuanto al análisis de la discografía, el primer paso consistió en elaborar una serie de criterios de selección que orientaran desde un principio la escucha y determinaran prioridades en cuanto a qué aspectos merecían especial atención en función de los objetivos de este trabajo. Tales criterios se detallan a continuación:

- Cantidad de veces grabada por el autor, como indicador de la importancia que reviste para él (y también para el público y la industria).
- Cantidad de veces grabada por otros intérpretes, como indicador de la importancia que reviste para sus colegas (y también para el público y la industria).
- Opiniones relevadas en la encuesta.
- Desarrollo melódico.
- Variedad en cuanto a estructuras formales, carácter, secuencias armónicas, motivos melódicos, diferentes etapas del compositor y colaboraciones con otros compositores.
- Inclusión de subgéneros del complejo genérico del chamamé (rasguido doble, valseado, *shottis*).

Para el relevamiento de la discografía se tomó como fuente principal el museo virtual Fundación Memoria del chamamé^[21], complementando en algunos casos puntuales con otras fuentes. Fueron relevados y analizados más de 100 títulos incluyendo simples, dobles y LP. Cabe señalar que en todos los casos los álbumes contienen composiciones de otros autores, las cuales no fueron analizadas. El período de tiempo abarcado por la discografía relevada va desde 1936 hasta 1993 e incluye tanto su producción solista, como la de sus principales conjuntos: Los Hijos de Corrientes (de Emilio Chamorro), Cuarteto Santa Ana, Trío de Oro y Trío Pancho Cué.

A los fines del análisis se confeccionó una planilla en la que se fueron consignando aquellos datos considerados relevantes en base a los criterios de selección expuestos anteriormente. De este proceso de análisis surge un listado de 38 composiciones instrumentales que ofrecen un alto grado de interés y relevancia para ser transcritas.

Paralelamente al análisis de la discografía, se realizó una encuesta diferida (López Cano y San Cristóbal 2014:98) a través de los sistemas de mensajería de WhatsApp y Facebook, con el objetivo de conocer la opinión de personas de reconocida trayectoria y conocimiento en la temática acerca de un posible orden de relevancia dentro de la obra de Isaco. Los criterios que guiaron la selección de la muestra representativa de la población objetivo fueron:

- Diversidad generacional
- Diversidad de género
- Diversidad profesional (periodistas, investigadores/as, músicos/as, docentes, productores/as)
- Reconocida y amplia trayectoria en la temática estudiada

En las respuestas enviadas por los/as participantes se menciona un total de veinticinco composiciones. Un posterior análisis cuantitativo de los resultados de la encuesta permitió establecer un orden de relevancia. Es importante señalar que las respuestas recibidas influyeron y complementaron notablemente el proceso de relevamiento y análisis de la discografía que se encontraba en curso, ya que fueron mencionadas composiciones que no habían surgido durante la primera etapa. Esto motivó una segunda instancia de profundización del proceso, en la que se incorporaron nuevos álbumes, e incluso composiciones de Isaco grabadas por otros intérpretes por no encontrar grabaciones del autor.

Finalmente, una vez concluidas las instancias del relevamiento y análisis de la discografía y de análisis cuantitativo de los resultados de la encuesta, se procedió a la confección del listado definitivo de composiciones a transcribir, el cual se detalla a continuación:

1. *La calandria* (chamamé) I. Abitbol / J. Montes
2. *Bodas de plata* (chamamé) I. Abitbol / E. Baffa
3. *Tita* (chamamé) I. Abitbol / M. Repiso
4. *Paraje Bandera Bajada* (chamamé) I. Abitbol
5. *La taba* (chamamé) I. Abitbol / R. Díaz
6. *Campanas de domingo* (chamamé) I. Abitbol / M. Villalba
7. *General Madariaga* (chamamé) I. Abitbol / E. Montiel
8. *A mi amigo Hipólito* (chamamé) I. Abitbol / J. Lorman
9. *Paraje Sarandí* (chamamé) I. Abitbol / J. Lorman
10. *Mártires Gutiérrez* (rasguido doble) I. Abitbol / E. Montiel
11. *Don Chirú* (valseado) I. Abitbol / E. Montiel
12. *Mi viejo bandoneón* (chamamé) I. Abitbol / J. Lorman

Una vez seleccionado el repertorio, surge la necesidad de elaborar criterios que otorguen coherencia a la selección de versiones de referencia, en caso de existir más de una, de las composiciones. Los criterios adoptados en este sentido, en orden de jerarquía, fueron los siguientes:

- En primer término se consideran, en caso de existir, las versiones interpretadas por el autor.
En caso de disponer de versiones editadas en álbumes y otras interpretadas en presentaciones en vivo u otros contextos tienen prioridad las primeras, considerando que «el esfuerzo y dedicación para lograr la versión grabada la establece como referencia final de la producción del músico» (Mendoza, 2008:21)
- En el caso de contar con más de una versión editada discográficamente por el autor, los criterios se tornan más flexibles atendiendo a cuestiones tales como: las etapas de la carrera del compositor, su grado de madurez y desarrollo (el primer y último registro podrían, aunque no siempre, considerarse los más importantes), el grado de similitud que presentan las diferentes repeticiones de una misma sección de la obra a lo largo de la versión, etc.
- En el caso de no contar con una versión interpretada por el autor, se priorizan las interpretaciones producidas por coautores o personas vinculadas lo más estrechamente posible a su música, por ej. músicos/as que tocaron con él.

2.2 Análisis musical

En cuanto al análisis de las obras seleccionadas, este se orientó atendiendo a lo expresado por Elina Goldsack y María Inés López:

Es fundamental concebir el análisis como posibilidad de esclarecimiento de lo que ocurre al interior del discurso musical y no convertir al mismo en una construcción que posea códigos de mayor complejidad que la música misma. Por este motivo puede resultar útil para organizar el trabajo la creación de diferentes herramientas en función de dos o tres aspectos solamente o hacer foco en alguno de ellos. (Goldsack y López, 2012)

En tal sentido, se utilizaron herramientas de análisis creadas ad hoc con el foco puesto en el aspecto melódico, y más específicamente en la comparación de motivos y frases melódicas entre las repeticiones de una misma sección y/o entre iguales secciones de diferentes versiones. Para este propósito se tomaron como referencia las categorías de análisis comparativo de Grela (1985:7).

Identidad–Semejanza–Desemejanza–Oposición

A los fines de clasificar y distinguir dentro del rol melódico, elementos que responden a funcionalidades distintas y a los que puede atribuirse diferentes grados de estructuralidad, se crearon y utilizaron las siguientes categorías:

1. Estructuras melódicas primarias (EMP)
2. Variaciones rítmicas de las EMP (VR)
3. Variaciones melódicas de las EMP (VM)
4. Variaciones melódico–rítmicas de las EMP (VMR)
5. Armonizaciones de las EMP (Arm)
6. Ornamentaciones de las EMP (Ornam)
7. Estructuras melódicas secundarias o contracantos (EMS)
8. Combinaciones (Comb)

Bajo la denominación *estructuras melódicas primarias* se busca identificar aquellos motivos y/o frases melódicas que:

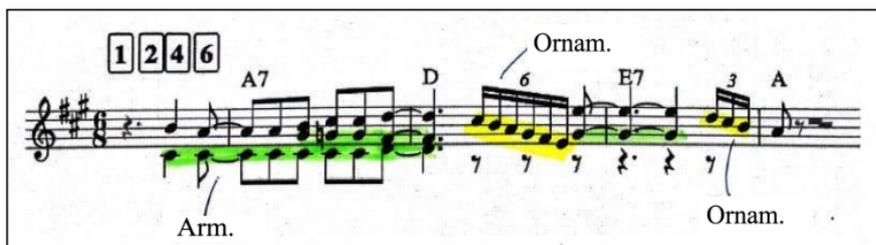
1. Aunque se presentan simultáneamente con otros elementos melódicos poseen el mayor grado de estructuralidad, es decir que pueden «sostener» por sí mismas la identidad melódica de la composición.
2. Se presentan idénticas en mayor número en las repeticiones de una sección de una o más versiones, frente a otras que, siendo semejantes a ellas, tienden a ser percibidas como variaciones.

Mantienen su identidad al ser despojadas de aquellos elementos que pueden ser identificados como ornamentos o «floreos».

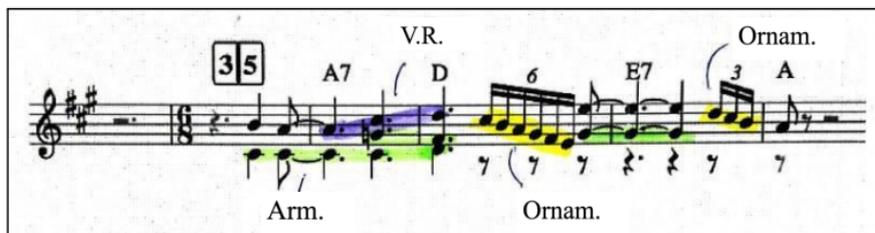
2.3 Aplicación en "La calandria"

A continuación se ofrece un ejemplo de la aplicación de esta metodología de análisis, sobre el fragmento comprendido en los últimos cuatro compases de la sección B de *La calandria*, el más difundido y emblemático chamamé de Isaco^[22]. En este caso se decidió analizar, por un lado, la primera versión grabada en 1946 por el Cuarteto Santa Ana, y por otro, la versión grabada más recientemente (y posiblemente la más difundida) en el álbum *El patriarca del chamamé* (1990). A partir del análisis de ambas versiones se optó por una de ellas como versión de referencia y se procedió a la elaboración de la transcripción.

En la grabación de 1946 el fragmento analizado es interpretado seis veces, siendo la estructura formal A–A–B–B [x3] y en total se presentan dos versiones (muy semejantes entre sí) del mismo fragmento, ya que Isaco lo toca cuatro veces de una forma y dos veces de otra, las cuales se presentan transcriptas y analizadas a continuación:

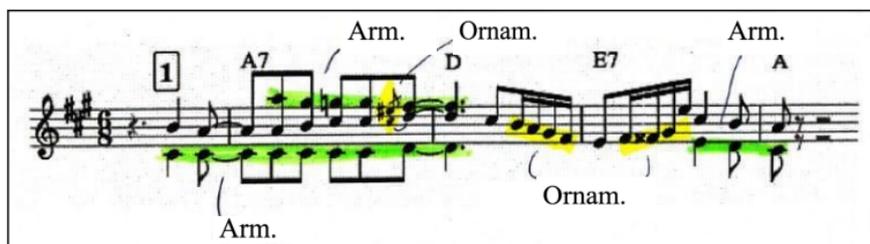


EJEMPLO 1:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repeticiones 1, 2, 4 y 6 de *La calandria*. Versión cuarteto Santa Ana (1946).

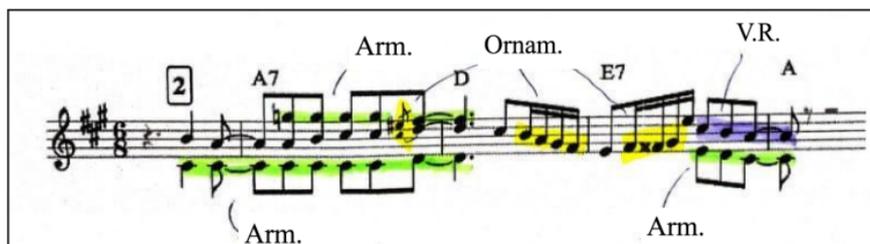


EJEMPLO 2:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repeticiones 3 y 5 de *La calandria*. Versión cuarteto Santa Ana (1946).

En cuanto a la versión del álbum *El patriarca del chamamé* (1990), a diferencia de lo observado anteriormente, el fragmento analizado es interpretado cinco veces (la última es sustituida por una variación final), y ninguna de ellas es idéntica a otra:



EJEMPLO 3:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repetición 1 de *La calandria*. Versión álbum *El patriarca del chamamé* (1990).



EJEMPLO 4:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repetición 2 de *La calandria*. Versión álbum *El patriarca del chamamé* (1990).

EJEMPLO 5:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repeticiones 3, 4 y 5 de La calandria. Versión álbum *El patriarca del chamamé* (1990).

Como puede apreciarse en los fragmentos expuestos, en la versión de 1946 las repeticiones de la sección analizada presentan entre sí un alto grado de semejanza, mientras que en la grabación de 1990 cada repetición ofrece una versión diferente. Esta tendencia se mantiene en el resto de las secciones de la composición, lo que sugiere considerar a muchas de las ideas plasmadas en 1990 como variaciones de aquel primer registro realizado por el Cuarteto Santa Ana. Por esta razón se decidió, aunque se trata de la menos difundida de ambas, tomar como versión de referencia a la más antigua^[23].

En cuanto al trabajo sobre el conjunto de las composiciones seleccionadas, cabe señalar que la metodología de análisis propuesta fue diseñada como una herramienta general para la transcripción de chamamés instrumentales interpretados por instrumentos de fuelle (polifónicos) a partituras en formato *lead-sheet*. No obstante, de su aplicación fue surgiendo de manera dinámica la necesidad de elaborar criterios y tomar decisiones específicas. Un claro ejemplo de esto puede observarse en *La calandria*^[24] (ver ejemplo 6), ya que presenta la particularidad de aludir al canto de este ave mediante determinados ornamentos (mayormente apoyaturas con intervalos de décima) y otros recursos. Dichos elementos, que según la metodología planteada quedarían excluidos de la transcripción por no ser estructurales, fueron considerados en este caso particular, esenciales de la composición, por lo que se incluyeron excepcionalmente en el *lead-sheet*.

A continuación se mencionan otros aspectos del trabajo sobre el conjunto de las transcripciones que no han sido mencionados hasta aquí y pueden resultar de interés:

- Las tonalidades de las transcripciones corresponden en todos los casos a aquellas en las que fueron grabadas las versiones de referencia.
- En ocasiones, puede considerarse que determinados elementos, en general considerados no estructurales, pasan a formar parte de la identidad de la composición, ya sea por su recurrencia (incluso en versiones de otros intérpretes), por su pregnancia, etc. Estos elementos pueden ser

segundas voces (ejemplo 6, c15), melodías de enlace, cortes, contracantos, variaciones de una sección completa (ejemplo 6, A'), etc. En estos casos el criterio adoptado fue incluirlos en la transcripción.

La Calandria
(chamamé)

Transcripción: Pablo Suárez
Versión de ref. Cuarteto Santa Ana (1946) I. Abitbol / J. Montes

EJEMPLO 6:
Transcripción completa de *La calandria*.

3. CONCLUSIÓN

El proceso de trabajo de esta investigación se desarrolló en tres etapas:

1. Selección del repertorio y versiones de referencia: elaboración de criterios de selección, análisis de la discografía completa del compositor y realización de una encuesta.
2. Análisis musical: creación de categorías cuya aplicación permitió dilucidar qué elementos priorizar en función del proceso de síntesis necesario para arribar la transcripción en formato *lead-sheet*.
3. Confeción de las partituras a partir del análisis.

Una vez finalizado este proceso considero que tanto las diferentes instancias de reflexión desarrolladas, como los aportes metodológicos y las transcripciones realizadas pueden representar una contribución significativa para la construcción consciente y profunda de un *corpus* de partituras de chamamé en formato

lead-sheet, que aporten a una mayor comprensión y asimilación del género en instituciones de enseñanza y otros ámbitos musicales. De esta manera podrían propiciarse mayores grados de equilibrio y coherencia entre el repertorio abordado y las prácticas institucionales de enseñanza–aprendizaje, integrando dinámicas propias de la oralidad y de la lectoescritura. Asimismo, por su carácter abierto e inclusivo, este tipo de material puede resultar un aporte tangible a la difusión y expansión estética del lenguaje musical del chamamé a través de una de las personalidades más valoradas y representativas, don Isaco Abitbol.

BIBLIOGRAFÍA

- COCOMAROLA, Mario del Tránsito (2019). *El Taita: obra de Mario del Tránsito Cocomarola*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto Nacional de la Música.
- DÍAZ, Claudio (2009): *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación al Folklore argentino*, Villa María, EDUVIM.
- GOLDSACK, Elina y LÓPEZ, María Inés (2012). El Análisis en Música Popular. Puntos de partida para diversas instancias pedagógicas. *Revista Neuma*, Vol. 2 (Año 5) págs. 82–97.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, Vol. 55 (Año 195) págs. 38–64.
- GRELA, Dante (1992). *Análisis musical: una propuesta metodológica*. Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- GUTIERREZ MIGLIO, Roberto (2013). *Isaco Abitbol. El patriarca del chamamé. y sus cantores*, CABA. Ediciones El Reino Guaraní.
- LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL, Úrsula (2014). *Investigación Artística en Música*, Barcelona, ESMUC.
- LÓPEZ, María Inés (2012). El tratamiento de versiones en grupos de la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del 80. *Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM.AL)* págs. 62–73, Córdoba.
- MADOERY, Diego (2010). El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades, en ¿popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. *Actas del IX Congreso de la IASPM.AL*. Caracas, págs. 11–19 IASPM–AL y EUM.
- MARCIPAR, Matías (2022). La oralidad musical en el currículum: el espacio curricular de instrumentos nativos de las secundarias especializadas en música de la provincia de Santa Fe como estudio de caso. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- MARCON, Fernanda (2014). Los viajes del río: migração, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Entre Ríos e Corrientes, Argentina. (Tese doutoral) Universidade Federal de Santa Catarina [Consultado el 26/04/2021] <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/123240>
- MENDOZA, Emilio (2008). El cancionero de PTT: prototipo de preservación y difusión digital de la música popular venezolana. In *Música, ciudades, redes [Recurso electrónico]: creación musical e interacción social: del 6 al 9 de marzo de 2008*. Conservatorio Superior de Música de Salamanca (p. 36). Sociedad de Etnomusicología (SIBE).
- OCHOA, Juan Sebastián (2016) Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 11 (Año 19) págs. 140–151.
- PEASE, Ted (2003). *Jazz Composition, Theory and Practice*, Boston, Berkeley Press.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (1992). Corrientes musicales de Corrientes, Argentina. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13 (Año 1). [Consultado el 24/02/2022] en <https://www.jstor.org/stable/780062>
- TAGG, Philip (1982). Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. en *Popular Music*, Vol. 2. [Consultado el 24/04/2021] <http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>
- ZUBIETA, Juan Pedro y LEZCANO, Carlos (2017). *Industria Chamamé*, Corrientes, Moglia Ediciones.
- Sin indicación de Autor (2021): *Colección de partituras de chamamé* (7 álbumes), Fundación Memoria del chamamé, Corrientes, Moglia ediciones S.R.L.

NOTAS

[1] Además de comprender amplias regiones contiguas de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil y Bolivia, esta cultura música-danzaria se arraigó fuertemente en áreas patagónicas de Argentina y Chile de la mano de trabajadores migrantes durante el siglo XX. Para más información ver: <https://rauldeloshojos.com/chamame-patrimonio-cultural-de-la-humanidad/> <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-continente-sonoro-del-chamame-nid1809098/>

[2] Véase, entre otros, Díaz (2009:206, 212), Marcón (2014:52, 72), Cocomarola (2019:6, 40,53) y Zubieta-Lescano (2017:22, 68, 116, 140).

[3] Este formato presenta «la línea melódica y el cifrado (...) el ritmo de acompañamiento está implícito y no están detallados los adornos ni las modificaciones en las repeticiones» (Goldsack y López, 2012). En este trabajo se ha recurrido al uso del término en inglés por no contar con un equivalente en castellano.

[4] Se hace referencia aquí al proyecto de investigación «El lenguaje musical del Chamamé a través del bandoneón de Isaac Abitbol: elaboración de un *corpus* de transcripciones en formato *lead-sheet*», cuyo propósito es aportar a la construcción consciente, profunda y respetuosa de un corpus de partituras de chamamé mediante la transcripción en formato *lead-sheet* de doce obras representativas de Isaco. Dicho trabajo ha sido desarrollado a través del programa Cientíbecas de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y se enmarca en el proyecto CAI+D 2020: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación», dirigido por la Prof. Elina Goldsack.

[5] Es «aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión», optamos por esta denominación, evitando lo problemático del término original. Aclara este autor que el término versión referencial es de Gustavo Goldman.

[6] Oriundo de Bella Vista (Corrientes)

[7] Sobre estos aspectos biográficos véase <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/45/> y Gutiérrez Miglio (2013), entre otros.

[8] Músicas que combinan elementos y dinámicas propias de diversas tradiciones culturales de África, América precolombina, Europa y Asia.

[9] Estos términos hacen referencia a los múltiples tipos de fraseo que, en la práctica, presenta la subdivisión del pulso. Para ampliar ver la web de Malcolm Braff <http://general-theory-of-rhythm.org/basic-principles/>.

[10] Recorro aquí a la denominación en inglés por no contar hasta el momento con un término en castellano. Se trata de un fenómeno rítmico/tímbrico/acental que se construye colectivamente, es orgánico, dinámico yailable. Para ampliar ver Marcipar (2022:56) y <https://wyntonmarsalis.org/news/entry/coolin-in-with-wynton-marsalis>.

[11] Cabe destacar que en 2021 el chamamé fue declarado «Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad» por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)

[12] Para ampliar ver los trabajos de Ochoa (2016) y Marcipar (2022).

[13] Es importante mencionar la edición de *El Libro de la Folclorishon*, en 2007, como una propuesta pionera en plasmar un repertorio de música popular argentina imitando el modelo del *Real Book*. Siguiendo esa línea, se han realizado más recientemente algunas ediciones del género que nos ocupa, como el *Cancionero De Costa a Costa* y la colección *Partituras* de chamamé editada por Moglia ediciones.

[14] Cabe mencionar que esto también sucede en el contexto de la música de tradición escrita europea y la partitura convencional, con la diferencia de que la dinámica colonialista impuso la noción de que sus parámetros no escritos son «universales».

[15] <https://www.youtube.com/channel/UCEqWm7tD12D1eG7ivrRyztQ>

[16] En el repertorio instrumental del chamamé la función melódica es asumida casi exclusivamente por instrumentos polifónicos de fuelle como el bandoneón y el acordeón en sus numerosas variantes, con los que se suele armonizar, ornamentar y variar profusamente. Por otro lado, como hemos dicho, las composiciones se crean y transmiten oralmente. Por esto no resulta sencillo, en general, adaptar las melodías para su interpretación con instrumentos monofónicos, lo que supone un complejo proceso de análisis y síntesis, cargado de interrogantes, criterios y decisiones.

[17]Guitarrista misionero fallecido en 2009. Para más información ver: www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/342/

[18]«En ocasiones se hace la distinción entre participante observador y observador participante. El primer caso designa al investigador que participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación. Ocurre por ejemplo, cuando un instrumentista quiere estudiar su propio proceso de construir teórica y musicalmente una interpretación y tiene que observar, por diversos medios, sus propios hábitos» (López Cano y San Cristóbal, 2014).

[19]Es importante aclarar que en su enfoque se refieren al folklore como perteneciente al ámbito de la música popular, ya que como lo explica Madoery (2010:15): «La inclusión del Folklore dentro de la Música Popular, reconociendo su incorporación a los medios masivos, no implica dejar de lado otras formas de transmisión y circulación de los bienes culturales. Este campo mantiene vínculos de diverso grado con aquellos otros repertorios y formas de hacer música».

[20]Dicha encuesta fue realizada de acuerdo a los preceptos elaborados por López Cano y San Cristóbal (2014:98).

[21]<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/>

[22]Esta composición figura entre los tres primeros puestos en todas las respuestas de la encuesta realizada.

[23]No obstante, no se descarta la posibilidad de confeccionar una segunda transcripción basada en la versión de 1990, por ser esta la composición más reconocida, y considerada como una de las más bellas de Isaco.

[24]Ave de amplia distribución en toda América del Sur, posee un canto muy característico, además de la capacidad de imitar los cantos de otras aves.