

El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza

Por: María Inés García

Departamento de Música, Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo.
Mendoza, Argentina
Profesora Titular
E-mail: poppigarcia@ciudad.com.ar

Resumen:

En los años 50 se desarrolla en Mendoza una intensa vida intelectual y cultural. En ese ambiente y en el marco del proceso del “boom” del folclore que se dio en la Argentina a fines de los 50, un grupo de músicos y poetas lanzan en 1963 el Movimiento del Nuevo Cancionero. Uno de sus principales impulsores fue Armando Tejada Gómez, cuyo pensamiento y producción literaria se inserta en un proceso de viraje a lo popular que experimentó la cultura argentina a partir de un complejo conjunto de factores, entre los que no fue ajena la política.

El Manifiesto de este movimiento define al Nuevo Cancionero como una búsqueda artística y social; representa un concepto de folclore como algo vivo, en movimiento, con la reivindicación del hombre común y sus problemáticas sociales y un planteo estético renovador. Se manifiesta contra la hegemonía de Buenos Aires sobre el interior del país, desde lo político hasta lo cultural. Pone en escena la tensión entre la concepción esencialista y tradicionalista del folclore, funcional a la construcción mítica de identidad nacional, y la concepción del cancionero como expresión de una problemática real y contemporánea, una identidad renovada.

Palabras claves: Nueva Canción / Renovación / Nacionalismo

Abstract:

During the 50', Mendoza had an intense intellectual and cultural life. In that context, within the folk boom in Argentina at the end of the 50', a group of musicians and poets create the "Nuevo Cancionero" movement, in 1963. One of the most important pushers of it was Armando Tejada Gómez, whose thoughts and literature insert in the turning process to popular expression that Argentine culture experienced since a complex group of different factors, within which was the politic one.

The "Manifiesto" (public declaration) of this movement defines the "Nuevo Cancionero" as a social and artistic search. It represents folklore as a living concept, moving on, recovering common people with their social problems in a restoring aesthetic statement. It expresses against Buenos Aires hegemony over the rest of the country, from politic as well as cultural matters. It stands out the stress between two ideas about folklore: the essential and traditional one, operative to the mythical construction of the National

identity, and the idea of folklore as an expression of a truly and contemporary problem, a renewing identity.

Keywords: New Song/Renovation/ Nationalism

1. Antecedentes y contexto del movimiento.

Nos proponemos en este trabajo estudiar algunos aspectos del movimiento Nuevo Cancionero, dando cuenta de su contexto, su constitución, y analizando algunas ideas fuerza presentes en el Manifiesto que produjeron. Desde nuestra perspectiva, distinguimos en él dos líneas conceptuales: una voluntad de renovación, aunque manteniendo la conexión con la tradición, y una noción de nación vinculada al ‘país real’, como lo llamaron.

El Movimiento del Nuevo Cancionero surge en febrero de 1963 en Mendoza, provincia del centro oeste de Argentina. Integrado por músicos, poetas y bailarines, se lanza con un manifiesto que da cuenta de sus intenciones de renovación de la canción popular, especialmente la canción de raíz folclórica.

Son varios los procesos que dan marco a este movimiento: la migración desde afuera primero y luego interna, que modifica el perfil social de las grandes ciudades hacia los años 40; el cosmopolitismo creciente con el auge de géneros musicales norteamericanos y latinoamericanos traídos por la radio, el disco y el cine; y una mayor conciencia de lo regional en círculos intelectuales. Esto va generando una mayor práctica y consumo de la música de raíz folclórica.

Diversos nativistas, o “folcloristas” comienzan a surgir en diferentes regiones del país. En Mendoza, se manifiestan aquellos que se insertan en la corriente de recopilación y difusión de músicas folclóricas, como Ismael Moreno y Alberto Rodríguez, y también los que se insertan en los procesos de mediatización de la música y profesionalización de los músicos folclóricos, alcanzando relevancia nacional e internacional, como Hilario Cuadros y Antonio Tormo. La corriente nativista que se expresa en varias zonas del país adquiere paulatina difusión y hace eclosión masiva y nacional hacia fines de los 50, en el fenómeno que se llamó el “boom” del folclore.

Pablo Vila nos ofrece un análisis sobre este proceso, poniendo el énfasis en que en la base del auge del folclore en los 60 está el proceso de nacionalización de la clase media urbana (Vila, 1982: 26). El autor señala que, si bien la música de raíz folclórica hace su entrada al medio urbano de la mano de la migración interna que se acentúa en la década del 40, este proceso no explica completamente el fenómeno. Este migrante del interior, llamado “cabecita negra”¹, y su cultura, fueron en principio rechazados y despreciados por la cultura urbana. “Fue así como la música de raíz folclórica, al quedar ligada al “cabecita negra” y al peronismo, recibió la estigmatización del sector urbano y del antiperonismo” (Vila, 1982: 25). Estos cabecitas fueron quienes durante la década peronista sostienen la difusión de esta música, con algunos cantores que cumplieron con una función de socialización de ese proletariado reciente². Con la caída del peronismo, el sector obrero pierde sus canales de participación y vuelve a ser marginado.

Por otro lado, señala Vila, la clase media urbana vive un proceso de autocrítica y de “nacionalización”, luego del fracaso de intento desarrollista; tras un ideario de crecimiento económico nacional, ese sector político terminó entregando la economía del país al capital multinacional. Ello generó una apetencia por conocer y comunicarse con el país real, es decir, el interior y no sólo la capital o las grandes urbes, expresándose en el descubrimiento de la literatura argentina y el encumbramiento a que es llevado el folclore argentino. La elevación del nivel poético, musical e interpretativo de la canción folclórica permitió su aceptación por el sector medio urbano (Vila, 1982: 26).

2. El lanzamiento y sus integrantes.

Mendoza tenía, a principios de los sesenta, una vida intelectual y cultural muy rica; Antonio Salonia³, en su testimonio publicado en el libro sobre Mercedes Sosa de Rodolfo Braceli, describe muy bien este contexto en el que se movían algunos integrantes de este grupo:

Antes que a Mercedes conocí a Armando Tejada Gómez y a Oscar Matus. Ellos en Mendoza participaron de una época extraordinaria, con sus grandes escritores y

pintores. Allí estaban artistas europeos que adoptaron Mendoza, como Víctor Delhez, Sergio Sergi, el gringo Azzoni, el croata Svrako Ducmelic, el chileno Lorenzo Domínguez. Y estaba, claro, Carlos Alonso. Allí estaba un imprentero italiano como Gildo D'Accurzio, escritores como Anonio Di Benedetto, Humberto Crimi, Ricardo Tudela, Enrique Ramponi, Alberto Rodríguez, Fernando Lorenzo, Víctor Hugo Cúneo. Allí estaba la casa de los siete hermanos, con Luis Quesada a la cabeza. A ese hervidero de gente creativa vino a parar Mercedes Sosa, recién casada con Matus. Yo por entonces era maestro de escuela, y no faltaba tanto para que ocupara un altísimo cargo en el gobierno de Arturo Frondizi, del cual también por un tiempo participó como diputado de la UCRI [partido político de Frondizi] Armando Tejada Gómez (Braceli, 2003: 72).

En este contexto se lanza el 11 de febrero de 1963 el movimiento del Nuevo Cancionero con un concierto realizado en el Círculo de Periodistas. El mismo día sale una entrevista en el Diario Los Andes promocionando el concierto, a la que asistieron los músicos Tito Francia, Juan Carlos Sedero y Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto.

¿Quiénes son ellos? Mercedes Sosa conoció a Oscar Matus en Tucumán, su ciudad natal; muy poco tiempo después se casan y se van a vivir a Mendoza. Mercedes destaca siempre que esta ciudad sería para ella una etapa fundamental, por los amigos y el descubrimiento de lo artístico (Braceli, 2003: 69).

Armando Tejada Gómez nació en Guaymallén, Mendoza, en abril de 1929. Creció con una tía y su educación formal fue muy breve, ya que debió trabajar desde muy chico como canillita o lustrabotas. Ganó sus primeros premios literarios siendo todavía obrero de la construcción y paulatinamente se fue integrando al mundo de la cultura y la política. En 1950 comienza a trabajar en una de las radios de Mendoza, junto con su trabajo de obrero. Su relación con Oscar Matus se da desde muy jóvenes, compartiendo una infancia similar, trabajando desde la adolescencia como cantantes y componiendo canciones juntos.

Tito Francia también nació en Mendoza, en marzo de 1926, y es un claro exponente del músico de radio. Guitarrista virtuoso, su trabajo en las emisoras fue su

principal fuente profesional y laboral. Contaba con una importante formación musical y se desempeñó también como maestro y compositor⁴.

Por otro lado, Juan Carlos Sedero provenía de una formación musical más académica, ya que estudió piano en la Escuela Superior de Música de la Universidad local con Antonio De Raco y Julio Perceval. Conoce y se hace amigo de Tito Francia, a quien le da lecciones de ese instrumento; poco a poco Sedero se va dedicando a un repertorio de música popular.

La radio fue un ámbito de encuentro de la mayoría de estos artistas. Este medio y su sistema de programación con espectáculos en vivo, los formó profesionalmente como también culturalmente. Son importantes, en ese sentido, las declaraciones de Tejada Gómez que muestran la relación de sus ideas y su trabajo en la radio, y su influencia en el pensamiento que va gestando el Nuevo Cancionero:

Yo tengo una formación musical que me la dio la (radio) LV10, tanto en el jazz, como en el folklore y la música clásica. Me formé en la discoteca de la radio, que tenía miles de placas. A mí me tocaba transmitir los conciertos que cerraban la transmisión de la noche. Era una hora de música sinfónica. Así fui afinando el oído, y caí al jazz. Encontré una frase de Duke Ellington que pegué en el estudio y que decía: 'El jazz no es un concepto rígido, es la vida'. Por entonces, ya pensaba que el folklore tampoco era un concepto paleontológico, era la vida en movimiento (Stillger, 1992: 6).

Los personajes se fueron entrelazando y se fue gestando la idea del Nuevo Cancionero, en sus reuniones y discusiones. Nieto manifestaba: "Recuerdo que Matus era el más discutidor sobre las formas de interpretación"⁵. Mercedes Sosa también recordaba el acontecimiento del lanzamiento con las siguientes expresiones:

El recital en el Círculo de Periodistas empezó con el salón colmado. No sé por qué razón, pero la gente enseguida creyó totalmente en nosotros. [...] El lugar estaba colmado por intelectuales, artistas, gente de la farándula, pero había ciertas ausencias notorias de algunos que tomaron lo nuestro como una cosa política. Y se equivocaban, porque lo nuestro pasaba totalmente por lo artístico (Braceli, 2003: 95).

De todos los integrantes del Movimiento mencionados, fue Tejada Gómez quien tuvo una actividad partidaria con el desempeño de cargos políticos. Aunque después de su cargo de legislador provincial, no volvió a ejercer ese tipo de funciones, se afilió posteriormente al Partido Comunista, junto a Mercedes Sosa y Oscar Matus (Braceli, 2003: 80). Su pensamiento y su producción literaria se inserta en un proceso de viraje a lo popular que la cultura argentina fue experimentando por esos años.

Poeta autodidacta, Tejada se nutrió del folklore en la tradición oral y llegó a ser un conocedor y difusor de los orígenes y la trayectoria de la canción cuyana⁶. “Su labor de letrista popular da origen a su primera producción lírica, siendo su obra muy amplia y con numerosos premios, entre otros el primer premio Poesía Casa de las Américas (Cuba 1974)” (Villalba, 1995: 282). A través de una sostenida producción poética, Tejada Gómez se caracteriza por una temática de reivindicación social.

3. Renovación e identidad. El manifiesto.

Los testimonios recogidos dan cuenta que los promotores de la idea del Nuevo Cancionero fueron, principalmente, Matus y Tejada Gómez. El texto del manifiesto se ocupa de varios aspectos, dos de ellos centrales en su discurso: la renovación del cancionero por un lado, y la concepción de una música “nacional”, por el otro. En relación a lo primero, el escrito hace referencia a una primera etapa, tradicionalista y recopilativa, del cancionero nativo que vertía los temas en su forma primera, etapa que se mantiene largo tiempo y en la que el respeto del canon tradicional era un valor central. “De este celo por las formas originarias y puras, sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo, un solemne cadáver”, dirá el manifiesto.

No obstante se le reconoce a este “estilo y concepto”, su función y justificación en el proceso de conformación y rescate del patrimonio vernáculo, pero la fijación de este estado “degeneró en un folklorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su

realidad”. Señalan a Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui como los iniciadores del empuje renovador. También reconocen como fuentes de un canto renovador y ligado a una “crónica dolorosa” al canto ciudadano de Gardel, Le Pera, Flores y, fundamentalmente, Discépolo.

Definen el Nuevo Cancionero, como un movimiento literario-musical que nace como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y entre sus propósitos señala la intención de defender y profundizar ese desarrollo, el objetivo de asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y la aspiración a renovar “nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy”.

En relación a la búsqueda de una música “nacional”, son numerosas las expresiones del manifiesto que dan cuenta de un discurso que intenta rescatar lo nacional en un sentido más real, no con la mirada del nacionalismo que fija los valores del pasado, congelándolos de una manera idealizada que termina siendo funcional al poder hegemónico.

En primer lugar destaca la primacía de la capital por sobre el resto del país; esta hegemonía del poder central, en los órdenes político, social, económico y cultural, relegó al interior (del país), hombre, paisaje, circunstancia histórica y cultural. Señala: “La deformación geosociológica que este hecho político provocó en todos los órdenes de la vida del país, debía alcanzar también a la música nacional de inspiración popular”. La cuestión principal que se plantea es entonces “la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional”.

El manifiesto considera el auge del folclore que se estaba dando en esos años (el “boom” del folclore) como una toma de conciencia del pueblo argentino. “El auge de la música folklórica es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real”. Ello coincide con la interpretación ya comentada de Pablo Vila.

Otras expresiones del manifiesto refuerzan la posición ideológica señalada y el papel del “pueblo” en este proceso. Dice:

El país existe. El pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro. La conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas de las que el cancionero nativo es sólo su forma más visible, informarán y conformarán en adelante su destino histórico. [...] Que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo esta toma de conciencia, es lo que se propone el NUEVO CANCIONERO.

4. Circulación y recepción del nuevo cancionero.

La figura de Armando Tejada Gómez habría sido fundamental para llevar adelante el proyecto del Nuevo Cancionero. Chango Farías Gómez⁷ lo verbalizó claramente en una entrevista:

Tito Francia era un tipo más bien introvertido en ese aspecto y si bien apoyaba con su gran talento musical todo esto, el que fogueaba era Armando, que era el político de la cosa, él institucionalizó esta posibilidad. Fue a Buenos Aires a llamarnos, a juntarnos y explicitarnos cuál era la idea, con esa manía que tenía Armando..., tan generosa en su verbo, y bueno, convenció a muchos de que esto era importante y así fue ¿no?⁸.

Fueron variadas las voces de rechazo o crítica, aún en ese momento, como lo señalaba Armando Tejada Gómez:

Cuando comienzan a surgir las canciones que estrenamos aquella noche, en el Círculo de Periodistas, hubo rechazos ofensivos. Decían que ‘Zamba del riego’ era un foxtrot. [...] Llegamos a la conclusión de que aquellos más acérrimos enemigos, no lo eran sólo porque defendían la patria pura, sino porque eran absolutamente ignorantes y querían preservar la ignorancia como un tesoro folklórico (Stillger, 1992: 17).

Algunos entrevistados como Víctor Pizarro y Santiago Bértiz nos manifestaban su visión de que el movimiento no tenía una existencia real, justamente por entender que el proceso de renovación ya se venía dando, cuestionan la iniciativa de este grupo. No obstante muchos se han sentido continuadores de él, y también le han adjudicado un peso importante en relación a su incidencia en otros movimientos, que se constituyeron poco después. Francia expresó que “El Nuevo Cancionero prendió, a tal punto que la

Nueva Trova, Silvio Rodríguez cuando vino acá dijo que se había inspirado en el Nuevo Cancionero que se creó acá”⁹.

Si bien esta información no la hemos podido constatar en otras fuentes hasta el momento, el movimiento se asocia a procesos surgidos en otros puntos de Latinoamérica, con similares características.

Por otra parte, el Nuevo Cancionero ha seguido teniendo adhesiones, relanzamientos, reconocimientos y homenajes. El sábado 29 de agosto de 1998, se realizó, por iniciativa del Instituto Provincial de la Cultura de Mendoza, un Concierto-homenaje al Nuevo Cancionero, con la participación de los creadores sobrevivientes del movimiento y artistas invitados. El concierto se desarrolló en el Teatro Gran Rex, cuya capacidad para 1800 personas quedó colmada. Se contó con la asistencia del gobernador de la provincia y de periodistas especializados de los principales medios de Mendoza y de Buenos Aires.

En el año 2002, cuando se cumplieron 10 años de la muerte de Tejada Gómez, se realizó un homenaje en el Teatro Avenida de Buenos Aires, con la presencia de Víctor Heredia, Marían Farías Gómez, Quinteto Tiempo, Claudio Sosa, entre otros, y en esa oportunidad se realizó el relanzamiento del Manifiesto del Nuevo Cancionero original. Fue Víctor Heredia quien hizo el llamado y sobre el documento con los nombres de todos los fundadores, se adhirieron distintos artistas y personalidades de toda Latinoamérica¹⁰.

Conclusiones

El movimiento del Nuevo Cancionero surge en Mendoza enmarcado en el proceso del “boom” del folclore que significa una compleja trama de resignificaciones de la música popular de raíz folclórica. Sus postulados de renovación, de actualización y de integración de géneros musicales, plantean la posibilidad de observar las cosas del pasado con la mirada del hombre presente, con una experiencia viva de la cultura, y se apoyan en la búsqueda de elevación de la calidad y contenido de los textos poéticos y

musicales. El modernismo que propone como expresión implica un proceso de cosmopolitismo que resulta en un planteo multitemporal en el que se aúnan tradición y renovación (García Canclini, 1990: 15).

El movimiento fue denostado por los músicos tradicionalistas locales, quienes lo atacaron desde el punto de vista musical con la crítica de que “eso no es folklore”¹¹. Es importante el debate que se plantea desde ambos lados. Los discursos de algunos cultores y estudiosos otorgaron a la música nativa valores de tradición y perdurabilidad que significarían una representatividad cristalizada desde el punto de vista de los géneros y los valores que encarnan. Ernesto Fluixá, uno de los primeros escritores sobre la música en Mendoza señaló:

Ismael Moreno, Alberto Rodríguez, Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros. Sobre estas cuatro columnas descansa el soberbio edificio de nuestro folklore regional. La firmeza y solidez de tales bases aseguran la perdurabilidad de su existencia a través de la acción destructora del tiempo y de la humana ingratitud (Fluixá, 1960: 88).

Jorge I. Segura, refiriéndose a Hilario Cuadros, expresó: “Intérprete fidedigno de lo vernáculo, no desvirtúa la música y los cantares con estilizaciones ni deformaciones extrañas a su íntima naturaleza” (Otero, 1970: 145).

A este modelo sin “estilizaciones ni deformaciones extrañas” se opusieron los integrantes del Nuevo Cancionero, postulando justamente la obsolescencia de su representatividad como géneros musicales que expresen el pensamiento del hombre contemporáneo. La apropiación del género estaba en discusión, como también el concepto de lo nacional.

En el texto mencionado de Jorge Segura, éste se ocupa de los centros tradicionalistas de Mendoza, encargados de promover las actividades nativistas y folclóricas. Destaca a la Federación Cultural Tradicionalista, como “la máxima institución” de este tipo. Fue fundada el 10 de noviembre de 1954 y sus objetivos eran coordinar a las instituciones adheridas en una acción común “tendiente a suscitar y

fortalecer una conciencia tradicionalista y folklórica en la provincia”. Nos interesa especialmente citar un párrafo muy significativo:

Otro de los objetivos de la Federación es restablecer y mantener la autenticidad de las expresiones folklóricas regionales. Su quehacer en tal sentido ha sido fructuoso pues en la actualidad existe una clara conciencia popular al respecto. La Cueca y el Gato se bailan con la precisa modalidad cuyana. Trata ahora de que la Tonada retorne al viejo cauce vernáculo, sustrayéndola a las tendencias extranjerizantes que en materia musical priman entre la juventud, a la vez que defiende el patrimonio musical que nos viene del pasado contra las apropiaciones de músicos y cantores inescrupulosos (Segura, 1970: 178).

Es posible inferir que a través de los descalificadores juicios de valor expresados, está haciendo referencia a los movimientos de renovación de la canción popular de raíz folclórica, entre ellos el Nuevo Cancionero. Se expresan así dos posiciones opuestas: la de intentar construir una identidad a través de la práctica de un “culto”, de un “congelamiento” de prácticas del pasado a las que se atribuye valores de autenticidad y de identidad. Por el otro, el intento de renovación de estas viejas prácticas, adaptando esas raíces a un mundo moderno y cosmopolita y constituyéndose en expresión de nuevos modos de pensamiento.

La primera posición, representada por los cristalizadores del folclore cuyano de la primera mitad del siglo XX, es funcional a “los conceptos nacionalistas que habían impregnado el campo intelectual argentino, respondiendo a una necesidad de la clase dirigente de construir una nación y una identidad nacional homogénea” (Sánchez, 2004/2005: 93). Para los renovadores, lo nacional debe representar el país real, cotidiano, formado por sus diferentes expresiones, en cuyo concepto ocupan un lugar importante las reivindicaciones sociales del sector popular, planteando una identidad renovada.

Mucho queda todavía por investigar para dar cuenta del Nuevo Cancionero, sus alcances, proyecciones, relaciones y recepciones, movimiento del que todavía no se ha realizado ningún estudio sistemático y completo. Con esta ponencia hemos querido

mostrar las circunstancias de su lanzamiento como la significación de renovación que planteó, tanto en lo estético como en lo ideológico.

Bibliografía

Braceli, Rodolfo. 2003. *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.

Castellino, Marta Elena. 2001-2002. "Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía". En *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 7-8. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza Argentina/Facultad de Filosofía y Letras, 35-51.

Draghi Lucero, Juan. 1997. *Cancionero Popular Cuyano*, segunda edición. Mendoza: Ediciones del canto rodado.

Fluixá, Ernesto. 1960. *Un siglo de música en Mendoza*. Mendoza: D'Accurzio.

García, María Inés. 1999. "Nuevo Cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia". En *Música en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM* (Rodrigo Torres ed.). Santiago de Chile: FONDART, 357-364.

García, María Inés. 2006. *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Tesis (Maestría en Artes, mención Musicología). Facultad de Artes, Universidad de Chile.

García Brunelli, Omar, Pablo Kohan y Ricardo Salton. 1999. "Argentina. III La Música Popular Urbana". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 1, 655-661.

García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.

Gravano, Ariel. 1983. "La música de proyección folklórica argentina". En *Folklore Americano*, No. 35 (ene/jun), México, 5-71.

Moreno, Ismael. 1936. *El Cancionero Mendocino. Álbum de canciones para canto y piano*. Mendoza: Peuser.

Otero, Higinio. 1970. *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pérez Bugallo, Rubén. 2000. "Nativismo". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 7, 983-985.

Rodríguez, Alberto. 1938. *Cancionero Cuyano (Canciones y Danzas tradicionales)*. Mendoza: Numen.

Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. 2000. "Mendoza". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 7, 434-441.

Sánchez, Octavio. 2004/2005. "Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX". En *Revista Argentina de Musicología*, N° 5-6 (Miguel A. García, ed.). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 61-98.

Segura, Jorge. 1970. "Entidades tradicionalistas folklóricas de vigencia actual en Mendoza – 1967". En *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Autor: Otero, Higinio). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 177-179.

Stillger, Patricia. 1992. "*Nuevo Cancionero*". Mendoza: Primera Fila, colección "Hechos y personajes de Mendoza del siglo XX", N° 8.

Vila, Pablo. 1982. "Música popular y auge del folklore en la década del '60", *Crear en la cultura nacional*. Buenos Aires, año II N° 10, sept-oct, 24-27.

Villalba, Ana Freidenberg de y Fernando Lorenzo. 1995. *Diccionario Enciclopédico de las Artes en Mendoza. Siglo XX (1900-1993) Tomo I. Letras*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.

¹ "Cabecita negra" fue la denominación en tono despectivo, que la alta burguesía de Buenos Aires dio a los hombres y mujeres del interior, de origen popular y de tez y cabello morenos.

² Uno de ellos fue el cantante mendocino Antonio Tormo quien, con un éxito insospechado, llegó al migrante con un vocabulario y una rima elementales.

³ Antonio Salonia fue docente, parte del círculo intelectual mendocino y ocupó un cargo ministerial en el gobierno de Arturo Frondizi.

⁴ Sobre Tito Francia se puede ampliar en el trabajo de 1999 y en la Tesis de Maestría *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*, 2006. Ver bibliografía.

⁵ Diario *Los Andes*, sección Espectáculos, 19/03/00, p. 1, "Uno de los siete fundadores del Nuevo Cancionero".

⁶ Cuyo: región geográfica compuesta por las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis.

⁷ Chango Farías Gómez es intérprete, compositor y arreglador. En 1960 creó el grupo Los Huanta Huá con interesantes arreglos vocales.

⁸ Entrevista a Farías Gómez, 16/10/03.

⁹ Entrevista a Tito Francia, 28/11/96.

¹⁰ El Manifiesto del Nuevo Cancionero aparece en las páginas web de Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez: www.mercedessosa.com.ar y www.tejadagomez.com.ar

¹¹ Como debate previo se puede señalar que Ismael Moreno, en el Prólogo de *El Cancionero Mendocino*, menciona a Manuel Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta como los que pusieron "la grandeza de la

canción nativa como una bandera de combate frente a la invasión del cosmopolitismo que amenaza con arrasar todo lo que fue bajo el cielo patrio musa del gaucho y pasión de la raza” (Moreno 1936: 6).