

Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969)

Ariel Mamani

Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969)

En 1969 el músico santafesino Ariel Ramírez junto al historiador Félix Luna lanzaron un trabajo discográfico que se denominó *Mujeres Argentinas*. Se trataba de una serie de canciones cuyo eje estaba centrado en rescatar el papel de las mujeres en diferentes momentos de la historia argentina. La grabación corrió por cuenta del propio Ramírez con la participación excluyente de Mercedes Sosa como vocalista. La obra alcanzó enorme popularidad y muchas de sus canciones aún poseen gran circulación. En este artículo se formula un análisis de la obra trabajando en forma intertextual los aspectos tanto musicales como performativos, literarios, estilísticos y discursivos, así como el contexto de producción.

Palabras clave: Música, Historia, Raíz folklórica, Canción, Política

Heroines, martyrs and captives. Renewed native music and political uses of the past in the LP *Mujeres Argentinas* (1969)

In this paper the work of the Argentinian musician and composer Eduardo Lagos is examined. The analysis of some of his most emblematic music and the study of the context where he produced his music, allow us to reveal the ground-breaking character of his style, the fusion between folk music and jazz, and the peculiarity of his musical practice where a distinctive playful feature is outlined.

Keywords: Music, History, Native Music, Song, Politics

Introducción

En el año 1969 el pianista y compositor santafesino Ariel Ramírez (1921-2010), junto al abogado e historiador Félix Luna (1925-2009), lanzaron un trabajo discográfico que se denominó *Mujeres Argentinas*.¹ Este no era el primer trabajo en colaboración que ambos realizaban, sino que representaba un eslabón, quizás el más trascendente, de una labor conjunta que desarrollaron a lo largo de muchos años.

Mujeres Argentinas, si bien fue pensado originalmente como un trabajo discográfico, puede ser catalogada como una obra integral, similar a otros ejemplos musicales de formato ampliado que, si bien es posible de clasificar como música popular, poseen evidentes vínculos con el mundo de la música académica. Creaciones como *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, colaboración del músico Eduardo Falú y del escritor Ernesto Sabato; *El sueño americano*, del cantautor chileno Patricio Manns o la célebre *Cantata Popular Santa María de Iquique*, del compositor Luis Advis, son algunas de las obras que apelaron a formatos ampliados y de largo aliento.² La mayoría de estos trabajos buscaron conjugar la experimentación musical, un hilo argumental y la reflexión política, histórica o filosófica desde el espectro de la música de raíz folklórica. Productos híbridos por excelencia, posibilitaron a los creadores enlazar diferentes lenguajes musicales con narrativas de origen literario, innovar en materia organológica o ensayar puestas en escena. Con una fuerte presencia en las décadas del 60 y 70 del siglo XX, algunos de estos trabajos lograron transformarse en verdaderos éxitos comerciales o en íconos desde el punto de vista artístico.

Abordar esta clase de obras musicales integrales requiere que se tenga presente una serie de factores significativos. La tendencia de diferentes compositores e intérpretes a producir trabajos de carácter poético-musical en un formato mayor tiene relación, en un principio, con la mejoría en las condiciones otorgadas por el soporte discográfico en el cual plasmar la obra. El mayor espacio de almacenamiento que ofrecían los LPs de 33 1/3 rpm, surgidos a fines de la década de 1940, posibilitó que algunos músicos populares pudieran generar grupos de canciones cuyo encadenamiento podía darse a través de una temática o eje conceptual común, contando así con un soporte de mayor duración.

1. Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Félix Luna: *Mujeres Argentinas* (Buenos Aires: Philips, 1969).

2. Utilizo aquí la conceptualización de formato ampliado para designar a un tipo de obra poético-musical de carácter conceptual, de mediana o larga duración, compuesta a partir de diferentes números musicales, pero con una unidad temática determinada.

En este sentido, como advierten González y Rolle, el énfasis puesto en los aspectos tecnológicos resulta relevante “dada la importancia de los medios y de la industria cultural en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada”.³ Esto resulta de capital importancia porque, como sostiene Franco Fabbri, se debe “tener presente que las relaciones entre música y *mass media* son incomprensibles si no se considera la especificidad de las técnicas que permiten la difusión masiva de la música”.⁴

No obstante, este importante aspecto vinculado a lo técnico no resulta suficiente para explicar el surgimiento de este tipo de obras poético-musicales. Si tenemos en cuenta que la aparición de este tipo de creaciones no fue inmediata a los avances técnicos mencionados, es necesario buscar otro tipo de explicación del fenómeno. Sólo de manera conjetural, e, independientemente de las posibilidades técnicas vinculadas al soporte, se puede inferir que varios de los músicos que participaron de este tipo de creaciones tuvieron la ambición de lograr un discurso musical más complejo dentro de la música popular, ampliando el aspecto organológico e innovando en lo formal. También es posible vislumbrar en estas búsquedas estéticas la necesidad de los artistas de intervenir de modo diferente en el campo cultural, tanto desde el punto de vista artístico como político.

Mujeres Argentinas puede inscribirse dentro de esta clase de obras poético-musicales. A partir de ello, en este artículo se formulará un análisis de la obra trabajando en forma intertextual los aspectos tanto musicales como performativos, literarios, estilísticos y discursivos, así como el contexto de producción, esenciales para lograr una imagen completa de la obra. La propuesta analítica aquí ensayada surge de la idea de considerar a estas obras como un tipo de enunciado complejo, como un todo que encierra múltiples significados. Si bien un análisis musical será inevitable, las motivaciones que acompañaron la creación tornan necesario un acercamiento que incluya también otros elementos.

Este tipo de análisis será pertinente, en tanto y en cuanto la creación musical constituye un acto discursivo, y posibilita, como señala Alejandro Madrid, un doble ejercicio performativo, donde se pueda analizar primero

3. Juan Pablo González y Claudio Rolle: “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”, *Revista de História. Universidade de São Paulo* 157 (2007): 36.

4. Franco Fabbri: *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica* (Milán: Feltrinelli, 1996), 5, citado en González y Rolle: “Escuchando el pasado”, 34.

el ejercicio de autorrepresentación e identificación de los compositores que se revela en su estilo musical y en su retórica sobre la música; y segundo, el papel que tienen las ideas que se reflejan y sobre las cuales reflexiona la música de estos compositores en la construcción y negociación de los discursos hegemónicos.⁵

El nacimiento de la dupla compositiva Luna-Ramírez

Ariel Ramírez y Félix Luna entablaron amistad hacia fines de la década de 1950. Se conocieron participando como militantes dentro de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), una agrupación por aquel entonces muy reciente, nacida de la división del viejo partido radical.⁶ De hecho, las primeras colaboraciones creativas de la dupla se dieron en el marco de la campaña proselitista a convencionales constituyentes en 1957, cuyo objetivo era reemplazar a la Constitución dictada bajo el gobierno peronista derrocado en 1955.

Por entonces Ariel Ramírez se presentaba con un conjunto musical en los diversos locales partidarios de la UCRI, donde interpretaba música folklórica tradicional. En este contexto, el historiador Félix Luna hizo amistad con el músico y le propuso componer algunas canciones con el propósito de ser utilizadas en la campaña. Recordaba Luna: “Debo confesarlo: eran crudamente, groseramente proselitistas. Pero fueron útiles”.⁷

Lo más significativo es que la colaboración entre Luna y Ramírez se extendió por fuera del espacio partidario donde juntos crearon algunas piezas musicales de raíz folklórica. Si bien Ramírez había tenido una formación musical académica como pianista, tempranamente tendió puentes entre las manifestaciones de raíz tradicional y los saberes y técnicas propios de la música académica.⁸ Diversos viajes y experiencias de Ariel Ramírez por el territorio argentino y por Europa habían contribuido en ese sentido,

5. Alejandro Madrid: *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930* (La Habana: Casa de las Américas, 2008), 12.

6. La Unión Cívica Radical (UCR) había sido fuertemente opositora al gobierno peronista en las décadas del 40 y 50. Sin embargo, el golpe de estado que derrocó al presidente Juan Domingo Perón provocó una ruptura al interior de la UCR debido a que los diversos sectores internos mostraron profundas diferencias en relación a los pasos a seguir luego de caído el peronismo. En 1957 el partido se dividió. Por un lado, la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP) bajo el liderazgo de Ricardo Balbín; por el otro la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), agrupada en torno a Arturo Frondizi, de tendencia desarrollista.

7. Félix Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida* (Buenos Aires: Sudamericana, 2004), 20.

8. Ariel Ramírez estudió piano con Luis Gianneo en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Entre 1950 y 1954 Ramírez residió en Europa, primero en Roma donde estudió en el *Istituto Italo-Argentino per gli Scambi Culturali ed Artistici* y luego en Madrid, becado por el Instituto de Cultura Hispánica. Durante aquella estada europea recorrió diversas ciudades brindando gran número de conciertos.

brindando un sólido conocimiento de las posibilidades técnicas del piano como instrumento de concierto, pero también equipándolo con un bagaje cultural ligado a las tradiciones y prácticas de la música popular.

Por su parte, Félix Luna se había formado como abogado, aunque poco dedicó a esa profesión prefiriendo mayormente actividades ligadas al periodismo y a la divulgación histórica. Más allá de esta tarea, por la cual fue ampliamente reconocido, también se aproximó a la música a través de la crítica y la escritura de algunas biografías de importantes artistas. Estas labores le permitieron acceder a la dirección de la revista *Folklore*, una importante publicación que daba cuenta de las novedades del ámbito de la música de tradición folklórica y que se dedicaba a difundir a los artistas de ese espacio musical a través de un formato basado en el *Star System*. Luna llegó a la dirección de la revista por recomendación del propio Ramírez y se desempeñó en el cargo desde 1964 hasta fines del año 1967, cuando el trabajo en la recién fundada revista *Todo es Historia* le comenzó a demandar mayor dedicación y la convivencia en la dirección de ambas publicaciones se tornó un problema: “ya se mezclaban Los Chalchaleros con los granaderos y Eduardo Falú con el Alto Perú”.⁹

Una de las primeras producciones musicales de la dupla, fuera de aquellas canciones proselitistas, fue “Los bichos”, una suerte de chamarrita con texto humorístico cuyos protagonistas eran diferentes animales personificados. La canción, que no alcanzó gran repercusión, fue grabada por el conjunto vocal Los Trovadores. Otra de las piezas musicales elaboradas por la dupla fue “Zamba de Usted”, una exquisita melodía de Ramírez sobre un texto de Luna que describía la relación amorosa entablada a distancia con una joven riojana, que sería luego su esposa.¹⁰

La colaboración entre ambos se profundizó en 1964. Ese año Ariel Ramírez grabó la *Misa Criolla*, un trabajo esencial para la música popular de nuestro continente ya que posibilitó abrir un espacio de hibridación entre géneros populares y formatos ligados a la música académica. El LP se editó en 1965, obteniendo un importante éxito de ventas que superó las cincuenta mil copias antes de concluir ese año.¹¹

En ese trabajo discográfico Luna participó tardíamente como letrista. Aunque los textos para elaborar la *Misa Criolla* eran de carácter litúrgico, el lado B del LP debió

9. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 64.

10. *Ibid.*

11. Germán Olguín: “Ariel Ramírez. Toda una historia de vida en la música sudamericana”, *Sound:check Magazine* 60 (2003): 6.

completarse con canciones de temática navideña, todas ellas sobre ritmos de raíz folklórica. Así lo evocaba Luna: “los temas litúrgicos no alcanzaban a completar un long-play. [Ramírez] Pensaba llenar el disco con cinco o seis villancicos y con esa intención recurrió a mí”.¹²

Lo cierto es que Ariel Ramírez convocó en un primer momento a su amigo y poeta Miguel Brascó, quien abandonó la tarea ya que al no profesar la religión católica no pudo encontrar la inspiración necesaria para elaborar los textos: “Miguel [Brascó] le había puesto letra a algunos temas de Ariel. Pero carecía del sentimiento religioso que debía transmitir, y después de varios intentos fallidos liberó a Ariel de su compromiso”.¹³

La tarea, finalmente, fue concluida por Félix Luna. Este ciclo de canciones se conoce con el nombre de *Navidad Nuestra* y algunas todavía son difundidas en Argentina durante las festividades navideñas. De esta forma la colaboración compositiva entre Luna y Ramírez se consolidó, proyectando nuevas obras para un futuro.

Canciones para una historia argentina

La colaboración entre ambos continuó en 1966 con la composición de *Los Caudillos*, una extensa cantata para voz solista, coro y orquesta sinfónica. Las canciones de esta obra musical fueron interpretadas por Ramón Navarro, un músico que luego alcanzaría una amplia trayectoria en el mundo de la música folklórica, pero que por entonces no era una figura de primer nivel. Los textos guardan relación con otro trabajo de Luna, en este caso netamente historiográfico, publicado ese mismo año.¹⁴ En esta obra, mezcla de divulgación con análisis historiográfico, Luna realizaba un estudio de diversos líderes políticos del siglo XIX, a quienes genéricamente denominaba caudillos.

. . . la idea de hacer *Los Caudillos* en disco, paralelamente a *Los Caudillos* en libro, se instaló en mi espíritu cada vez con más fuerza desde principios de 1965. . . el material era demasiado rico y en algunos casos demasiado poético para que se

12. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 26. Los textos de la Misa Criolla corresponden al oficio católico y fueron los aprobados en el año 1963 por la Comisión Episcopal para Sudamérica en el marco del Concilio Ecueménico Vaticano II (1962-1965).

13. *Ibid.*, 26.

14. Félix Luna: *Los caudillos* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1966).

agotara en un libro de historia. . . ¡Había tantos aspectos que reclamaban ese tratamiento libre y sugestivo que sólo puede ofrecer la creación poética y musical!¹⁵

Si bien puede no haber quedado abiertamente claro para algún oyente desprevenido, la obra en sí era portadora de un objetivo político, además de estético. Félix Luna y Ariel Ramírez, como se mencionó anteriormente, eran militantes del desarrollismo e intentaron transformar el presente a partir de la superación de las antiguas antinomias del pasado argentino. Ambos creían que, a través de la extraña conjunción entre música e historia “los viejos antagonismos que laceraron nuestra historia pueden superarse en una creación que abraza a todos los grandes protagonistas de las luchas populares del siglo pasado”.¹⁶

Es allí donde se establece el vínculo entre tres elementos de suma importancia. Por un lado, Ariel Ramírez representaba el paradigma renovador del folklore, del cual era un representante de primer orden. Por otro lado, en la obra se hacía presente un relato poético-musical de la historia argentina aportado por Félix Luna, un historiador orientado principalmente a la divulgación histórica y quien en su larga trayectoria utilizó diversos soportes vinculados a la cultura de masas. Por último, si bien no asomaba tan explícitamente, el LP representaba una apuesta política anclada en un frondicismo que buscaba ansiosamente encaramarse como fuerza política superadora, tanto del proscripto peronismo como del viejo tronco radical que representaba la UCRP.

Esa impronta militante vinculaba a un proyecto modernizador como el desarrollista con la renovación de la música de raíz folklórica, que buscaba otorgar nuevos aires al “paradigma clásico”.¹⁷ No obstante este impulso renovador, la postura asumida por Luna y Ramírez no era de una ruptura total con el paradigma clásico, elemento que también se ligaba con la postura política e ideológica asumida por ellos en aquel instante, donde “operaba un borramiento de las contradicciones sociales en función de la construcción de un ‘nosotros’ nacional, anclado en un pasado que se concebía como sede

15. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 29.

16. Ariel Ramírez y Félix Luna: *Los Caudillos. Poema épico nacional en forma de Cantata* (Buenos Aires: Philips, 1966), encarte.

17. El investigador Claudio Díaz señala como “paradigma clásico” de producción al modelo construido a partir de la década de 1920, y que se encontraba ya afianzado hacia mediados de los años ‘50. Este paradigma reflejaba una imagen vinculada al tradicionalismo donde un pasado idealizado y cargado de valores servía de elemento unificador de las diversidades regionales, tratando de construir una postal homogénea del territorio argentino. Claudio Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

de valores”.¹⁸ De manera que su apuesta narrativa, su opción historiográfica y los recursos poéticos y musicales, anclados en la renovación del paradigma clásico, fueron el reflejo donde, a su manera y con un compromiso militante no tan explícito, estos agentes canalizaron su apuesta estética y la participación política por aquellos años.

A pesar de esta variedad de elementos participantes, *Los Caudillos* no contó con el acompañamiento del público tal como se esperaba y la crítica no fue benévola con la obra. Se cuestionó una orquestación algo fastuosa y desproporcionada, a la vez que la experimentación formal realizada no pareció ser valorada por el público y la crítica especializada.¹⁹ El complejo clima político imperante en Argentina por aquel entonces llevó fácilmente a la obra al terreno de la disputa política, musical e historiográfica, desatando algunas polémicas intelectuales.²⁰

La utilización de una orquesta numerosa, más la cuidada presentación gráfica y de encarte del LP representan la marca del fuerte respaldo brindado en un principio a *Los Caudillos* por la compañía discográfica Philips, que había aportado los recursos materiales para la costosa grabación. Esta compañía de capitales extranjeros también había lanzado al mercado la mencionada *Misa Criolla*. Ello no hacía más que subrayar la apuesta a favor de un proyecto de “universalización” de la música de raíz folklórica que la compañía discográfica venía llevando adelante por aquél entonces, apelando a obras de gran formato y utilizando instrumentos y recursos vinculados al campo de la música académica.²¹

Esta jugada estética y comercial tenía como principal destinatario a sectores urbanos de clase media, la principal capa receptora del proyecto modernizador llevado adelante por el desarrollismo de corte frondicista a mediados de siglo XX en Argentina. Ariel Ramírez, junto a Eduardo Falú y al conjunto Los Fronterizos representaban la cara

18. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*, 201.

19. La orquestación de la obra no fue realizada por Ariel Ramírez, sino que se convocó a *Vlady* (seudónimo de Vladimiro Silberman), un experimentado músico ligado al mundo de la televisión.

20. Ariel Mamani: “Caudillismo, usos políticos del pasado y música folklórica. Félix Luna y la polémica historiográfica en torno a los caudillos”, *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad* 13/14 (2015): 247-263.

21. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*. Si bien la guitarra y el piano eran instrumentos que no resultaban extraños para la música de raíz folklórica, el manejo de la técnica instrumental que podían desarrollar músicos como Eduardo Falú o Ariel Ramírez distaba de lo que generalmente podían brindar aquellos representantes del género surgidos de la práctica de tradición oral. No se trata de destreza en sí, sino de aportes vinculados a una técnica y un sonido depurados, vinculados más a la música de conservatorio según los parámetros de la época. El uso del clave y la orquesta, como en el caso de *Los Caudillos*, marchaban en este sentido.

más visible de este proyecto “universalista” encarado por Philips.²² A pesar del fracaso de *Los Caudillos*, la dupla compositiva continuó ahondando en la propuesta y trabajaron sobre un nuevo material.

Mujeres Argentinas, disco lanzado en 1969, fue el siguiente trabajo en coautoría por estos autores. Este LP contenía una serie de canciones donde el hilo conductor se basaba en presentar a diferentes figuras femeninas de la historia argentina. “No recuerdo ni cómo ni cuándo surgió la idea de *Mujeres Argentinas*, pero no debe de haber sido mucho después de *Los Caudillos*”, señalaba Félix Luna.²³

Con *Mujeres Argentinas* el resultado, en un principio, no fue diferente a lo ocurrido con *Los Caudillos*. El estreno en vivo resultó un fiasco, como lo recordaba Ariel Ramírez. “Tanto es así que el dueño del teatro me había dicho que de seguir así iban a levantar el espectáculo. Pero fue levantando [mejorando] y terminamos con conciertos diarios a sala llena”.²⁴

Con el paso del tiempo muchas de las canciones que componen este trabajo discográfico lograron una masiva difusión y circulación, algo que no ocurrió con ninguna de las otras obras integrales de la dupla Luna-Ramírez, salvo algunos números de *Navidad Nuestra*. Es probable que ello se deba a una serie de aspectos bien diferenciados entre ambos trabajos. Por un lado, *Mujeres Argentinas* contó con la extraordinaria interpretación vocal de Mercedes Sosa, quien era por entonces una importante figura en el cuadro de la música de raíz folklórica. Desde un principio, tanto Luna como Ramírez habían acordado que la obra “se hacía para que la cantara Mercedes Sosa”.²⁵ La voz de la cantante tucumana, junto al acompañamiento instrumental, dio vida con su multifacética interpretación a cada uno de los personajes femeninos del disco. Señala Luna en sus memorias que

aunque no es aconsejable que se componga para un intérprete determinado, hay casos que por su excepcionalidad justifican que la música y la letra se elaboren en función de un artista. Éste fue el caso de *Mujeres Argentinas*: se creó pensando en Mercedes y ella fue conociendo los temas a medida que salían de nuestros menesteres.²⁶

22. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*.

23. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 32.

24. Fernando D’Addario: “Esa música del alma: la historia de la zamba que todos cantan”, *Página 12* (25 de octubre de 1998): 33.

25. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 32.

26. *Ibid.*, 33.

La popularidad de la cantante favoreció mucho a la circulación que fue logrando el disco. Varias de las piezas musicales de *Mujeres Argentinas* permanecieron por largo tiempo dentro del repertorio de esta intérprete, quien con el correr de los años alcanzó gran popularidad también en diferentes países de América y Europa, llegando a ser una figura consagrada y respetada dentro del ámbito de la canción popular latinoamericana.

Mujeres Argentinas fue un trabajo con intenciones políticas e ideológicas menos evidentes que *Los Caudillos*. En toda la obra Luna y Ramírez bajaron la intensidad, tanto en la propuesta ideológica como en la innovación musical. Quizás ello explique la razón por la cual el LP logró una mayor repercusión. En el armado de la obra se había ido consensuando entre autor y compositor que no serían incluidas mujeres cuya evocación generara grandes disputas, como por ejemplo una figura fundamental del siglo XX como fue Eva Duarte de Perón. Félix Luna sostenía que “Eva Perón no entraría en la nómina, porque era una figura demasiado fuerte para una obra colectiva”.²⁷

Lo cierto es que la coyuntura era lo suficientemente complicada como para abordar un personaje que, por obvias razones, generaría una gran agitación. Es probable que este tipo de decisiones posibilitara a los creadores sortear las agrias polémicas como las que se habían desplegado a partir del LP *Los Caudillos*. Si bien existía por parte de los autores un deseo de participación política a partir de su propuesta musical, no estaba en su horizonte una postura política tan radicalizada. El compromiso político de ambos, en comparación con el de muchos otros artistas de aquel momento, fue muy limitado, y *Mujeres Argentinas* puede ser pensado como un claro ejemplo de ello.

Asimismo, las canciones presentes en el LP tuvieron un tratamiento compositivo más simple y despojado, apelando a acompañamientos musicales menos elaborados y desechando el carácter sinfónico de *Los Caudillos*. Las canciones de *Mujeres Argentinas* son significativamente más breves, casi todas basadas en determinadas formas musicales de carácter popular como la zamba, el triunfo o la milonga surera, desandando parte del camino transitado en la obra anterior, donde se había intentado explorar formas musicales extensas a partir de un lenguaje musical con horizontes más complejos y renovadores.

El propio Félix Luna evaluó estas características como un dato importante al momento de comprender la significación de la obra.

27. Ibid.

. . .fue una obra sin pretensiones. La voz de Mercedes, el piano de Ariel y un apoyo de percusión muy liviano bastaron para lograr esa sencillez en la ejecución que sin dudas formó parte de la rápida popularidad de la mayoría de los temas incluidos.²⁸

La idea de *Mujeres Argentinas* buscaba llamar la atención sobre el insuficiente interés que la historiografía había demostrado hasta el momento por las temáticas de género, algo que resultó innovador para aquel momento. Las mujeres representadas musicalmente en el LP habían desarrollado significativas tareas, tanto en contextos públicos como privados. No obstante, el canon historiográfico poco había dedicado a estudiar su participación pública, reduciendo su actuación a un papel meramente decorativo y anecdótico dentro de la narrativa histórica de la nación.

El disco fue organizado como una sucesión independiente de canciones. Cada una de ellas buscó presentar la semblanza de aquellas mujeres ausentes del relato de la historia argentina, con el siguiente ordenamiento de personajes musicalizados: Lado A surco 1. Gringa chaqueña; 2. Juana Azurduy; 3. Rosarito Vera, maestra; 4. Dorotea la cautiva. Por el lado B surco 1. Alfonsina y el mar; 2. Manuela, la tucumana (en referencia a Manuela Hurtado y Pedraza, conocida como “La Tucumanesa”); 3. Las cartas de Guadalupe; 4. En casa de Mariquita (haciendo referencia a la tertulia donde supuestamente Blas Parera estrenó la canción patriótica de las Provincias Unidas).

Para Félix Luna, *Mujeres Argentinas*

era el homenaje que debía a tantas mujeres que han influido decididamente en mi vida, empezando por mi propia mujer. Pero la idea brindaba una buena oportunidad para estilizar y dar vida poética y musical a algunas figuras femeninas históricamente existentes, en algunos casos, o imaginadas en otros.²⁹

En algunos casos se trata de personajes reales con alguna relevancia histórica, como Juana Azurduy o Alfonsina Storni, pero también hay representaciones de mujeres ficticias, que operan como arquetipos en busca de una condensación de procesos y personajes variados. Interesantes son los casos de “Dorotea, la cautiva” o de “Gringa chaqueña”, figuras utilizadas más bien para ilustrar musicalmente dos instancias particulares de la historia argentina: por un lado, el avance del estado nacional sobre aquellos espacios no controlados todavía donde habitaban comunidades indígenas; por el

28. Ibid., 35.

29. Ibid., 32.

otro, el importante proceso inmigratorio que se desarrolló desde mediados del siglo XIX en Argentina.

Alfonsina: entre el morbo y lo ingenuo

Es en este trabajo discográfico conjunto donde podemos encontrar las canciones de la dupla Ramírez-Luna que con el tiempo obtuvieron mayor popularidad, sobresaliendo entre ellas “Alfonsina y el mar”. Comentaba Ariel Ramírez en una entrevista:

Tengo una zamba que ya está en el mundo, se llama “Alfonsina y el mar” está dedicada a la escritora Alfonsina Storni. . . . Lo cierto es que cuando estaba componiendo *Mujeres Argentinas* se cumplía un nuevo aniversario de su muerte. Entonces Félix Luna me dijo —“No podés dejar de escribir sobre Alfonsina”. Y me trajo sus poemas. Muchos que ya conocía por mi padre. Me llevó a ver los diarios del día de su muerte, cuando recogieron su cadáver y lo metieron en un tren que llegó a Constitución.³⁰

Con esta canción Ariel Ramírez y Félix Luna alcanzaron una de sus mejores creaciones al describir el triste final de Alfonsina Storni, poetisa que se suicidó el 25 de octubre de 1938. La obra alcanzó una circulación extraordinaria en todo el mundo hispanoparlante, con interpretaciones de artistas como Lucho Gatica y Chabuca Granda, y cantantes líricos como José Carreras y Plácido Domingo. También fue abordada por artistas pop como Andrés Calamaro y el español Miguel Bosé; y hasta figuras de amplio recorrido internacional dentro del mundo de la canción como Nana Mouskouri, Tania Libertad y Paloma San Basilio.

Según recordaba Félix Luna, Ariel Ramírez le presentó un bosquejo melódico, un aire de zamba, sin haber decidido a qué personaje podría musicalizarse.

. . . estábamos en su casa. . . y me hizo escuchar el tema nuevo que había compuesto. . . le dije: esta zamba se va a llamar “Alfonsina y el mar”. . . me encerré en una habitación y me puse a escribir. La primera estrofa salió enterita.³¹

³⁰ Daniel González: “La argentinidad no sería la misma sin la impronta musical del maestro Ariel Ramírez”, *Cronoscopio*, blog (15 de marzo de 2009), disponible en: <http://blogsdelagente.com/cronoscopio/2009/03/15/ariel-ramirez-raiz-argentinidad/> (consulta 6/2/2018).
³¹ Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 35.

Según el pianista un lejano vínculo personal lo unía a la poetisa. El padre de Ramírez, maestro de profesión, había sido docente de Storni cuando era una niña. “Si bien yo no la conocí personalmente, mi padre me había transmitido mucho de su infancia. Entonces me resultó muy fácil escribir sobre ella. Primero yo hago la música y Luna escribió la letra”.³²

De todos modos, a pesar de ese rápido comienzo, el proceso creativo no resultó tan sencillo. Para completar la zamba el letrista debió esforzarse durante varios meses.

Había leído sus poemas, y lo que yo quería hacer era algo que no tuviera que ver con la cosa macabra del suicidio. Ni tampoco con algo amargo o melancólico. Quería que se viera a Alfonsina como en una especie de entrega, y que se reflejara que terminaba siendo acogida por todos ahí en el mar.³³

El abordaje realizado por el letrista, sin embargo, resultó algo *naïf*: “Cinco sirenitas te llevarán / por caminos de algas y de coral / y fosforescentes caballos / marinos harán / una ronda a tu lado / y los habitantes del agua van a jugar / pronto a tu lado”.³⁴

La lectura de los poemas de Alfonsina Storni por parte de Félix Luna se advierte en el uso de la alusión (como figura retórica) dentro del texto de la pieza musical, especialmente en la última estrofa.

Bájame la lámpara un poco más / déjame que duerma nodriza en paz / y si llama él no le digas que estoy / dile que Alfonsina no vuelve / y si llama él no le digas nunca que estoy, / di que me he ido.³⁵

En la estrofa hay una clara referencia a *Voy a dormir*, poema escrito por Storni pocos días antes del suicidio. Alfonsina Storni envió el original a la redacción del diario *La Nación* en Buenos Aires el día sábado 22 de octubre de 1938 y fue publicado al día siguiente de su muerte. En esos versos la poetisa parece anticipar su terrible decisión, dejando versos que Luna retomó para la canción:

32. González: “La argentinidad”.

33. D’Addario: “Esa música del alma”, 33.

34. Sosa, Ramírez y Luna: *Mujeres Argentinas*, Lado B surco 1.

35. *Ibid.*

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame / Ponme una lámpara a la cabecera / una constelación, la que te guste / todas son buenas; bájala un poquito. . . si él llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista, que he salido.³⁶

A pesar del intento de Luna de no recaer en la trama del suicidio, cierto morbo atraviesa toda la composición y el autor no pudo evitar que la canción colaborara en conservar la creencia popular que suponía que Alfonsina se había internado en el mar (“Por la blanda arena / que lame el mar / su pequeña huella / no vuelve más”), cuando en realidad se arrojó desde la escollera del Club Argentino de Mujeres.³⁷

La pieza “Alfonsina y el mar” contó con un acompañamiento instrumental donde se destaca el piano, que ejecutó el propio Ariel Ramírez, mientras que en un rol muy menor participan también la guitarra y el contrabajo. La pieza está escrita sobre ritmo de zamba, especie musicalailable de pareja suelta, de gran difusión en el territorio argentino. Como danza presenta una coreografía pantomímica de carácter amoroso, siendo en sus orígenes de cortejo. La estructura formal de la zamba se compone de una introducción (en este caso de 8 compases), una parte A de 12 compases (que luego se reitera idéntica musicalmente, pero con variante en el texto —A’—) y una sección B, que en general se denomina estribillo o vuelta, también de 12 compases. Si bien en su origen, según Aretz, la zamba parece haber sido una danza de un solo período o vuelta, se ha estandarizado en el formato A-A’-B A-A’-B, donde varía la letra entre una y otra, generalmente repitiéndose idéntico el texto del estribillo.³⁸

En la pieza musical, armada por Ramírez sobre la estructura formal de la zamba tradicional, cada estrofa cuenta al inicio con un esquema armónico a partir de una progresión cadencial de Subdominante-Dominante-Tónica que inmediatamente es secuenciada.

Algunos aspectos del acompañamiento son interesantes en “Alfonsina y el mar”. Desde lo formal se respetó la forma estandarizada de la zamba con mínimas variantes, a la vez que fueron enfatizados elementos propios de la práctica instrumental académica. La prolija introducción, muy en estilo, utiliza una figuración pianística típica para la zamba.

36. Alfonsina Storni: “Voy a dormir”, *La Nación* (26 de octubre de 1938): 7.

37. Josefina Delgado: *Alfonsina Storni: una biografía* (Buenos Aires: Planeta), 1991.

38. Isabel Aretz: *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952).

Ejemplo 1: “Alfonsina y el mar” (melodía y armonía)

Ejemplo 2: “Alfonsina y el mar”, introducción (Buenos Aires: Lagos, 1970)³⁹

La introducción a la segunda parte de la danza, donde generalmente la tradición repite sin variaciones la primera, es alterada por Ramírez, aunque lo hace respetando el esquema rítmico y armónico de la pieza, ajustándose a los parámetros de la canción de raíz folklórica. Esta segunda introducción se transforma así en una especie de brevísimo interludio instrumental, con expansiones de los diferentes acordes dominantes antes de resolver sobre el acorde de Do menor, lo que le permite a Ramírez hacer gala de su formación pianística.

Sin embargo, esta suerte de pequeño interludio no alteró la esencia y función de la estructura formal de la danza. Este tipo de innovaciones en relación a la tradición no era extraño en manos de Ariel Ramírez, un músico que junto a otros compositores e intérpretes buscaba por aquel entonces renovar el campo de la música de raíz folklórica. Muchas de sus obras intentaron amalgamar con cuidada proporción los elementos tradicionales con aquellas herramientas de la música erudita. La incorporación de

39. Se optó por incorporar la partitura publicada por Editorial Lagos en 1970, si bien la versión grabada está en la tonalidad de Fa menor y algunas notas difieren.

elementos provenientes de la formación académica operaba en función de legitimar un campo inmerso en una profunda transformación, como era la música de raíz folklórica en los años 60. Escribe Claudio Díaz que

el trabajo compositivo de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo [Falú] produjo un efecto de expansión de los límites del paradigma clásico. Sin cuestionar ninguno de los supuestos fundamentales del paradigma, estos artistas introdujeron elementos musicales provenientes de la música “erudita” creando un nuevo sonido en el folklore.⁴⁰

Un parecido tratamiento pianístico al que se llevó adelante con “Alfonsina y el mar” podemos encontrar en el surco 3 del lado B, “Las cartas de Guadalupe”. Esta pieza está dedicada a relatar cómo María Guadalupe Cuenca, esposa de Mariano Moreno, escribía una carta en 1811 a su marido sin saber que él había fallecido en alta mar viajando hacia Europa en una misión oficial. En este caso la dupla creativa no se inclinó por ningún ritmo o danza de raíz folklórica, sino que trabajó sobre una forma libre que fue denominada genéricamente como canción.

El acercamiento de Luna y Ramírez a la figura de Alfonsina Storni es de poca profundidad, haciendo foco en los componentes que abonaron el drama pasional del último tramo de su vida, optando por enfatizar la trágica opción de quitarse la vida como único punto pasible de destacar de una trayectoria importante en las letras argentinas.

Alfonsina Storni se había destacado por apartarse de los convencionalismos sociales de su época. Se independizó de su familia para poder estudiar y más tarde, de la relación amorosa con un hombre casado, nació su único hijo, convirtiéndose en madre soltera. Sin embargo, en la canción se suavizaron muchas de las aristas conflictivas de su personalidad, de su obra y de las dificultades propias de toda mujer al tratar de insertarse en un medio dominado por el machismo imperante en la época.

En todo caso la postura de la dupla Ramírez-Luna fue trabajar con los códigos del drama pasional, aislando el sentido más profundo de la actividad artística de la poetisa, en pos de edificar una imagen muy cercana al ideal romántico, con una buena dosis de elementos kitsch. Ello permitió velar puntos significativos de su actuación social y transfiguró su imagen en una suerte de heroína, muy útil para las capas medias

40. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*, 192.

“bienpensantes” de la Argentina, donde tal vez pueda vislumbrarse un intento de lavar algo de la culpa social ante la tragedia de la escritora.

Juana y Dorotea

“Juana Azurduy” fue otra de las canciones significativas del trabajo discográfico que nos compete, y también alcanzó una repercusión masiva. En esta canción la apuesta de Ramírez y Luna buscó reivindicar la actuación femenina durante las guerras de la Independencia hispanoamericana. Para ello se recurrió a la figura de Juana Azurduy, una dama altoperuwana que junto a su esposo, Manuel Asencio Padilla, combatió en las filas patriotas durante los enfrentamientos que llevaron a la ruptura del orden colonial. Se trata de un personaje importante pero ciertamente olvidado por la historiografía.⁴¹

Como señala Berta Wexler en su investigación sobre las heroínas altoperuanas, el rescate de estas mujeres realizado por cierta historiografía buscó destacar su coraje y atributos guerreros, cualidades asociadas a la esencia masculina.⁴² En general, lo que se intentaba destacar del rol de la mujer eran aquellas características femeninas relacionadas a la reproducción, evadiendo su rol político dentro del proceso revolucionario. Así, los valores a destacar “fueron siempre presentados como varoniles para justificar que se dedicó a la guerra, tarea que se consideraba exclusiva de los hombres”.⁴³

Esta fue la forma elegida por la dupla Luna-Ramírez para representar a la figura de Juana Azurduy, exhibiéndola como una especie de amazona andina (“Tierra en armas que se hace mujer / Amazona de la libertad”). El enfoque de Félix Luna como letrista se nutrió de muchos de los rasgos androcéntricos presentes en la historiografía tradicional. Ello es resaltado en la letra a partir de los versos que dan inicio a esta canción: “Juana Azurduy / Flor del Alto Perú / No hay otro capitán / Más valiente que tú”.⁴⁴

El texto de la canción presenta un fuerte maniqueísmo al plantear un escenario de contienda claramente delimitado entre americanos y españoles. Así lo reafirma la

41. En los últimos años la figura de Juana Azurduy ha experimentado un fuerte proceso de visibilización no exento de debates políticos e historiográficos. Un ejemplo de ello fue la campaña desplegada para lograr la aparición de la figura de Juana Azurduy en los billetes de circulación nacional.

42. Berta Wexler: *Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo: 1809-1825. Juana Azurduy y las mujeres de la revolución alto peruana* (Rosario, Santa Fe: Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Universidad Nacional de Rosario, 2013).

43. Wexler: *Las heroínas altoperuanas*, 53.

44. Sosa, Ramírez y Luna: “Juana Azurduy”, *Mujeres Argentinas*, Lado A surco 2. Una idea similar se presenta en el surco 2 del Lado B. Allí, en la pieza titulada “Manuela, la tucumana”, los versos señalan “Las hembras han peleado como varones”.

interpretación bravía de Mercedes Sosa en versos tales como: “El español no pasará / Con mujeres tendrá que pelear”. Esta concepción no hace más que reiterar un postulado fuerte de la tradición historiográfica “patriótica”, cuya mirada del proceso revolucionario tenía por eje central el enfrentamiento de virtuosos patriotas contra los realistas, imponiendo la modernidad y el pensamiento ilustrado sobre el hispanismo oscurantista.⁴⁵ Lo que olvida Luna es que muchas de las tropas de aquel ejército “español” en realidad eran americanos (criollos, mestizos, negros), incluso también muchos de sus jefes.

La pieza musical se elaboró sobre el ritmo de cueca nortea, una danza de pareja suelta, de movimiento vivo y carácter generalmente picaresco. La identificación en el encarte del LP apunta que se trata de un aire de cueca, lo cual es correcto ya que la forma no corresponde exactamente a la danza. Por su parte, la instrumentación también se aleja de lo más tradicional al destacarse una numerosa percusión, un órgano electrónico y un clave, interpretado, como en otras piezas del disco, por el propio Ariel Ramírez.⁴⁶

En esta obra, la picaresca típica de este género musical cedió su espacio para concentrarse en el carácter épico, necesario para el tono triunfalista que Luna y Ramírez procuraron plasmar en la pieza. A partir de un marcado 6/8 la “canción evoca una de las gestas más heroicas de las guerras emancipadoras de nuestra América, con ritmo vivo y atropellado, como una épica carga de caballería”.⁴⁷

La pieza es interesante desde lo estético, demostrando un afinado trabajo de conjunto entre letrista y compositor, quienes lograron estampar un aire heroico a la composición. La crítica al paradigma historiográfico plasmado por Luna en el texto de “Juana Azurduy” no resta méritos a lo que la pieza musical puede ofrecer, a pesar de que la obra apela a la mayoría de los lugares comunes del imaginario nacionalista.

“Juana Azurduy” gozó de enorme popularidad en buena medida porque su contenido textual se fue resignificando a partir de que en Argentina pudo vislumbrarse una opción por la lucha armada en los años 60 del siglo XX. La potente interpretación de una cantante por aquel entonces vinculada al Partido Comunista colaboró en ese sentido. Estrofas como “Truena el cañón / Préstame tu fusil / Que la revolución / Viene oliendo a

45. Manuel Chust y Antonio Serrano (eds.): *Debates sobre las independencias iberoamericanas* (Madrid: Ahila-Iberoamericana, 2007).

46. Héctor Zeoli ejecutó el órgano electrónico y Domingo Cura la percusión.

47. Sosa, Ramírez y Luna: *Mujeres Argentinas*, encarte.

jazmín”,⁴⁸ evidentemente representaban mucho más que la lucha de patriotas contra las tropas del Virrey del Perú.⁴⁹

La pieza musical, así como la figura de Juana Azurduy, fue reutilizada cuando el cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson filmó *La tierra en armas*, una especie de *biopic* sobre la figura de Güemes.⁵⁰ En ella la música corrió por cuenta de Ariel Ramírez, quien volvió sobre algunos materiales trabajados anteriormente con Luna. Por un lado, “Güemes, el guerrillero del norte”, pieza que había integrado *Los Caudillos* en 1966. Por otro lado, se incorporó a la banda sonora la cueca Juana Azurduy. Además de la interpretación vocal, la propia Mercedes Sosa participó del film justamente personificando a la heroína altoperuana.

Otra de las composiciones presentes en el LP que alcanzaron un cierto grado de circulación fue “Dorothea, la cautiva”, donde se “recrea un arquetipo histórico más frecuente de lo que se supone: la mujer blanca que ha sido cautivada por los indios y que, cuando la rescatan, se niega a volver”.⁵¹ Allí la dupla Luna-Ramírez alcanzó un buen resultado, tanto literario como musical. Mercedes Sosa logró una interpretación íntima y llena de dolor al personificar a la cautiva que no quiere regresar al mundo de los “blancos”.

La pieza musical, una milonga sureña, resultó muy acorde con el carácter marcadamente melancólico del texto. Un clima introspectivo fue generado, no sólo por la voz de Sosa, sino también por el acompañamiento del guitarrista Tito Francia, que logró apartarse, a partir de la partitura original, del típico y estereotipado arpegiado de milonga.

48. Sosa, Ramírez y Luna: “Juana Azurduy”, *Mujeres Argentinas*, Lado A, surco 2.

49. Una muestra de las reacciones del público ante frases como la que se mencionaron aquí puede escucharse en la interpretación que hacía por aquél entonces la propia Mercedes Sosa en el teatro Colón de Buenos Aires el 19 de agosto de 1972. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=pO4YsrkFdMg> (consulta 6/02/2018).

50. Leopoldo Torre Nilsson: *Güemes, la tierra en armas* (Buenos Aires: Producciones Cinematográficas Cerrillos, 1971).

51. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 33.

Ejemplo 3: “Dorotea, la cautiva” (acompañamiento guitarra)

The image shows a musical score for guitar accompaniment. It consists of four staves of music. The first staff is in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The music starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff is labeled "6ta en Re" and "rit.". The second staff is in treble clef. The third and fourth staves are also in treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Asimismo, la pieza presenta claras influencias provenientes de otras obras literarias. Si bien Luna exhibe a la protagonista de la canción como un arquetipo, es decir un personaje ficticio que a modo de figura paradigmática representa un tipo que ejemplifica un caso, hay dos influencias significativas en la composición. Por un lado, es claro el influjo del escritor Jorge Luis Borges en esa cautiva que no quiere regresar al mundo *huinca*, que puede parangonarse a lo planteado en aquella extraordinaria miniatura borgeana que es *El cautivo*.⁵² También se referencia fuertemente a *Una excursión a los indios ranqueles*, obra de Lucio Mansilla. Según el propio Luna: “Lucio V. Mansilla cuenta más de un caso de estos y a mí me pareció que valía la pena incluirla en nuestra galería de personajes femeninos”.⁵³

La consolidación de *Mujeres Argentinas*

Como ya se mencionó, en un principio *Mujeres Argentinas* no tuvo una buena recepción; recordaba Ariel Ramírez que “el disco fue un fracaso en ventas. Cuando la presentamos en el teatro Alvear regalamos las entradas a mitad de precio. Pero luego la cosa se revirtió: hicimos dos funciones por día durante dos meses”.⁵⁴ En dichas

52. Jorge Luis Borges: *Nueva antología personal* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968), 79.

53. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 33.

54. René Vargas Vera: “Ariel Ramírez: a desandar esos caminos”, *La Nación* (24 de agosto de 1996), disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/168381-ariel-ramirez-a-desandar-esos-caminos> (consulta 6/2/2018).

presentaciones, junto a los músicos, Félix Luna comentaba cada una de las canciones interpretadas. Con el tiempo, y a diferencia del LP *Los Caudillos*, este ciclo de canciones históricas que reivindicaba a las mujeres fue quedando en la memoria musical de los argentinos.

Gran parte de la popularidad alcanzada por este ciclo de canciones se debió a su intérprete, Mercedes Sosa, quien incluyó varias de estas canciones en tramos muy significativos de su extensa carrera. El papel consolidado de Ariel Ramírez como figura renovadora de la música de raíz folklórica y el rol creciente de Félix Luna como divulgador histórico también aportaron para ello.

La colaboración entre Mercedes Sosa y la dupla Ramírez-Luna es un ejemplo destacado de los cruces y clivajes que se fueron dando en el campo del folklore. Para 1969 Mercedes Sosa era ya una figura importante dentro del ámbito de la música popular argentina, siendo en sus inicios una de las fundadoras del movimiento Nuevo Cancionero junto al guitarrista Tito Francia, el compositor Oscar Matus y el poeta Armando Tejada Gómez. La intención de este grupo, con características de vanguardia, tanto en la forma (a partir de un manifiesto inaugural), como en el contenido (presentación de un proyecto estético y, a la vez, político) fue poner en cuestión determinados paradigmas ligados al esencialismo, presentes en algunos intérpretes de la música de raíz folklórica.

Las características de este pronunciamiento significaron un clivaje en el campo de la música folklórica al poner en evidencia algunas diferencias soterradas.⁵⁵ Esta aparición significó “una tensión en el campo, en la medida que sus propuestas estéticas y sus tomas de posición políticas cuestionaron algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante”.⁵⁶ Muchos otros representantes de la canción folklórica adhirieron al *Manifiesto* y, con los años, la propuesta estética y política del grupo alcanzó significativa relevancia más allá de que no tuvieron una trayectoria en común.

Una parte significativa de la propuesta delineada por el Nuevo Cancionero se fundaba en una exploración estética más pulida en términos musicales y poéticos. Este elemento vinculaba al Nuevo Cancionero con el proyecto de universalización del folklore trazado por Ariel Ramírez y Eduardo Falú, quienes buscaron la renovación del paradigma clásico, como se mencionó en párrafos anteriores.

55. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional*.

56. *Ibid.*, 191.

De todas formas, si bien una estética renovadora con rasgos claros de modernización unía ambas propuestas, la agenda del Nuevo Cancionero incluía en forma rotunda un contenido de crítica social y de compromiso político que lo posicionaba muy lejos del proyecto renovador de Ariel Ramírez, Jaime Dávalos o Eduardo Falú. A pesar de este elemento diferenciador, las colaboraciones y participaciones conjuntas, como el caso de *Mujeres Argentinas*, demuestran que aquellas barreras eran más porosas de lo que los posicionamientos estéticos y políticos de aquel momento pretendían.

Algunas de las canciones continuaron siendo interpretadas por otros artistas, como el cantante rosarino Juan Carlos Baglietto, la intérprete brasilera Simone, el grupo chileno de música andina Illapu o el reconocido guitarrista Ernesto Bitetti. Esta serie de canciones, volvió a ser presentada por Ariel Ramírez con la participación de la cantante pop Patricia Sosa en 1997.

Cuando se aproximaban los festejos y conmemoraciones por el bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, que significó la ruptura del orden colonial en el Río de la Plata, se rescató nuevamente a *Mujeres Argentinas*. El conjunto Las Voces Blancas con el paso de los años habían ido incorporando muchas de las canciones de aquel trabajo a su repertorio. En 2009, a cuarenta años de la edición original, finalmente grabaron la obra integralmente con la participación explicativa, de cada uno de los números, del propio Félix Luna, recreando de alguna manera las presentaciones originales.⁵⁷ También la cantante argentina Silvia Iriondo grabó una nueva versión de *Mujeres Argentinas* en el año 2010 pero con una mirada muy propia a partir de arreglos musicales que se diferencian mucho de la obra original.⁵⁸

Unos años más tarde de *Mujeres Argentinas*, la dupla compositiva volvió a reunirse para un trabajo discográfico titulado *Cantata Sudamericana*.⁵⁹ Una vez más se convocó a Mercedes Sosa para la interpretación vocal. La temática del disco, en este caso, prescindía de los tópicos históricos para centrarse en un recorrido musical por la actualidad latinoamericana. Ejemplos musicales de diferentes países latinoamericanos fueron compuestos por Ramírez y Luna, en una especie de mosaico sonoro de América Latina.

57. Las voces blancas: *Mujeres Argentinas* (Buenos Aires: Fonocal, 2009).

58. Silvia Iriondo: *Mujeres argentinas* (Buenos Aires: Epsa Music, 2010).

59. Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Félix Luna: *Cantata Sudamericana* (Buenos Aires: Philips, 1972).

Autor y compositor se sumaban así al *boom* latinoamericano que tanto en música, cine y literatura se estaba experimentando por entonces. Sostiene Félix Luna, “como autor de las letras, no dejé de sufrir alguna influencia de las modas ideológicas de la época y de la repercusión de ciertas palabras de fácil resonancia en los corazones jóvenes”.⁶⁰ Una única canción de este LP alcanzó algún reconocimiento, “Antiguo dueño de las flechas”, pieza musical que reivindica al indígena americano corporizado en la etnia Qom.

A modo de conclusión

Mujeres Argentinas, como se observó aquí, constituye en buena medida un trabajo musical muy similar, en cuanto a formato y temática, a *Los Caudillos*, anterior LP realizado por Ariel Ramírez y Félix Luna. Esta colaboración significó la continuidad de una serie de obras similares que alcanzaron una importante presencia a fines de los años 60 y principios de los 70. Esta clase de experimentación musical fue significativa para la música popular de aquellos años, y permitió a estos creadores experimentar en lo formal y lo musical, dando a conocer obras de formato similar.

En este sentido, es interesante el trabajo de esta dupla compositiva, ya que por un lado, permitió observar a un historiador como Félix Luna involucrarse directamente con la divulgación a través del formato musical y así articular parte de sus esfuerzos en un tipo de producción por fuera de los ámbitos eruditos. Su tarea se basó principalmente en diferentes intentos de intervenir en el campo a partir de la producción vinculada a la industria cultural. Esto queda evidenciado en el acercamiento a la producción discográfica y su apuesta netamente de divulgación, especialmente en el caso aquí trabajado de *Mujeres Argentinas*.

Por otro lado, la figura de Ariel Ramírez, más allá de su adscripción al campo de la música de raíz folklórica, constituyó un puente con la música académica, tanto por su formación musical como por el proyecto artístico que lo llevó a ensayar diversos emprendimientos en continua búsqueda de una “universalización del folklore”.

La popularidad de la intérprete, el prestigio de un compositor muy reconocido en el campo y figura altamente convocante dentro de la música popular, más el aporte de un historiador y letrista de amplio reconocimiento, operaron como una fórmula segura para la fuerte circulación de la que gozó *Mujeres Argentinas* por largo tiempo.

60. Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, 36.