

Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala

FABIOLA ORQUERA

Instituto Superior de Estudios Sociales – CONICET

Resumen

Este trabajo se ocupa de la trayectoria artística y política del músico y poeta argentino Ramón Ayala, nacido en Misiones, en el límite con Paraguay y Brasil. Traza un recorrido desde su infancia, su formación inicial, en contacto estrecho con músicos paraguayos exiliados en Buenos Aires, su temprana adhesión al marxismo, su relación con el Movimiento Nuevo Cancionero y su viaje a Cuba en 1962 y 1967. Todos esos eventos están enmarcados en la Guerra Fría, que tiene un giro central en la historia latinoamericana en 1959, al producirse la Revolución Cubana. Este evento tuvo una incidencia innegable en la producción simbólica del folklore musical nacional y latinoamericano. La obra de Ayala, caracterizada por la formulación social del paisaje de la selva misionera y de los hombres explotados en la cosecha de la yerba mate, fue –y sigue siendo aún– expresión de la incidencia del mencionado período histórico en la música popular argentina.

Palabras clave: folklore argentino, revolución cubana, movimiento nuevo cancionero, paisaje social, guerra fría.

Abstract

This article focuses on the artistic and political trajectory of the Argentinian musician and poet Ramón Ayala, who was born in Misiones, the frontier between Paraguay and Brazil. It draws upon events in his childhood, his initial formation and tight connection with musicians who were exiled from Paraguay and lived in Buenos Aires, his early affiliation with Marxism, his relationship to the New Song Movement and his trip to Cuba in 1962 and 1967. All these events are framed by the Cold War and especially the Cuban Revolution as the epicenter of global history in Latin America. This event

had an undeniable influence on the symbolic production of national and Latin American folklore. Ayala's work is characterized by the social formulation of the Misiones' jungle landscape and the exploited men who worked in the *yerba mate* harvest, which was – and still is – an expression of the influence of the Cold War on Argentinean popular music.

Key words: Argentinean folklore, Cuban Revolution, Social landscape, New Song Movement, Cold War.

El caso del que nos vamos a ocupar se centra en la trayectoria artística y política de Ramón Ayala, músico argentino nacido en la provincia de Misiones y formado en contacto con la música y la historia de Paraguay y Brasil, de donde provenían sus ancestros.¹ Como muestra el documental homónimo realizado por el artista visual Marcos López, algunas de sus composiciones resultan actualmente más conocidas que él mismo, por lo cual se hace necesario su “redescubrimiento”.² A la vez, se trata de un caso que se enmarca dentro del devenir de la Guerra Fría en Latinoamérica y permite mostrar al ser humano atrapado “en el enrevesado decurso de la historia”.³ Este decurso implica la imbricación del arte con lo político y la conformación de una identidad geocultural delimitada por una estructura de sentimiento epocal. Argentina tuvo la particularidad de que la emergencia del peronismo alineara a las dos superpotencias en su contra, atenuando la lucha entre ellas y haciendo que la restauración conservadora instaurada por el golpe de 1955 no haya impedido el auge del folklore identificado con la Revolución Cubana.

Posando la mirada en “la dinámica de *bases populares*” en su dimensión cultural, conviene hacer referencia a la “nueva izquierda” nacida en los años sesenta.⁴ Según observa el historiador Eric Zolov, dicha corriente estuvo caracterizada no sólo por la búsqueda de una revolución política inspirada en el cambio cubano, sino también por la exploración de los “valores bohemios de la contracultura”.⁵ Sin embargo, la historiografía apenas está comenzando a interesarse en estudios sobre políticas culturales en lo referido a la moda, música y otras prácticas de consumo.⁶

El folklore, que es lo que nos interesa aquí, vivió una etapa de auge conocida como “boom”, marcada por tres eventos señeros: la aparición de la revista *Folklore*, destinada a la difusión de los artistas ya conocidos y otros emergentes; el comienzo del Festival Nacional de Cosquín, en 1962; y la formación del Movimiento Nuevo Cancionero, dado a conocer en Mendoza en 1963. Si bien ese movimiento implicaba altas dosis de bohemia, a diferencia del caso de México que analiza Zolov, la faceta contracultural no se plasmó tanto en los folkloristas como en los músicos de rock, estableciéndose una rivalidad entre ambos grupos, que aspiraban a alinear al público juvenil por detrás de modelos opuestos. Mientras que los primeros se identifican con la renovación de las tradiciones

musicales nacionales y latinoamericanas, los segundos se sienten atraídos por el rock sinfónico y por Los Beatles, inspiradores del llamado “rock nacional”.⁷

Estos últimos se reunían en un lugar llamado “La cueva”, “algo así como la cristalización de The Cavern, La Cueva de Liverpool”.⁸ Muchos de ellos provenían del jazz y se consideraban como continuadores locales de esa tradición, a la que le otorgaban un perfil propio.⁹ Defendían el pacifismo y se oponían al liderazgo tanto de Estados Unidos como de la Unión Soviética, manteniéndose a distancia de intelectuales y estudiantes politizados.¹⁰ Muchos artistas de la renovación folklórica, por el contrario, abrazaron el ideal de la Revolución Cubana, como se ve en el Movimiento Nuevo Cancionero; la música norteamericana era considerada por ellos como una amenaza para sus ideales políticos y estéticos, aunque se conocía y respetaba a artistas estadounidenses que provenían de corrientes críticas del *folk-rock*, como Joan Baez.¹¹ Por ejemplo, el 25 de marzo de 1966 hubo un recital en la Plaza San Martín del partido de igual nombre, en la provincia de Buenos Aires, “por la paz y la libertad en Vietnam y en apoyo a la acción pacifista del pueblo norteamericano”, en el que actuó Mercedes Sosa, entre otros reconocidos artistas.¹²

Ayala es parte de este movimiento en los sesenta, hasta que su espíritu nómada y el éxito obtenido por sus composiciones en el exterior lo lleva a emprender en 1967 un largo viaje por Europa, África y Asia. Regresa en 1975 y cuando se produce el último golpe militar se queda en el país manteniendo el vínculo con el Partido Comunista. Y si por un lado la Alianza Anticomunista Argentina impone una atmósfera de terror, por otro el Partido firma un pacto de “convergencia cívico-militar” con el gobierno *de facto*, lo que atenúa la persecución de sus afiliados sin llegar a impedir que sufran amenazas y censuras y que padezcan la ausencia de amigos y colegas.¹³ Todo ello es referido por el músico en el poema “El que volvió de la muerte”.¹⁴ Después de la Guerra de Malvinas, Mercedes Sosa vuelve del exilio y ofrece un recital en el estadio Obras Sanitarias, en el que canta “El cosechero”, de Ayala, junto a temas de Charly García, León Gieco y reconocidos autores latinoamericanos, todos hermanados por el común rechazo a la dictadura.¹⁵

Nos adentraremos ahora en este recorrido, que expondrá la relación entre producción poético-musical, construcción de un paisaje social e identidad política. En este sentido, es importante notar que el artista percibe su afiliación como un dato consistente con su producción, aunque no central. En una entrevista concedida para la realización de este artículo, Ayala afirma que si bien fue y sigue siendo afiliado al Partido Comunista, su obra debe considerarse como un producto “completamente ayaliano”.¹⁶ Se refiere en parte al hecho de que sus viajes no fueron realizados por medio del partido, a excepción de la invitación que recibió por parte del gobierno cubano para viajar a la isla, en 1962; pero

es enfático en remarcar que el largo viaje que emprendió en 1967 se debió al éxito de sus composiciones, sobre todo de “El mensú”.¹⁷ Eran épocas en las que la temática social tenía audiencia global, y ese “producto ayaliano” cuestiona poéticamente la explotación del hombre, constituyéndose en un eje fundamental en la construcción del folklore social argentino y latinoamericano.

El legado de Atahualpa Yupanqui en la concepción social del paisaje sonoro y visual

La noción de “paisaje” merece especial atención por su presencia en el discurso folklórico del noroeste y noreste. Cuestionado por las estéticas de vanguardia, que lo asocian a posiciones regionalistas y esencialistas, el término ofrece varias aristas y no puede ser soslayado fácilmente a la hora de entablar un diálogo con los discursos estéticos producidos en provincias. Una breve reflexión sobre su conformación en el tiempo nos remonta al famoso ensayo de Domingo F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), donde esta dicotomía muestra al protagonista, el “Tigre de los Llanos”, como un caudillo surgido del paisaje agreste extendido más allá de Buenos Aires. A comienzos del siglo XX un santiagueño nacido en Tucumán, Ricardo Rojas, escribe *El país de la selva*, donde se ocupa de los mitos del bosque santiagueño en vías de desaparición a causa de la tala de árboles generada por la construcción de las vías para los ferrocarriles. Este conjunto de relatos, impregnado de la “materialidad” de su tiempo, registra un paisaje en el momento preciso de su agonía, cuando el narrador le explica a Zupay, mítico interlocutor amenazado de extinción, que “Las Pampas, las selvas, las montañas se transforman en beneficio de las ciudades”.¹⁸

El diálogo entre el narrador y Zupay apresa simbólicamente el trauma social que implica la modernización. Unos años después en la provincia de Tucumán aparecerá ya conformado a nivel oral el mito de “el Familiar” con el que se representó popularmente el impacto que generó el rápido crecimiento de la industria azucarera, con el consecuente enriquecimiento de los dueños de ingenios. Así como Santiago del Estero perdió sus bosques, Tucumán vio cambiar el verde de sus llanuras por el tono verde-amarillo de los cañaverales, matizado con elevadas chimeneas esparcidas cada tanto. Uno de los primeros en registrar ese paisaje fue el escritor y folklorista Atahualpa Yupanqui, admirador de Rojas; heredero de la tradición criollista e indigenista, desde su primera composición, “Camino del indio” (1928), introdujo una perspectiva social alejada de cualquier pintoresquismo, imbuida en la experiencia personal y el lazo afectivo con el espacio y el hombre que lo habita.

Es justamente en la línea de Yupanqui en la que se inserta Ramón Ayala. Ambos tienen en común el hecho de haber quedado huérfanos de padre en forma temprana, lo que los puso en una situación económica precaria. Ambos pasaron la infancia en contacto con personajes populares, el primero entre Junín y Tucumán y el segundo entre Misiones y los barrios habitados por provincianos en Buenos Aires. Ambos se sintieron atraídos desde muy pequeños por la música que tocaban artistas populares. Esos recuerdos, tan potentes en la formación de la subjetividad adulta, también resultan relevantes a la hora de explicar su adscripción política, que los llevó a afiliarse al Partido Comunista. Yupanqui, quien al comienzo adhirió al radicalismo de Yrigoyen, como su padre, comenzó a identificarse con el marxismo a fines de los años treinta.¹⁹ En su generación la Revolución Rusa alcanzó gran trascendencia; artistas e intelectuales se reunieron primero en torno al grupo Insurrexit—con el que el folklorista se habría conectado—y después en torno a la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), organización a la que perteneció el escritor Alfredo Varela.²⁰ De éste Yupanqui fue amigo personal y admirador de la novela *El río oscuro* (1943), inspiradora del filme *Las aguas bajan turbias*, dirigida por Hugo del Carril. Incluso fue Varela quien le escribió el prólogo a *Tierra que anda*, libro publicado por Editorial Anteo en 1948.²¹

Ramón Ayala sigue los pasos de estos dos referentes. Como Yupanqui, piensa en el hombre como proyección de la tierra, de acuerdo a la cosmovisión india—kolla en un caso, guaraní en el otro—; y como Yupanqui, también, niega cualquier posibilidad de alejamiento o desprendimiento personal del paisaje: “A mí nadie puede alejarme de mi tierra, porque la llevo puesta”.²² Del mismo modo, Don Ata se definía como paisano porque “llevaba el país adentro”, confluyendo en una estética fundada en la atribución de un carácter transitivo a la tierra, cuya capacidad vital sería transferida al artista capaz de interpretarla. Por eso al explicar la creación del gualambao, ritmo que Ayala inventa como expresión de Misiones a partir de las sonoridades que vienen de Brasil y Paraguay,²³ lo hace pensando en el imaginario geo-cultural de Ricardo Rojas:

Yo observé que como del silencio y del abismo de Salta y de Jujuy y de las montañas nace el eco, nace la baguala, nace aquel grito como un clarín de la montaña; y como la amplitud y el horizonte inmenso de la Pampa produce la filosofía, produce la milonga, produce el pensamiento y la introspección para encontrarse a sí mismo, y ahí nace el filósofo, entonces el paisaje ordena, porque es una conjunción de ritmos.²⁴

Es decir que de las tres áreas geográfico-culturales delineadas por Rojas como alternativa a la opción europeizante, en los años treinta se genera desde el folklore un criollismo social que tiene a su primer representante en Yupanqui. Este da cuenta del paisaje de la Pampa y el Ande y es sin duda un antecedente importante para la producción poético-musical que inicia Ayala en los años cincuenta, a partir de las imágenes de obras literarias centradas en la selva y el río Paraná. Al respecto, Ayala sostiene que “ellos” –refiriéndose probablemente a autores de su generación– han inaugurado una nueva forma de expresar el paisaje, como se advierte en metáforas como la de “El cachapebrero”: “Algo se mueve en el fondo del Chaco Boreal / sombras de bueyes y carros buscando el confín / lenta mortaja de luna sobre el cachapé / muerto el gigante del monte / en su viaje final”.²⁵ Sostiene que antes la gente “hablaba más del pago lejano y de las reminiscencias de la tierra, pero no estaba cerca de esas palpitaciones y las voces evidentes que el paisaje le mostraba cada instante”. En cambio, él siente “como si el paisaje hablara”, porque “esa es la realidad del hombre: el hombre y la tierra modelada que tiene por su sangre el fósforo, el cobre, el hierro, el tungsteno, el manganeso, el silicio, que tiene todos los elementos de la naturaleza. Es un pedazo de tierra con patas y ojos que anda por el paisaje, que debe respetar a esa tierra y debe hablar por sus propios modos lo que la tierra tiene que decir”.²⁶ Como se podrá notar, trasunta una concepción *sui generis* del marxismo, que se mezcla con la interpretación andina en la que el ser humano es una parte de la naturaleza y debe subordinarse a ella.

Por otro lado, vale notar que los folkloristas que estamos mencionando tienen en común el hecho de fundar su poética en un vínculo con un espacio que remite a la infancia. A diferencia del sujeto de la Europa moderna que mira el paisaje desde fuera, cuya expresión más clara es la del viajero, en estos casos se busca revivir un recuerdo; la recreación musical viene a ser una forma de regreso al momento de “comunidad” plena con el espacio habitado desde la niñez. A la vez, no se trata de una construcción idealizada o pintoresquista, ya que se muestra el efecto que el proceso de industrialización imbricado con prácticas de dominación feudal tiene entre la población local. Considerando que el paisaje actúa como un sistema significativo que comunica, reproduce, experimenta y explora el sistema social, se advierte que la construcción elaborada desde el folklore tiene un sentido distinto a la que se realiza desde la cartografía.²⁷ Mientras que esta ciencia resulta fundamental para la “consolidación del estado-nación y la apropiación del territorio y sus habitantes”, proveyendo de un modelo útil para la composición ordenada y coherente de las “partes” que lo componen, el paisaje imaginado por el folklore social busca deconstruir ese orden, señalando el perjuicio humano que causan las estructuras económicas articuladas sobre esos espacios naturales.²⁸ Ayala y Yupanqui también comparten el hecho de elaborar

un paisaje que no es sólo visual, sino también sonoro; sus composiciones, en ese sentido, son resultado de una búsqueda persistente por amalgamar poesía y música en función del espacio y la atmósfera vital que se quiere transmitir.

Con respecto al vínculo que lo une a la poética de Alfredo Varela, vale notar que la primera composición exitosa del misionero, “El mensú”, se remonta sin duda a la novela *El río oscuro*, que muestra el momento en el que la comercialización de la yerba mate implica la tala de los árboles selváticos, esclavizando para ello a hombres que por necesidad se veían obligados a aceptar los términos laborales de los conchabadores. Tanto el novelista como el músico tienen como referente a Horacio Quiroga, escritor atraído por la condición agreste de la selva quien adquiere una mirada social al entablar amistad con anarquistas y comunistas. Señala Isidoro Gilbert en una entrevista que había en Quiroga “una simpatía al pensamiento anarco-bolche”, sentimiento del que nacieron cuentos enfocados en la explotación a la que eran sometidos los mensú.²⁹

En este sentido, resulta conveniente hacer una referencia al intelectual y militante comunista Marcos Kanner, nexa entre Quiroga, Varela y Ayala, cuyas luchas a favor de los tareferos dejan entrever una trama cultural en la que las fronteras argentinas, paraguayas y brasileñas se diluyen por detrás de las luchas revolucionarias.³⁰ El músico misionero recuerda al respecto que “cada vez que en Misiones había sospechas de levantamiento, lo primero que hacían era meter preso a Marcos Kanner”, y que fue en 1917, apenas se hubo producido la Revolución Rusa, cuando éste, “que había sido anarquista, se hizo comunista”. Poco después, habiendo llegado a la conclusión de que había que tomar el poder en Paraguay, organizó a un grupo de combatientes y juntos “tomaron la ciudad de Encarnación, ocuparon la sede de la policía y la gendarmería, pero falló la rebelión en otras localidades y el gobierno mandó al ejército a aplastar la revolución”. Kanner y los suyos “tomaron un barco inglés llamado Bell y huyeron por el río Paraná, se internaron por el Iguazú y estuvieron matando gallinas a tiros para sobrevivir hasta que los apresaron y los trasladaron en un barco que ancló en el Río de la Plata o Martín García”.³¹

Estas experiencias, transmitidas mediante el contacto interpersonal o literario, se hacen patentes en “El mensú”, tema compuesto en 1955 que significó la consagración de Ayala como compositor. En efecto, éste cuenta que regresaba junto a su hermano Vicente desde la Isla Maciel hacia Dock Sud navegando por un brazo del Riachuelo “oscuro de petróleo”. Entre la meditación y los recuerdos de la “pequeña patria de selva y tierra roja” surgió la respuesta a la búsqueda de “nombres y sonidos para expresar el paisaje y el hombre”. Se dieron cuenta de que debían “crear una canción que abarque al ser de la tierra misionera, hablar de sus distintos oficios, de sus alegrías, de sus angustias”, y que para hacerlo era necesario “convivir con él, respetarlo, sentirse parte del cuerpo vital del ser,

en el conglomerado humano. Arder con su corazón por los obrajes, las fábricas, las angustias, los sueños, la injusticia, los derechos del trabajador, transitando la historia”. Ese “contacto directo” se remontaba a la infancia: “lo hemos visto sufrir, embarcarse en la ‘Bajada vieja’, en el Alto Paraná; conocimos su historia, vivir, casi, a su lado, todas sus emociones.” En ese momento de reflexión, que ya denotaba la llegada al momento de madurez creativa, los hermanos se dieron cuenta de “la importancia de la canción como elemento clarificador y culturizante”.³²

Así nació la canción, interpretada primero por Ovidio Juárez, Raúl Show Moreno, Julio Molina Cabral, el trío que integraba el mismo Ayala, Ramona Galarza y Horacio Guarany entre otros registros, incluso en diferentes idiomas.³³ El mensú está teñido por colores que remiten a la lucha entre la naturaleza y la explotación que trae aparejada la modernización capitalista, al igual que la novela de Varela y la película de Del Carril. Los elementos visuales del ambiente adquieren una dimensión existencial mediante la irrupción de la dimensión sonora:

Selva, noche, luna
pena en el yerbal.
El silencio vibra en la soledad
y el latir del monte quiebra la quietud
con el canto triste del pobre mensú.

Yerba, verde, yerba
en tu inmensidad
quisiera perderme para descansar
y en tus sombras frescas encontrar la miel
que mitigue el surco del látigo cruel.

¡Neike! ¡Neike!
El grito del capanga va resonando.
¡Neike! ¡Neike!
Fantasma de la noche que no acabó.
Noche mala que camina hacia el alba de la esperanza,
día bueno que forjarán los hombres de corazón.

Rio, viejo río que bajando vas,
quiero ir contigo en busca de hermandad,
paz para mi tierra cada día más,
roja con la sangre del pobre mensú

Reflexionando años después sobre esta obra, su autor sostiene que la compuso “para cantar la evidencia de ese hombre anónimo preso en la telaraña del yerbal, que por ser tan nuestro, desborda la geografía de Misiones, para convertirse en un hombre auténticamente americano”. Y además “para que la gente vea la otra cara de la tarjeta postal: la luz y la sombra, lo bonito y el drama del trabajo por el túnel verde del monte, donde la ilusión y la esperanza establecen una eterna lucha con la selva avasallante”.³⁴ Como ya se indicó, en la concepción de la estética poético-musical de Ayala subyace un ideal de armonía entre el hombre y el medio natural que se ve alterado por las relaciones de explotación económica capitalista, con remanentes de prácticas feudales favorecidas por el hecho de que la selva se mantiene al margen de la protección efectiva del estado. Esa alteración está expresada en el “quiebre” de la quietud del paisaje, en la pena del mensú; la soledad y la tristeza remiten a la alienación del trabajador sometido al capanga —el capataz—, personaje que encarna el poder de toda la estructura de dominación. En el grito que profiere en guaraní, “¡Neike!”, “¡Vamos!”, se inscribe el carácter neocolonial de ese dominio. La imagen de la sangre, que entronca con *El río oscuro* y *Las aguas bajan turbias*, es contrarrestada por las imágenes de esperanza habituales en los textos de carácter socialista: la esperanza, la hermandad, el alba, los “hombres de corazón”.³⁵

Formación del artista

Ramón Ayala vivió siendo muy niño en una “casa asombrada” —“embruja”—, que parece haber incidido en su temprana familiaridad con creencias populares tales como las del “pombero”, la “luz mala” y los tesoros escondidos.³⁶ También desde su infancia se relacionó con la música, a través del canto aficionado de sus padres y la banda del pueblo, que interpretaba valeses y polcas. A los cuatro años perdió a su padre y a los diez la familia se mudó a Buenos Aires, donde él trabajó como repartidor de diarios y empleado de un frigorífico.³⁷ Su hábitat cambia allí abruptamente: “En el espacio vivencial que la suerte destinaba a los seres llegados del interior, nos tocó vivir en un gigantesco conventillo ubicado en la calle Facundo Quiroga, en Dock Sud”; desde allí tenía que cruzar la Isla Maciel, el Riachuelo y el barrio de La Boca para llegar al colegio.³⁸ Estudió en la escuela Benito Quinquela Martín, que debía su nombre al famoso pintor de los trabajadores del puerto, y allí inició sus pasos como artista visual, actividad que cultivó en forma paralela a la de músico.

A esa edad ya “tenía impregnado todo el paisaje” que había vivido hasta entonces, por lo que el mismo niño que había andado sobre la tierra misionera era el que andaba “sobre el asfalto, sobre la gran ciudad”.³⁹ A los catorce años

pudo regresar a sus pagos –después lo haría muchas veces más– y su imaginación se orientó a los recuerdos de sus primeros años, así como al estudio de la guitarra y de ritmos litorales y paraguayos a través del ambiente musical que existía en Buenos Aires. Allí se impregnó de los sonidos del litoral en bailantas de provincianos animadas por José Asunción Flores, Emilio Bigi, Francisco “Nenín” Alvarenga, Juan y Valerio Escobar. En 1947 debutó en la orquesta del bandoneonista correntino Damasio Esquivel, que fuera la del famoso cantor paraguayo Samuel Aguayo y que contaba entre sus músicos con otros de esa nacionalidad, muchos de los cuales eran exiliados políticos. El chamamé era por entonces “una música prohibida en los salones ‘caté’ por su procedencia de los estratos bajos de la sociedad”. El baile del mismo nombre era llamado despreciativamente “puloil”, en alusión a las trabajadoras domésticas que lo practicaban, “en su mayor parte provincianas, que acudían ansiosas a un regreso a sus pagos lejanos por medio de la música”.⁴⁰ “Proscrito de los salones suntuosos [este género] se refugiaba en el teatro Verdi de La Boca, el Monumental de Flores, el Kakuy, el Palermo Palace y otras bailantas con las ‘cordionas’ y los bandoneones del Cuarteto Santa Ana, Ramón Estigarribia, Rulito González, Tránsito Comomarola, Angel Guardia, Mauricio Valenzuela, entre otros”.⁴¹

Su formación musical va impregnada de la dimensión política que, de acuerdo a sus recuerdos, recibe mediante frecuentes tertulias con exiliados paraguayos que, refugiados de la fracasada Revolución de 1947 –realizada contra el presidente Higinio Morínigo Martínez, considerado como nazi y fascista– recalaban en la casa de un vecino de Dock Sud llamado Emilio Araújo. Entre los invitados se encontraban artistas como el escritor Augusto Roa Bastos, el poeta Elvio Romero, el músico Herminio Giménez, Mauricio Cardozo Ocampo y Demetrio Ortiz: “Emergían canciones dolorosas y revolucionarias del corazón de los hombres”, señala Ayala, y agrega: “De estos artistas aprendí la paciencia, la dulzura, la firmeza y el arrojo”.⁴²

En esta etapa Ayala grabó algunas canciones junto a Mauricio Valenzuela con el nombre de Ramón Morel, y poco después realizó una gira por todo el país con el grupo de la catamarqueña Margarita Palacios, lo que le permitió conocer “el paisaje, la música y la cultura del noroeste”.⁴³ En 1950 se unió a Amadeo Monges y Arturo Sánchez para integrar el trío Sánchez-Monges-Ayala, que se mantendría por una década, con gran difusión en los medios de espectáculos. Con ellos también realizó viajes al interior del país que tuvieron una honda significación en la formación de la sensibilidad artística. En Salta conocieron al poeta Manuel J. Castilla y al músico Gustavo “Cuchi” Leguizamón; escucharon la zamba “Evangelina Gutiérrez”, de Castilla y Jorge Nardone, dedicada a una niña peladora de cañas, y “Zamba de Lozano”, dedicada a Yolanda Pérez de Careno, figura central de la bohemia musical salteña a la que Ayala conoce en

un viaje al norte y reencuentra cuando viaja a Mendoza en 1960. En Buenos Aires siguieron profundizando esos vínculos, en una casa que recibía a los “poetas telúricos que llegaban en esos días a Buenos Aires (...) desde el río humano de la provincianía”.⁴⁴ En esos años entabla amistad con Eraclio Rodríguez, más conocido como Horacio Guarany, quien, huérfano y criado en el chaco santafesino, había emigrado muy joven a Buenos Aires y también hizo sus primeros pasos cantando con una orquesta paraguaya en el Palermo Palace.

Es difícil especificar el motivo y el momento exacto en el que Ayala se afilió al Partido Comunista, aunque sin duda en esta decisión tuvo gran importancia, además del contacto temprano con las condiciones de vida de los mensúes, la interacción con los músicos paraguayos exiliados en Buenos Aires, experiencia compartida con Horacio Guarany, quien se transforma también en camarada. Además, las giras por las provincias que realizó con su trío y con Margarita Palacios le habían abierto el campo poético del noroeste. La obra de Castilla le impresionó profundamente, al punto que lo llevó a pensar que su región merecía también creaciones comparables, decidiéndose a contribuir para que eso sucediera.⁴⁵

Formación política

Las señales de que se han operado decisiones más fuertes en la conciencia del artista aparecen en el momento en el que inicia el camino de cantor solista, dejando atrás la etapa musical con el trío Sánchez-Monjes-Ayala. De su relato se desprende el efecto que tuvo la Revolución Cubana en los artistas de su generación: “Corrían los años 1960 y dentro mío [sic] aparecían voces que me indicaban otros horizontes. Ya no me confortaba el canto por el canto mismo (...), sino la manifestación de la palabra profunda, y el campo social trascendental en el que el hombre anda inmerso”.⁴⁶ En una reflexión reciente sobre la relación entre las esferas política y creativa, el artista sostiene que fue su sensibilidad la que le inspiró una concepción marxista de la historia del hombre, entroncada en la crítica al belicismo y al fascismo:

El pensar que los poderosos, más allá del manejo empresarial de fábricas, armamentos y aviones, propician el estallido de la guerra, con cipayos en gobiernos títeres, es lamentable. Pero lo decepcionante es saber que todo ello se fundamenta en la avidez y la codicia, en el logro de ganancias fabulosas a costa de la muerte de inocentes niños y soldados, rezando luego en las iglesias sordas.

Estas convicciones desde temprano me llevaron a vislumbrar en otras concepciones humanas una forma de vivir más justa. Una sociedad en la que el hombre fuera de verdad digno, crecido en la felicidad que da el amor y saberse respetado y bueno. Una sociedad de bonanza, no un valle de lágrimas, una sociedad más cerca de Dios, no un diablo del asedio y la explotación solapada del hombre.

Este pensamiento debe haber atraído, tal vez, a personas como Mercedes Sosa, Osvaldo Pugliese, Armando Tejada Gómez, Jean Paul Sartre, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Jorge Amado, Atahualpa Yupanqui, Carlitos Chaplín, Victorio de Sica y a millones de seres pensantes en los oficios diversos del mundo, a que se acercaran a la concepción marxista-filosófica, en desarrollo por los países socialistas.⁴⁷

El acercamiento al Partido Comunista debe haberse producido en la segunda mitad de la década del cincuenta, después de la caída de José Stalin, quien había sometido al arte a los férreos lineamientos de la estética del realismo socialista, teorizado por Andrei Zhdánov. De hecho su práctica creativa, afirmada en una lectura social del paisaje, no se subordina a lineamientos estrictos que impliquen el disciplinamiento de su creatividad, sino que ésta se concibe como una consecuencia natural de una estructura de sentimiento formada en la identificación con los seres que sufren las consecuencias de la extracción de la yerba mate.

En abril de 1960 debuta en el programa “Tierra colorada”, por Radio Splendid y tres meses después graba para Music Hall “El mensú” y “El Cachapecero”.⁴⁸ Las participaciones en medios radiales y televisivos se sucedieron unas a otras; participó en “La Pulpería de Mandinga”, por Canal 9, en LT14 Radio Paraná (Entre Ríos), en el programa “Del brazo con los éxitos” de Canal 7, y en LV10 Radio de Cuyo (Mendoza). Entre una y otra se intercalan giras a las provincias y un “viaje de estudio y reencuentro con Misiones”, la tierra que le ha dado “fuerza y sentido” a sus canciones, ya que considera que “en el pedazo de tierra que nos rodea (...) está la síntesis total del Universo y del folklore”.⁴⁹

Esa actitud lo acerca a esos artistas con cuyas ideas estéticas y políticas coincide. Dada su disposición a los viajes y los desplazamientos, responde presuntamente a un contrato que le ofrecen en la provincia de Mendoza para presentarse en radio y espectáculo. Allí conoce a Armando Tejada Gómez, encargado de la sección literaria de LV10 Radio de Cuyo. Como Ayala, el poeta mendocino quedó huérfano desde niño y tuvo que trabajar como repartidor de diarios; en 1958 fue diputado por la Unión Cívica Radical Intransigente, pero poco después se afilió al Partido Comunista, junto a Oscar Matus y Mercedes Sosa.⁵⁰ Aunque esto ocurrió a comienzos de los sesenta, ya desde la llegada de esta pareja a

Mendoza ambos formaron parte de un ambiente artístico animado por artistas y escritores progresistas, que siguió cuando se trasladaron a Buenos Aires. Aquí recibieron apoyo del frondizismo para instalarse y cuando se produjo el golpe de 1962 se mudaron a Uruguay, tocando con frecuencia en peñas y locales de este signo partidario.⁵¹

Sobre Tejada Gómez Ayala señala que “si bien era un desconocido para el resto del país, un nuevo cancionero le rondaba la noche y, en su palabra, lo habitaba un duende huarpe y telúrico”.⁵² Como Castilla, en el norte, Tejada Gómez lleva adelante una profunda renovación de la poética folklórica en la que se hace presente la influencia del chileno Pablo Neruda. Junto a los músicos Oscar Matus, Juan Carlos Sedero, Tito Francia, la cantante Mercedes Sosa, el poeta Pedro Horacio Tusoli y el bailarín Víctor Nieto funda el Movimiento Nuevo Cancionero, que se dio a conocer formalmente a través de un manifiesto y un recital el 11 de febrero de 1963 en la ciudad de Mendoza.⁵³ Sin embargo, ya en 1962 Mercedes había grabado su primer LP, titulado *La voz de la zafra*, en el sello El Grillo, que pertenecía a Matus. Aunque todavía era ignota y el registro pasara casi desapercibido, en él se muestra ya la línea que se estaba gestando. Entre las doce composiciones reunidas hay cuatro zambas, dos de las cuales están dedicadas a la zafra azucarera – “La zafra” y “La de los humildes”, de Tejada Gómez y Oscar Matus–; dos galopas, cuatro guaranias y una canción litoraleña. Una de las galopas, “El jangadero”, de Ayala, va acompañada por temas de los paraguayos exiliados en Argentina Demetrio Ortiz y Florentín Giménez.⁵⁴

El hecho de que las composiciones de Tejada Gómez y Matus transiten los ritmos de zambas, guaranias y galopas pone de manifiesto la intensidad del contacto que había entre los provincianos y aun entre músicos provenientes de Paraguay, como prueba el itinerario artístico de Ayala. Al recordar esa etapa éste hace referencia a “un rincón insólito” al que “caían los habitantes del alma a saciar su sed de provincianía”; se llamaba “El hormiguero” y era regentado por su hermano Vicente y otros socios. Lo visitaban Hugo Díaz, el riojano Chito Ceballos, Mercedes y Matus. En Mar del Plata había otro lugar de reunión, la Peña El Mensú, en la Galería Continental, donde cantaban los mencionados y dos grupos de carácter más comercial, los Tucu-Tucu y Los Cantores del Alba. Durante la grabación de *La voz de la zafra* se le pidió que confeccionara algunas palabras para la contratapa, por lo que tuvo la oportunidad de presentar a la cantante tucumana, cuya voz “indudablemente brillaría en el cielo de América”. Se refiere a su surgimiento en 1952 con el nombre de Gladys Osorio, en su provincia natal, donde “la tierra caliente y la ondulante caña, norte y guía del habitante de la zona, supieron de la emoción de su cantar...”. Agrega que conoció el éxito en LV12, recibiendo el apelativo de “Voz de la zafra” y que con el tiempo se fue “adentrando cada vez más en la música autóctona” hasta abarcar

un “repertorio con contenido”.⁵⁵ En esta expresión Ayala anuncia el título del que sería el primer *long play* del Movimiento Nuevo Cancionero, *Canciones con fundamento*, mostrando que las ideas eje de ese proyecto ya se venían gestando. Como característica específica de la nueva cantante señala que en su voz:

... se han plasmado la fuerza del sol, lo fructífero de esta tierra nuestra, la pujanza del cañero en la obtención de la riqueza del suelo y toda la fuerza telúrica de la selva litoral (...) podrá apreciarse que la artista aborda en este long play temas de neto corte litoraleño y lo hace porque está en el planteo (...) de acercar las regiones de nuestro suelo a través de la música. Considera que no tiene un regionalismo definido y tiende a cantar todos los ritmos del país, dando a cada tema la fuerza de su personalidad.⁵⁶

De este modo subraya la característica de esta generación, que era la de unir al país en un mismo entramado musical sin abandonar las particularidades de cada región y de su paisaje geocultural. Con perspicacia agrega que “indudablemente nos encontramos ante una fuerte personalidad de nuestro folklore, que abreva limpiamente en las fuentes verdaderas de la música autóctona”.⁵⁷ El siguiente *long-play*, *Canciones con fundamento*, incluye otros dos temas de Ayala, “El cosechero” y “El cachapepero” y su aporte como guitarrista. Para entonces el manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero ya ha sido promulgado y El cosechero era un éxito rotundo, al punto de haber sido interpretado en trece versiones en el Festival de Cosquín de 1964.⁵⁸ Sin embargo la voz de Mercedes seguía acotada al universo musical de camaradas y cultores del folklore de renovación, mientras ella y sus compañeros buscaban una vía para la difusión más amplia de su movimiento. En 1965 la revista *Folklore* le dedica una foto en la contratapa con un pie redactado por Tejada Gómez:

convertir el auge de la canción nativa en una forma de conciencia profunda y popular, desdiciendo el costumbrismo fácil y el pintoresquismo de tarjeta postal para que la canción responda a un auténtico ser y querer ser de nuestro pueblo y sirva de vehículo de comunicación verdadera entre cada región del país y de América, en esta hora de crecimiento incontenible de nuestra personalidad nacional. Porque el cancionero pertenece inalienablemente al patrimonio cultural del pueblo y de los intérpretes depende su desarrollo. Desde el corazón de Mercedes Sosa, la sangre trae a diario aquella copla que aprendió en su niñez de asombro de la boca del pueblo: “Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz”⁵⁹

En estas palabras se vuelve a condensar el ideario del manifiesto, que une el “boom” del folklore al nacimiento de una nueva “conciencia popular” que va más allá del pintoresquismo y que persigue la conexión profunda de las distintas regiones que animan, desde esta perspectiva, la “personalidad nacional” y el carácter americano de ese perfil. En el mismo sentido, el siguiente registro, *Canciones con fundamento*, incluye las obras de Tejada Gómez y Matus grabadas en *La voz de la zafra* más tres nuevas: “El viento duende”, “La Pancho Alfaro” y la “Zamba del riego”, todo lo cual se completa con la “Chacarera del 55”, de los salteños Pepe y Gerardo Núñez, “Los inundados”, de Ariel Ramírez y Guiche Aizemberg, y “Ki Chororo”, del uruguayo Aníbal Sampayo. Los dos últimos versos que cierran el texto de Tejada Gómez darán el título al tercer larga duración de la tucumana, registrado en 1966, con el que, habiéndose presentado ya en Cosquín en 1965 –gracias a la intermediación de Jorge Cafrune–, alcanzaría el éxito.

Entre estas dos grabaciones Ayala realiza un viaje fundamental: en el año 1962 es elegido entre personalidades de la cultura de Latinoamérica para participar en los festejos de un nuevo aniversario de la Revolución cubana, invitado por el I.C.A.P. (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) por el contenido social de su obra. Como se trataba de una “región prohibida”, había que realizar todo “de una manera misteriosa” porque existían mecanismos de inteligencia que controlaban el contacto con ese país: “Caminando sobre el filo de la navaja, embarqué desde Montevideo con una enorme valija que contenía libros, recortes de diarios y elementos que avalaban mi proyección artística. Botas, traje de gaucho, ropas, caja de óleos y una guitarra”.⁶⁰ Hace escala en Río de Janeiro el 26 de julio, día del mencionado aniversario, por lo que participa en un acto en Niterói. Ya en La Habana, se encuentra con otros artistas, escritores, científicos y campesinos que recibían este viaje como premio por su desempeño en sus actividades; entre los visitantes se encontraba Salvador Allende, John William Cooke, el periodista argentino Rodolfo Walsh y el historiador José María Rosa.⁶¹ De regreso en La Habana los recibió el mismo Che Guevara, entonces ministro de Industria, quien se refirió la necesidad de elevar el poder cognoscitivo del pueblo para que adquiriera conciencia de sus derechos y los defiende. Ayala recuerda también que le tocó sentarse a su lado y que en un momento se dirigió a él contándole que los combatientes de Sierra Maestra cantaban “El Mensú”.⁶²

El viaje a Cuba y las grabaciones realizadas con los integrantes del Movimiento Nuevo Cancionero significan un momento culminante en su consagración como compositor social. De acuerdo con la información publicada por la revista *Folklore* sobre los representantes de los “artistas más importantes”, Ayala, Mercedes Sosa y el bailarín Santiago Ayala, El Chúcaro, se habían integrado a DAEFA.⁶³ Este nombre corresponde a la sigla de Difusora Argentina de Espectáculos y Filmes



FOTO 1: Dos de los tres integrantes del conjunto Artístico de Viet Nam, Ramón Ayala, Mery Franco Lao y Daniel Viglietti (Archivo de Casa de las Américas)

Artísticos, creada en 1965 por el reconocido escenógrafo Saulo Benavente. De familia española circense y republicana, éste fue compañero de ruta del Partido Comunista, manteniendo intensos vínculos culturales con la URSS y la Cuba revolucionaria.⁶⁴

A su regreso Ayala retomó sus presentaciones en la peña El Mensú y en agosto de 1967 realizó un nuevo viaje a La Habana, esta vez para participar en el Encuentro celebrado por el Centro de la Canción de Protesta de Casa de las Américas, junto a artistas provenientes de Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Asia.⁶⁵

Expresándose en otros idiomas y “con modalidades musicales ajenas a lo acostumbrado” ellos lograron transmitir “sus sentimientos, su alegría, sus esperanzas y sus ansias de lucha” al pueblo cubano, demostrando la potencia que había adquirido el género en ese momento.⁶⁶ Además de los recitales, el encuentro incluyó una asamblea para organizar las actividades del centro, destinado a la recopilación de materiales enviados desde cada país, una publicación periódica para divulgar las manifestaciones relacionadas, la promoción de las obras y la redacción de un manifiesto en apoyo a los movimientos de liberación, sobre todo a la lucha que estaba desarrollándose en Viet Nam. Al año siguiente se lanzó una revista, un documental dirigido por Alejandro Saderman y producido por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) y un álbum musical de dos larga duración, editado por EGREM (Empresa de grabaciones y ediciones musicales) y Casa de las Américas.

Los artistas, acompañados por periodistas, el equipo de filmación y representantes de OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad), recorrieron el país, desde la “Gran Tierra” (donde se trataba de acercar al campesinado a los



FOTO 2: Ramón Ayala interpretando El Mensú (Archivo de Casa de las Américas)

progresos de la Revolución) y Santiago de Cuba, hasta la Sierra y las playas de Varadero, convertidas en lugar de recreación para jóvenes y obreros que se habían destacado en las tareas que tenían asignadas.⁶⁷ El encuentro alcanzó tal relieve que el mismo Fidel Castro se reunió con los participantes en la Isla de Pinos para conversar con ellos y escuchar sus canciones, sosteniendo que su efecto era “más directo y eficaz que un mitin político” y bautizando el encuentro como “el concierto de la humanidad que se rebela”.

Según la crónica del periodista italiano Leoncarlo Settimelli, “todos los días ocurría que un instituto o una escuela de agricultura, un hospital o una fábrica pedían la visita de una delegación o reclamaban un concierto”, por lo que la duración inicial de dieciocho días, terminó por extenderse a un mes.⁶⁸ Ramón Ayala interpretó “El mensú”, composición que si bien no había nacido con el propósito predominantemente político de las demás canciones, había alcanzado un significado emblemático desde que el Che y los combatientes la cantaran en las guitarreadas de Sierra Maestra.

Por otro lado, vale notar que el concepto de “canción de protesta” sufrió una rápida estigmatización porque algunos artistas entendieron que subordinaba la dimensión estética a la política y porque se atribuía a la actitud demandante un rasgo de infantilismo. Por eso Mercedes Sosa, en un concierto que ofrece en Casa de las Américas en 1974, al ser consultada sobre el tema, sostiene que prefiere hablar de canción “testimonial”.⁶⁹ Pero más allá de las sutilezas y las prevenciones que despertaba la idea de “protesta”, la participación en los eventos organizados por la Revolución cubana en esos años resultaba altamente relevante para la difusión internacional. De hecho, a fines de 1967 Ramón Ayala emprende un viaje de siete años, que lo llevará a conocer lugares recónditos de Europa, Asia y África en los que comprueba que un auditorio diverso estaba al tanto



FOTO 3: Fidel Castro junto a León Carlo Settimelli, Elena Morandi, John Faulkner y Barbara Dane, entre otros, durante la visita de los músicos a Santiago de Cuba (Archivo de Casa de las Américas)

de sus canciones. Este viaje no fue proyectado por su partido, sino que la idea surgió a partir de la invitación de dos admiradores, Leda Drucarof, quien había sido locutora de la BBC de Londres para América Latina, y su esposo, Sacha Schoen, un físico que desarrollaba sus actividades en la Universidad de Makérere, en Uganda, quienes habían concurrido a la Peña El Mensú, en Mar del Plata.⁷⁰ Una vez decidido a viajar, Ayala fue recibiendo nuevas propuestas que no tuvieron que ver con la hoja de ruta del partido; sin embargo, el cordón umbilical que lo unía al horizonte cultural socialista siempre estuvo presente, como por ejemplo se advierte en su estancia en Estambul, donde se reunió con “algunos poetas de aquel país” para evocar a uno de sus máximos íconos, el escritor “Nazim Hikmet”.⁷¹

Regresará a la Argentina, paradójicamente, en el año del comienzo de la última dictadura, cuando graba *La vuelta de Ramón Ayala, El Mensú*. En los primeros años de la dictadura las actuaciones de los artistas socialmente críticos no desaparecieron del todo, sino que se trataba de resistir a pesar de las amenazas y las persecuciones; por ejemplo Mercedes Sosa recién parte al exilio en 1977, después de un concierto en La Plata en el que la detienen a ella con todos los asistentes. Isidoro Gilbert, en sus memorias como militante de la Federación Juvenil Comunista, recuerda que en los setenta el distrito bonaerense organizó festivales “incluso durante la dictadura militar, con la actuación de Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Horacio Guarany, Daniel Toro o Víctor Heredia, entre otros, que reunieron a miles de personas y dejaron jugosos dividendos para la caja juvenil, amén de sacar del encierro dictatorial a jóvenes”.⁷² Ayala se refiere en forma sucinta a esa época: “He tenido cercos y vallas que saltar. Durante la dictadura y durante todos los aspectos de mi vida me he manejado con un criterio único y un trabajo permanente, si bien hubo obras que no podían mostrarse porque eran peligrosas. Iba a Misiones, iba a Salta.”⁷³ Quizás sea ilustrativo notar que si bien en 1976 registra el LP *La vuelta de Ramón Ayala*,

El Mensú, en el sello independiente Redondel, sólo vuelve a grabar en Argentina en 1989, el LP *Posada linda*, por el sello Gualambao. En cambio, en esos años monta numerosas muestras como artista visual.⁷⁴

La represión terminó por ahogar las prácticas musicales de los sesenta, dejando librada a la memoria de los sobrevivientes la supervivencia de las canciones. Así lo muestran algunos de los entrevistados en el documental de Marcos López: Juan Falú, Liliana Herrero y Tata Cedrón. Se puede agregar, incluso, que cuando Falú regresa a Tucumán suele cantar, con amigos con los que integraba el mismo coro en los sesenta, canciones como “Río Uruguay”, “Mi pequeño amor” o el “El cosechero...”, no sin lamentar el corte hasta cierto punto irrecuperable producido por la dictadura.⁷⁵ Este cancionero en el que, como se señala aquí, une el paisaje social a la identidad política, es muestra de los procesos artísticos generados durante la Guerra Fría en los países latinoamericanos, al expresar un posicionamiento a favor de una utopía social que se sentía como una posibilidad real a partir del triunfo de la Revolución Cubana.

Notes

- 1 Nació un 10 de marzo a fines de la década del veinte. En una nota titulada “Ramón Ayala intenta demostrar la entraña musical de Misiones”, publicada en *Folklore* 8 (s/f), s/p., se afirma que inició su carrera profesional con el trío Sánchez-Monjes-Ayala en 1948. En un artículo de Alma García, “Ramón Ayala y la historia de El mensú”, *Folklore* 97 (s/f, ca.1966), pp.26-27, se afirma que tiene 38 años.
- 2 *Ramón Ayala. La película* (Buenos Aires: Leningrado Films, 2013). El filme, de un intenso lirismo popular, entroncado con el carácter versátil del protagonista y su paisaje musical y visual, tensa la narración en torno al homenaje que recibe en el año 2009 en el Festival de Cosquín, el escenario de mayor convocatoria del folklore argentino.
- 3 Tal la expresión del historiador Gilbert Joseph en “Lo que sabemos y lo que deberíamos saber: la nueva relevancia de América Latina en los estudios de la Guerra fría”, en Daniela Spenser (coord.), *Especios de la Guerra fría: México, América central y el Caribe*. (México: CIESAS-Porrúa, 2004), pp. 67-92 (cita en p. 90). Greg Grandin, por su parte, sostiene que hay que ir más allá del estudio del conflicto entre potencias y los eventos desencadenados en Cuba, prestando atención al resto de Latinoamérica. Ver “Off the Beach: The United States, Latin America and the Cold War”, en Jean-Cristophe Agnew y Roy Rosenzweig (eds.), *A companion to Post-1945 America* (New York: Blackwell, 2002), pp. 426-445.
- 4 Joseph, “Lo que sabemos...”, p. 90. Dentro de los aportes al conocimiento de la “dinámica de bases populares” Joseph destaca las investigaciones sobre los traumas colectivos generados por la última dictadura en Argentina.
- 5 Eric Zolov, “Expandiendo nuestros horizontes conceptuales: el pasaje de una ‘vieja’ a una ‘nueva izquierda’ en América Latina en los años sesenta”, *Aletheia*, 2/4 (2012), p. 1; reproducido en *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5301/pr.5301.pdf. Para Zolov la “larga década del sesenta”

comienza en 1958, cuando “la malograda gira de ‘buena voluntad’” de Richard Nixon modifica las relaciones entre América Latina y Estados Unidos, y finaliza en 1973, con el golpe de que derroca al gobierno de Salvador Allende en Chile; en Argentina el golpe militar se produce en 1976.

- 6 Ibidem.
- 7 Este movimiento, nacido oficialmente en 1966 con la composición de “La balsa”, de José Alberto Iglesias –“Tanguito”– y Lito Nebbia, en ocasiones exploró la fusión con el folklore, como hizo el grupo Arco Iris, liderado por Gustavo Santaolalla.
- 8 Entrevista al músico Carlos Mellino, habitué del lugar, en Víctor Pintos, *Tanguito. La verdadera historia* (Buenos Aires: Planeta, 1993), p. 66.
- 9 Un evento importante en la construcción de esa tradición fue el recital “Aquí, allá y en todas partes”, que presentaba una genealogía del rock que se remontaba a Elvis Presley, en el teatro La Fábula, con producción de Miguel Grinberg, el cantante Moris (Mauricio Birabent) y Susana Nadal –vendedora en una librería y después antropóloga–. Susana organizó poco después el Festival PINAP, el primero del género; junto a Enrique Nadal dio a luz a Fidel Ernesto, quien sería el cantante del grupo de *reggae* Todos Tus Muertos y cuyo nombre remitiría a la militancia izquierdista de sus padres. Es decir que más allá de la anglofilia musical de los rockeros, hubo algunas alianzas con los jóvenes de la “Nueva izquierda”. Uno de los integrantes del sello Mandioca, dirigido por Jorge Alvarez, señala que “lo que se estaba viviendo era tan fuerte y tan propio que no hacía falta ir a buscar ideas a ningún lado. (...) Los grupos tuvieron nombres totalmente originales y locales: Manal (...) y Los Abuelos de la Nada, sacado de un libro de Leopoldo Marechal. Con Mandioca pasó lo mismo. Era un vegetal sudamericano, un sonido nuevo, una cosa inesperada y que sorprendía a todos”. En “Mandioca, la madre de los chicos”, reportaje a Pedro Pujó por Pipo Lernoud incluido en *Tanguito y la cueva* (Buenos Aires: Ediciones Prisma, 1993). También se advierte que a diferencia del fenómeno comercial conocido como “la nueva ola”, la resistencia de los primeros rockeros a las reglas del mercado fue notable, como atestigua la historia de Sui Generis, que comenzó como banda, pero terminó como dúo por los obstáculos que enfrentaban: Sergio Marchi, *No digas nada. Una vida de Charly García* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), pp. 76-77.
- 10 Miguel Grinberg observa que “el mundo intelectual y el de los cueveros andaban por andariveles diferentes”, a excepción de Javier Martínez, cantante de Manal, quien frecuentaba el bar Moderno, identificado con el arte y las ideas. Sin embargo, ya se ha mencionado que se producían intercambios, ya sea porque había “melenudos” en ambos grupos o porque en otros lugares, como el bar La Perla del Once –donde se compuso “La balsa”– había días de la semana en los que coincidían estudiantes y músicos. Ver al respecto el mencionado libro de Pintos, *Tanguito*, pp. 100 y 111.
- 11 “Nosotros con toda naturalidad hablábamos de Joan Báez y Bob Dylan, porque ellos iban desde lo más exquisito del jazz hacia la profundidad del folklore norteamericano, Y estábamos en lo mismo acá”, en Rodolfo Braceli: *Mercedes Sosa. La Negra* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), p. 96.
- 12 Isidoro Gilbert, *La Fede. Alistándose para la revolución. La Federación juvenil comunista 1921-2005* (Buenos Aires: Sudamericana, 2009), p. 413.
- 13 En cuanto al pacto, se debió a varios motivos: desde interpretaciones teóricas sobre la actitud a seguir en determinadas coyunturas históricas hasta el vínculo comercial con la URSS y el cuestionamiento del presidente demócrata de Estados Unidos Jimmy Carter (1977-1981) a la represión llevada adelante por el gobierno militar argentino. Analiza la cuestión Paula Daniela Fernández-Hellmund en “Acerca de la convergencia cívico-militar

- del Partido Comunista de la Argentina (1975-1982)”, *Aletheia*, 4/2 (2012). Disponible en: *Memoria académica, Universidad Nacional de La Plata*: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5295/pr.5295.pdf
- 14 El músico le entregó una copia a la autora al responder a la consulta sobre su experiencia durante la última dictadura, en la entrevista concedida en su casa, en la ciudad de Buenos Aires, el lunes 5 de octubre de 2015. Vale la pena citar algunas de sus décimas: “Entre tantos oropeles / con que me ha honrado la vida / el que se ahonda y me críspa / es el que anuncia mi muerte / El que trae de los cuarteles / olor a bosta y caballo / emanado de los amos / dueños de vidas y haciendas / que cual Atilas por sendas / de la Patria se despeñan. // (...) // Yo que he hecho del vivir / un aporte a la cultura / iluminando penurias / de la explotación más vil / como el mensú, en el latir / de la selva inmensurable / como el que por el río grande / lleva los troncos abajo / me veo hoy señalado / entre tantos muertos graves // (...) // Y una cantidad de seres / cayendo por el abismo / de las noches hacia el gran río / solo por ser diferentes / por no comer en manteles / de la dictadura apátrida / que en componendas grávidas / con potencias extranjeras / eran del horror la senda / arrojados a las aguas. // Un plan Cóndor de asesinos / con dictadores extremos / con Pinochet, y excrementos / humanos con traje y brillo / Un Stroessner con el filo / de la muerte en la mirada / mandatarios de la nada / Brasil, Uruguay y Argentina / para derrumbar las vidas / del pueblo y su flor y nata.”
- 15 Mercedes conocía a Charly García desde niño, ya que la madre de éste, Carmen Moreno, había sido la productora del programa televisivo *Folklorísimo* y organizaba reuniones en su casa a las que concurrían músicos famosos. Sergio Marchi: *No digas nada*, pp. 52-54. Con respecto al efecto causado por la dictadura en el folklore se puede ver un artículo de mi autoría, “Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura”, *Revista Telar* 13 (2014), Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA), Facultad de Filosofía y Letras, dossier sobre Memoria editado por Rossana Nofal. Puede ser también consultado en el dossier de “Música y política” del Programa interuniversitario de historia política: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica_orquera.pdf
- 16 Entrevista de la autora al artista.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Ricardo Rojas, *El país de la selva* (Buenos Aires: Hachette, 1906 [1907]), pp. 198-200.
- 19 He ahondado en este aspecto en dos ocasiones: “Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 27 (University of Texas Press, 2008), pp. 185-205; y “From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin American political folk song movement”, en Robert Adlington, (ed.), *Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc After 1945* (Londres: The British Academy and Oxford University Press: 2013), pp. 105-118.
- 20 Ricardo Pasolini, *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Sudamericana, 2013), p.45; y Adriana Petra, tesis doctoral inédita, “Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)”, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación. *Memoria Académica*: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>, p. 210.
- 21 Schubert Flores Vassella y Héctor García Martínez, *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista* (Rosario: Fundación Ross, 2012). Un valioso aporte sobre este aspecto es el de Omar Corrado, “Música y práctica del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946”, *Afuera. Estudios de crítica cultural* 8 (2010), en:

- <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=35&nro=8>
- 22 Lalo Mir, conductor. Encuentro en el Estudio con Ramón Ayala, Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación, 3 de agosto de 2013, m. 42:50. En: <https://www.youtube.com/watch?v=wviz0HwtQR4>
 - 23 Explica el origen de esta creación “ayaliana” en su libro *Confesiones a partir de una casa asombrada* (Rosario: Serapis y Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2015), p.33. También en la entrevista televisiva que le hace Lalo Mir en su programa Encuentro en el Estudio y en el documental de Marcos López ya mencionado sobre *Ramón Ayala* (2013)
 - 24 Lalo Mir, Encuentro en el Estudio, mm. 38:50-39:35.
 - 25 "Cachapepero" es el encargado de llevar el tronco del árbol de yerba mate, ya derribado, a través del río.
 - 26 Lalo Mir, Encuentro en el Estudio, mm. 9:15-11:30.
 - 27 Sigo la teorización sobre el paisaje que propone Claudio Minca en “The cultural geographies of landscape”, *Hungarian Geographical Bulletin*, 62/1 (2013), p. 58.
 - 28 *Ibídem*, pp. 57-58 (mi traducción).
 - 29 Uso la expresión “los mensú” (en aparente falta de concordancia entre plural y singular) porque así lo usa Quiroga en el cuento del mismo nombre. La cita proviene de la documentada tesis inédita de María Lida Martínez Chas, “Liderazgo social y militancia comunista en la provincia de Misiones: una aproximación a la vida política e intelectual de Marcos Kanner”, Maestría en estudios políticos, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 2009, p. 75. Kanner dirigió el Sindicato de Tareferos de San Ignacio y el Sindicato de Peones y Tareferos de Oberá, fundado en los años 30 por el Partido Comunista; en una entrevista que le hace el escritor Alfredo Varela, siendo éste corresponsal de *La Hora* y en plena ‘década infame’, denuncia la brutal explotación de los trabajadores de la yerba mate, información que sería la base de *El río oscuro*. Se refiere a este aspecto Cristina Mateu, “Encuentros y desencuentros entre dos grandes obras: *El río oscuro* y *Las aguas bajan turbias* (Argentina, 1943/1952)”, *Nuevo Mundo/Mundos Nuevos*, Tzvi Tal (coord.), “Estudios actuales sobre cine y memorias americanas”, 11 de julio de 2012, consultado el 15 de noviembre de 2015. URL: <http://nuevomundo.revues.org/63148>.
 - 30 *Ibídem*.
 - 31 Arturo M. Lozza, “Por los cauces de América Latina, la jangada va”, entrevista a Ramón Ayala, *Nuestra propuesta* (19 de febrero de 2009), p. 11.
 - 32 Alma García, “Ramón Ayala y la historia de El mensú”, *Folklore* 97 (s/f), pp. 26-27.
 - 33 *Ibídem* y Ramón Ayala, *Confesiones a partir de una casa asombrada*, p. 27.
 - 34 “Ramón Ayala. Intenta demostrar la entraña musical de Misiones”, *Folklore* 8 (ca. 1961), pp. 8 y 9.
 - 35 El máximo emblema en ese sentido es “Luna tucumana”, compuesta hacia 1950 por Atahualpa Yupanqui, cuyo estribillo dice “Con esperanza o con pena / luna de la soledad / yo voy andando y cantando / es mi modo de alumbrar // (...) Mas cuando salga la luna, / cantaré, cantaré // a mi Tucumán querido, / cantaré, cantaré, cantaré”. Dada la pertenencia de Yupanqui al Partido Comunista en el momento en el que compuso esta famosa zamba, es dable pensar que la imagen de “cuando salga la luna” y las imágenes de alumbramiento y esperanza eran asociadas por los que compartían esta ideología a la utopía socialista. He ahondado en este aspecto en “Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”.

- 36 Para esta reconstrucción se toma como principales referencias el libro citado en la nota previa, el artículo “Vida y canciones de Ramón Ayala”, Colección Los grandes del folklore, Revista *Folklore* S/N (1992), pp. 29-34, y una entrevista al artista realizada por la autora de este trabajo en su casa.
- 37 Entrevista con Lalo Mir, Encuentro en el Estudio, min. 7:10. También recrea esta escena en la entrevista con la autora.
- 38 Ayala, *Confesiones a partir de una casa asombrada*, p. 15-16.
- 39 Entrevista con Lalo Mir, Encuentro en el estudio, min. 7:10-7:32.
- 40 *Ibidem*, pp. 17 y 18.
- 41 *Ibidem*, p.18.
- 42 *Confesiones de una casa asombrada*, p. 25. Con respecto a los exiliados paraguayos ver Martínez Chas, “Liderazgo social y militancia comunista en la provincia de Misiones”, p. 97-100.
- 43 “Vida y canciones de Ramón Ayala”, p. 22.
- 44 *Confesiones de una casa asombrada*, pp. 20-23.
- 45 Entrevista con la autora.
- 46 *Confesiones a partir de una casa asombrada*, “El Solista”, p. 39.
- 47 Ramón Ayala, *Confesiones a partir de una casa asombrada*, pp. 59-60.
- 48 Con respecto al programa de Radio Splendid, iba en horario central –sábados a las 20 hs– y contaba con un elenco de artistas de Misiones, muestra del auge que atravesaban los ritmos y la poesía de esa región: “Tierra colorada... Mensaje de selva y río”, *Folklore* s/n (1960), p. 10.
- 49 “Ramón Ayala. Intenta reflejar en sus canciones las inquietudes del hombre del Litoral”, *Folklore* s/n (ca. 1961), pp. 8 y 9.
- 50 María Inés García, *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero* (Buenos Aires: Gourmet Musical), p. 77 y Darío Marchini, *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983* (Buenos Aires: Catálogos, 2008), p. 283. La afiliación se produjo hacia 1959, cuando Tejada Gómez se desencanta de las políticas de la Unión Cívica Radical intransigente. Marchini cuenta que mientras que él y Mercedes “firmaron gustosos su ficha de afiliación en una confitería de la calle Salta, fueron necesarias varias horas de retórica y presión para enrolar al compositor [en referencia a Matus]”, p. 282. Con respecto al movimiento citado, se pueden consultar los libros de Claudio Díaz, *Variaciones del ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009), pp. 191-239; y el de Carlos Molinero, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross, 2011).
- 51 Marchini, *No toquen*, 283.
- 52 *Ibidem*, p.57.
- 53 García, *Tito Francia y la música en Mendoza*, p.75.
- 54 Se refiere a esa particularidad de este long play Illa Carrillo Rodríguez en “Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta”, en Fabiola Orquera (ed.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975* (Córdoba: Alción, 2010), pp. 239-267.
- 55 Dicho texto, aunque aparece firmado por “Eduardo Ayala”, es de Ramón, como él mismo señala en su libro, en la citada entrevista con Lalo Mir y en la que brindara para esta investigación. Ver *Confesiones de una casa asombrada*, pp. 61 y 62.

- 56 Eduardo (SIC: por Ramón) Ayala, Contratapa en *La voz de la zafra*. Mercedes Sosa (Buenos Aires: El Grillo, 1962).
- 57 *Ibidem*.
- 58 “Dos años después, en oportunidad de presentarse en el Festival de Cosquín, eran tantas las versiones de aquella canción allí ofrecidas, que uno de los organizadores del festival le pidió [a Ayala] si podía cantar una diferente”; Guillermo Pintos, “Ramón Ayala. El Mensú”, *Colección Los grandes del Folklore* 33 (1992), p.24 [notar que el número corresponde no a la revista, sino a la colección relacionada]. En el número 66 de la revista *Folklore*, p. 66, “El cosechero” figura en el primer puesto de la tabla de popularidad, habiendo sido grabado hasta entonces por Los Andariegos, Ramona Galarza, Los Indianos, Los Fronterizos, Los Diablos, Los de Córdoba y Susana Moreno.
- 59 Armando Tejada Gómez, *Folklore* 86 (enero de 1965), contratapa.
- 60 Queda pendiente el abordaje de la “autenticidad”, *Confesiones de una casa asombrada*, p. 43.
- 61 Ayala no menciona el nombre; entre sus amigos el que estuvo en esa fecha en Cuba fue Alberto Granado, como cuenta Carlos “Calica” Ferrer, *De Ernesto al Che. El segundo y último viaje de Guevara por Latinoamérica* (Buenos Aires: Marea, 2005), p. 201.
- 62 “Habían ido en ese tiempo Salvador Allende, José María Rosa –estudioso, revisionista–, Rodolfo Walsh. Yo estaba entre todos estos gloriosos hombres sin tener todavía conciencia de la magnitud de estos seres (...) que por ser únicos y extraordinarios los seguía la muerte. Porque hay gente que no quiere la luz de otros, quiere la sombra, para que ellos que no tienen luz puedan brillar. Entonces matan a los que tienen verdadera luz interior. Como el Che Guevara, que era un tipo maravilloso. A mí me invitaron porque como yo he hecho algunas canciones que tienen un sentido social y alguna dosis de esperanza, como debe tener todo ser humano. Me invitaron por el ICAP, el Instituto de amistad con los pueblos”, en Lalo Mir, “Encuentro en el Estudio”, min. 18-20, y entrevista personal con el compositor.
- 63 “Representantes de artistas”, *Folklore*, 126, 2 de agosto de 1966, pp. 86-87.
- 64 En el año 1953 fue invitado oficial del Comité de Relaciones Culturales de las Repúblicas Comunistas para conocer Rumania, la Unión Soviética y China, y en 1959 se integró como colaborador a Casa de las Américas, viajando todos los años a la isla, hasta 1964. En 1965, ya como director de DAEFA, viajó a Moscú para contratar espectáculos, algunos de los cuales lograrían gran popularidad. Benavente deja la dirección de esa agencia en 1975 y en 1976, al producirse el golpe militar, es cesanteado de sus cargos en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Universidad Nacional de La Plata. Ver al respecto el libro de Cora Roca: *Saulo Benavente. Ensayo biográfico* (Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, 2007), pp. 225, 271, 276, 328, 331 y 443. Con respecto a los espectáculos contratados por DAEFA durante la dictadura –ya sin la dirección de Benavente y en el marco del mencionado pacto de convergencia cívico militar– se destaca la visita de la bailarina rusa Maia Plissetzkaia, en 1977, y el Circo de Moscú, que comenzó a presentarse en 1966 y se mantuvo por casi dos décadas, según recuerda Nelly Skliar, directiva de DAEFA, en Carlos Pacheco, “El circo de Moscú: una atracción que marcó a generaciones”, en *El camino hacia un nuevo circo. Cuadernos de Picadero* 22 (2012), Instituto Nacional del Teatro, pp. 12-14 (cita en p. 14).
- 65 Participaron además Oscar Matus, Celia Birembaum y Rodolfo Mederos (Argentina); Peggy Seeger, Barbara Dane, Irwin Silber y Julius Lester, editores los dos últimos de la revista *Sing out* (Estados Unidos); Ewan Mc Coll y el grupo “Los críticos” – Sandra Kerr, Terry Yarnell y John Faulkner (Inglaterra) – Giovanna Marini, Meri Franco Lao,

- Iván Della Mea –integrante del Nuevo Cancionero Italiano, autor de “Bella Ciao”, la canción más popular del encuentro – y Leoncarlo Settimelli, fundador del Cancionero Internacional Armadio (Italia); Daniel Viglietti, Yamandú Palacios, Marcos Velázquez, Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Carlos Molina, Quintín Cabrera y Los Olimareños – José Luis Guerra, Braulio López y Paco Bilbao– (Uruguay); Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra (Chile); Luis Cilia (Portugal); Raimon (España); Jean Lewis (Australia); Gerry Wolf (Alemania); Onema D’Jamba Pascal (Congo Kinshasa); Claude Vinci y Les Guaranis, integrado por Francisco y Florence Marín, Luis Casascu y Virgilio Rojas (Francia); Martha Jean Claude (Haití); Oscar Chávez y José González (México); Trang Dung y Pham Duong (Vietnam del Sur), Nicomedes Santa Cruz (Perú) y Juan Blanco y Carlos Puebla (Cuba). Ver al respecto “Microbiografías y opiniones de los participantes”, *Canción protesta 1* (1968), Casa de las Américas, pp. 34-47.
- 66 *Ibidem*, p. 3.
- 67 *Ibidem*, p. 22.
- 68 “Canción protesta: Concierto de la humanidad que se rebela”, *Ibidem*, p. 63. La nota recoge informes publicados por Settimelli en los periódicos italianos *L’Unita* y *Noi Donne*, sin consignar fecha exacta.
- 69 En la entrevista concedida en esa ocasión sostiene: “Yo creo en la eficacia de la canción testimonial. A la canción de protesta la utilizaron mucho los periodistas de derecha. Como si fuéramos unos niños para estar protestando. Nosotros estamos cantando una realidad. Desde cual sea el punto de vista, de Pablo Milanés, de Carlitos (Puebla), nosotros cantamos una realidad. Nosotros no protestamos, estamos denunciando”. Del documental *Mercedes Sosa*, de Antonio Chao, Oscar Ascencio, Julio Valdez, Héctor Cabrera, Gladys Cambre, Pablo Martínez y Rogelio París, producido por el ICAIC y Casa de las Américas (1974). En: <https://www.youtube.com/watch?v=FSzN7ihVjJE> [visto el 7 de marzo de 2016]
- 70 Entrevista con la autora. La escena se recrea en *Confesiones de una casa embrujada*, p. 61, donde Ayala cita las palabras de Elsa: “Ramón, aquí tienes nuestras señas y la posibilidad del viaje”. Al llegar a Uganda tenían preparado un ciclo de conciertos llamado “The Argentinean nights”, con un escenario decorado al estilo mexicano (p. 75), en clara muestra del exotismo que rodeaba a la popularidad de la música popular latinoamericana en los sesenta.
- 71 *Colección Los grandes del Folklore* 33, “Vida y canciones de Ramón Ayala y María Ofelia”, p. 23.
- 72 *La Fede. Alistándose para la revolución*, 402. Gilbert agrega: “Los festivales de la juventud fueron gastos y recursos. La FJC controló la empresa Turismo Mundial, que supo imponerse en el sector por eficiencia y competencia, sobre todo en la organización de viajes a la URSS, China y países del socialismo real, y a Cuba. Manejaron, además, pasajes que donaban entidades del exterior para distintos eventos y, en tiempos de control de cambios, financiaban la compra de divisas que los militantes entregaban religiosamente al frente financiero”, p. 402.
- 73 Entrevista con la autora.
- 74 “Vida y canciones de Ramón Ayala y María Ofelia”, pp. 29 y 30.
- 75 Fabiola Orquera, ‘Ese remanso de la noche’: entrevista a Juan Falú, en *Ese Ardiente Jardín de la República*, pp. 435-44.
- 76 Agradezco especialmente a Ramón Ayala, Javier Tenenbaum y Radek Sánchez, como así también a María Elena Vinuesa y Layda Ferrando, de Casa de las Américas.