



ARIEL MAMANI

<https://orcid.org/0000-0002-3916-9968>

mamaniariel@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Rosario / Universidad Autónoma de Entre Ríos /
Instituto Superior de Música Carlos Guastavino

La *Misa criolla* de Ariel Ramírez. Renovación folklórica en Argentina y flujos culturales transnacionales en la década de 1960*

*Ariel Ramírez's Misa Criolla. The Revival
of Folk Music in Argentina and Transnational
Cultural Movements during the 1960s*

Desde mediados de la década de 1950 la búsqueda de renovación en la música popular argentina impulsó una serie de innovaciones importantes. Una de las más significativas fue el intento de adaptar la música de raíz folklórica a gustos más amplios que posibilitaran llegar a públicos diversos y mercados más vastos, procurando una estética renovada. Esta maniobra permitía combinar el componente regional, típico de la música de raíz folklórica, con elementos transnacionales de otras escenas musicales, como la música académica o el jazz. La *Misa criolla* de Ariel Ramírez, compuesta en 1964, es una muestra de esta estrategia, cuya complejidad y características presuponían un nuevo tipo de oyente, moderno y sofisticado, que configuraba un ejemplo de “nacionalismo cosmopolita”. Este artículo analiza algunas características de dicha obra, tratando de examinar cómo se fueron relacionando en ella el localismo y regionalismo propios de la tradición folklórica con elementos vinculados a la circulación transnacional.

Palabras clave: localismo, transnacional, música folklórica, Argentina, nacionalismo.

From the mid-1950s, the search for renewal in Argentine popular music prompted a series of important innovations. One of the most significant was the attempt to adapt folk music to broader tastes that would enable it to reach diverse audiences and wider markets, while seeking a renewed aesthetic. This strategy sought to combine the regional components, typical of music with folkloric roots, with transnational elements from other musical categories, such as art music or jazz. Ariel Ramírez's Misa Criolla, composed in 1964, is an example of this strategy. Its complexity and characteristics presupposed a new kind of listener, modern and sophisticated, that constituted an example of

* Una versión preliminar de este escrito fue discutida en reuniones internas de trabajo de la “Red de estudios de la Nueva Canción en perspectiva transnacional”. Agradezco cada uno de los comentarios y aportes en esas interesantes jornadas de trabajo conjunto.

“cosmopolitan nationalism”. This article analyses some characteristics of the *Misa Criolla* and seeks to examine how the localism and regionalism of the folk music tradition related to elements associated with transnational circulation.

Keywords: local, transnational, native music, Argentina, nationalism.

Introducción

Hacia fines de la década de 1950, dentro de la música de raíz folklórica argentina, se impulsaron una serie de innovaciones tendientes a otorgar un aire renovador al género¹. Este impulso desarrollado al interior de la música de raíz folklórica abarcó aspectos que van desde lo performático y la temática de los textos hasta las estrategias de comercialización o el tipo de repertorio que se abordaba. Dentro de esta tendencia, que desplegó múltiples estrategias, se destaca el intento de adaptar la música de raíz folklórica a gustos más amplios que posibilitaran llegar a públicos diversos y a mercados más vastos. Ello se daba, además, en un particular contexto, donde la caída del gobierno de Juan Domingo Perón abriría una serie de complejas alternativas en lo social, lo político y lo económico.

En la apuesta ensayada por este intento de renovación, entre otras cosas, resultó significativa la introducción de elementos propios de otras escenas musicales, como por ejemplo la música académica y el jazz, procurando una estética y un sonido renovados. Lo significativo de esta maniobra es que permitía combinar el componente regional, típico de la música de raíz folklórica, con elementos y prácticas de escenas musicales que se consideraban transnacionales.

La *Misa criolla*, emblemática obra de Ariel Ramírez compuesta en 1964, es una muestra de esta estrategia. Se trata de un trabajo musical de largo aliento, con formas ampliadas, es decir, donde priman unidades mayores que la canción estándar. No obstante, los movimientos que componen la obra fueron creados por el compositor a partir de géneros musicales tradicionales argentinos y latinoamericanos. Podemos considerar la *Misa criolla* como el inicio de una serie de obras análogas que lograron una gran presencia en los años 60 y 70, cuya complejidad y características presuponian un nuevo tipo de oyente, moderno y sofisticado, que configuraba una suerte de “nacionalismo cosmopolita”².

¹ De forma provisoria se utiliza aquí la categoría de “música de raíz folklórica” como aquella práctica de autor determinado que basa sus composiciones en elementos considerados tradicionales con ciertas innovaciones en contenido o forma y utilizando una circulación mediatizada.

² Matthew Karush: *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2019.

Este artículo analiza algunas características de dicha obra y trata de examinar cómo se relacionaron en ella el localismo y regionalismo propios de la tradición folklórica con elementos propios del ámbito transnacional y vinculados a tradiciones musicales reputadas como más sofisticadas.

Una misa bien criollita

En 1964 Ariel Ramírez (1921-2010) compuso y grabó la *Misa criolla*³, obra que puede considerarse como emblemática por sus características y la circulación alcanzada. Como señala Carlos Molinero⁴, se trata de la primera obra integral de música de raíz folklórica pero que trascendió acabadamente esa escena musical transformándose con el tiempo en una obra con circulación transnacional⁵. A pesar de ser una obra de origen religioso, en ella hay una combinación de rasgos estructurales vinculados a la música académica con elementos pertenecientes al ámbito folklórico, conjugando en menor medida elementos también de otras escenas musicales, como el jazz y la música latina. La amalgama entre un componente regional de la música de raíz folklórica argentina con ciertos elementos transnacionales es una característica sobresaliente de la obra.

La composición y edición de esta obra de carácter religioso se produjo en un contexto muy particular en varios aspectos. Entre ellos se destaca la contemporaneidad con el Concilio Vaticano II (1962-1965), cónclave que llevó adelante una profunda renovación al interior de la Iglesia Católica. El Concilio modificó aspectos de capital importancia en el rito católico, como por ejemplo la posibilidad de oficiar la misa en idioma vernáculo. La adaptación del texto de la misa católica en latín a diferentes lenguas es un aspecto de suma trascendencia para comprender no solo la creación de la obra sino también su importante circulación en un contexto muy propicio y con aires renovadores en muchos sentidos. “En los años del desarrollismo, pues, la Iglesia se encontró en pleno dinamismo; pretendía acompañar las transformaciones de una sociedad que parecía —o quería— modernizarse a ritmo acelerado”⁶.

Asimismo, si bien la *Misa criolla* resultó emblemática por su propuesta, no se trata de un hecho aislado. La concurrencia entre música de raíz folklórica con cierto aire reformista dentro de la Iglesia Católica no resultaba un fenómeno

³ Ariel Ramírez: *Misa criolla* [LP], Buenos Aires, Philips, 1964.

⁴ Carlos Molinero: *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires, Aquí a la vuelta / Ross, 2011, pp. 153-154.

⁵ La *Misa criolla* constituye la única obra de compositor argentino que logró múltiples y variados registros discográficos en todos los continentes, siendo grabada por artistas de amplia trayectoria transnacional como Mercedes Sosa, José Carreras o Chabuca Granda.

⁶ Miranda Lida: “El ‘renacimiento católico’ en la Argentina del siglo XX. Usos y abusos de una consigna recurrente”, *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Universidad de Tucumán, 2007, p. 5 (<https://cdsa.aacademica.org/000-108>).

del todo extraño en aquel año 1964. Para la historiadora Miranda Lida, desde principio de la década de 1960 es posible encontrarse: “[...] con una frecuente celebración de peñas folklóricas en las parroquias de Buenos Aires, fenómeno que se hará cada vez más recurrente”⁷.

A su vez, numerosas obras en Argentina y Latinoamérica trazaron puentes significativos entre la música con temática religiosa y formas musicales populares, respondiendo más bien a un significativo cambio en la sensibilidad del catolicismo en los años 1960⁸. Sostiene Miranda Lida que “la célebre *Misa criolla* fue el fruto más maduro de esta nueva sensibilidad, pero no fue el único; fueron muchas las experiencias de grabaciones de discos de música religiosa que recurrían a ritmos folklóricos y populares”⁹.

Entre otros ejemplos de este tipo puede mencionarse el *Oratorio para el pueblo* del músico chileno Ángel Parra. También en el mismo formato que la composición de Ramírez es necesario mencionar a la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi y la *Misa chilena* de Raúl de Ramón, y la *Misa para el pueblo*, del religioso argentino Miguel Ángel Bazán. Las tres misas mencionadas fueron compuestas sobre géneros folklóricos y editadas en 1965, por lo que constituyen ejemplos contemporáneos de la obra de Ariel Ramírez, aunque con mucha menos circulación. Ello demuestra el ambiente de la época, evidentemente vinculado al reformismo conciliar y al auge de las músicas populares en América Latina¹⁰. Como señala Cristian Guerra: “Tanto su idioma castellano como sus rasgos musicales facilitan el acercamiento entre los creyentes y el rito religioso católico, al tiempo que los aproximan a expresiones artísticas populares atinentes a su cultura local y, por tanto, refuerzan simultáneamente su adherencia nacional”¹¹.

Además del contexto conciliar mencionado, la *Misa criolla*, en cuanto que obra híbrida y experimental, tuvo su condición de posibilidad en lo que se conoce como el *boom* del folklore en Argentina. Se denominó *boom* del folklore al fenómeno que se inició sobre fines de la década de 1950 en Argentina, donde la música de raíz folklórica logró un salto cuantitativo que se expresó en una expansión inusitada. Las migraciones internas de las décadas de 1930 y 1940, más el impulso gubernamental otorgado por el gobierno de Juan

⁷ *Ibid.*

⁸ Es posible mencionar algunas de estas obras: la *Misa Panamericana* (Hermanos Macías, Jean Marc Leclerc) de 1966; la *Misa criolla de bodas* (Chabuca Granda) de 1969; la *Misa Campesina Nicaragüense* (Carlos Mejía Godoy) de 1975 o la *Missa dos Quilombos* (Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra) de 1981.

⁹ M. Lida: “El ‘renacimiento católico’...”, p. 6.

¹⁰ Sobre las misas folklóricas chilenas, véase también Cristian Guerra: “La Nueva Canción Chilena y las misas folklóricas de 1965”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy, Martín Farías (eds.), Santiago, Ceibo, 2014, pp. 81-97.

¹¹ *Ibid.*, p. 94.

Domingo Perón entre 1946 y 1955, habían posibilitado la aproximación de los sectores juveniles de las grandes urbes a la música de raíz folklórica, generando las condiciones de posibilidad de esa expansión.

La difusión alcanzada por los géneros folklóricos y sus prácticas conexas fue enorme, obteniendo cifras inéditas en la venta de discos. Asimismo, proliferaron los festivales y las audiciones radiales; también se multiplicaron las peñas, espacios dedicados a la difusión y a la práctica musical¹².

En términos cronológicos —señala Oscar Chamosa— este *boom* se acomodó en una encrucijada de gustos populares jalonada por el declive vertiginoso del tango a fines de los cincuenta y el ascenso del pop y rock primero en inglés y luego en castellano a mediados de los sesenta. Comprimido entre el fin del tango y el auge del rock quedó un nicho temporal ocupado por un fenómeno cultural y social que celebraba la vida y el arte de los trabajadores rurales del interior profundo¹³.

El LP de la *Misa criolla* se lanzó casi como punto culminante de una experiencia variada y compleja de expansión extraordinaria de la música argentina de raíz folklórica. Sin embargo, importancia y de sus características, la *Misa* no operó como arquetipo del *boom*, sino que, por el contrario, su búsqueda estética y comercial se relaciona en buena medida con la expansión tramada dentro de un particular período. Además, cronológicamente, la *Misa criolla* se produjo casi sobre el final del ciclo de mayor expansión del *boom*, cuando ya comenzaban a notarse algunos signos de agotamiento y repetición en las propuestas artísticas.

Más bien la apuesta de la *Misa criolla* iba más allá, a un nivel transnacional al que no aspiraban todos los artistas del *boom* y que gozó del amplio apoyo y estímulo de una multinacional como Philips. La proliferación de obras, formatos, artistas y principalmente un mercado ávido de novedades ante la saturación natural luego de años del *boom*, otorgó las condiciones no solo para que una obra así pudiera ser creada, sino también para que pudiera ser grabada y comercializada.

La primera mitad de la década de 1960 pareció ajustarse muy bien al tipo de experimentación que proponía el compositor con la obra que aquí nos ocupa, no solo por las innovaciones en el plano musical sino por un clima cultural propicio para ejercicios que combinaran lenguajes musicales provenientes de diversas escenas musicales. En este mismo sentido, la composición de la *Misa criolla* se enmarca en el proceso de renovación y experimentación que Ariel Ramírez junto a otros músicos venía proponiendo desde hacía unos años¹⁴.

¹² Ariel Gravano: *El Silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985, pp. 120-126.

¹³ Oscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970: identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 143. Más sobre el *boom* del folclore en Claudio Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Córdoba, Recovecos, 2009.

¹⁴ *Ibid.*

Sin embargo, esta renovación estética, en lo general, y musical, en lo particular, no puede pensarse escindida del peculiar contexto que vivía Argentina por aquel entonces. Debe quedar claro que los intentos renovadores en el marco de la música de raíz folklórica no pertenecen en exclusivo a una búsqueda generada únicamente en lo artístico, sino que forman parte de un entramado muy complejo, y que solo en algunos términos podemos mencionar aquí.

Este intento de renovación se insertaba en un plano cultural sumamente revulsivo, luego de la caída del peronismo, con una dura puja entre nacionalismo y liberalismo en el plano político. En esa coyuntura particular, sectores de la clase media revisaron su tensa relación con el peronismo y los sectores que lo habían acompañado. Ello trajo aparejada, entonces, la necesidad de reconstruir en cierto modo el vínculo de las clases medias urbanas (en especial de Buenos Aires) con los habitantes del interior argentino y sus tradiciones. Como señala Gravano, existe un elemento de marcado esnobismo en el *boom*, “[...] pero el fenómeno cala hondo en estas capas medias, que acuden como hipnotizadas al llamado del advenedizo ‘cabecita’, verdadero fundador del proceso [...]”¹⁵.

No obstante, la renovación de la música de raíz folklórica, que buscaba otorgar nuevos aires al “paradigma clásico”¹⁶, se vinculaba en buena medida al proyecto modernizador del desarrollismo frondicista, siendo Ariel Ramírez por aquellos años un activo militante de esa corriente política. Por ello no debe resultar extraño que la renovación folklórica haya implicado llevar adelante un proceso de sofisticación para lograr un ajuste que tendiera puentes con los esquemas y modelos estéticos imperantes en las clases medias urbanas, ligadas estéticamente a otras escenas musicales como el tango, el jazz y la música académica.

Al uso de nuestra tierra

La *Misa criolla* fue compuesta para voces solistas masculinas, coro mixto y conjunto que hibridaba instrumentos de raíz folklórica (guitarra, bombo legüero, charango) con otros provenientes de la música académica (contrabajo y clave), una combinación instrumental que resultaba innovadora y ambiciosa.

¹⁵ A. Gravano: *El Silencio y la porfia...*, p. 120. “Cabecita” o “cabecita negra” es un argentinismo utilizado para denominar en forma despectiva a las personas de tez y cabello oscuro generalmente pertenecientes a la clase trabajadora.

¹⁶ 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. C. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional...*

Editada en noviembre de 1964, la obra logró rápidamente un extraordinario éxito en ventas¹⁷. La composición se basaba en la estructura tradicional de la misa como género de música sacra que traslada al plano sonoro algunas secciones fijas de la liturgia¹⁸. En general las obras de estas características debían incluir seis secciones que conforman el “ordinario” de una misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei.

Ariel Ramírez articuló la obra en base a dicha tradición, elaborando cada uno de los números sobre elementos musicales de raíz folklórica argentina: el Kyrie, como vidala-baguala; el Gloria como un carnavalito, alternado con un yaraví; el Credo sobre un obsesivo ritmo de chacarera trunca. El Sanctus representa la aparición de un género no argentino, el carnaval cochabambino, y presenta la particularidad de que, a modo de coda de ese movimiento, se inserta el Benedictus, a pesar de que en ninguna grabación aparecen referenciados los movimientos como diferentes. Por último, un estilo pampeano es el género escogido para el Agnus Dei. De esta forma la *Misa criolla* apeló a diversos y variados géneros que intentan representar a diferentes regiones argentinas.

La obra logró una amplia circulación no solo en Argentina sino a nivel transnacional y operó en cierto sentido como un modelo a seguir, constituyendo un importante antecedente de obras integrales al proponer unidades de mayor extensión que la forma canción vigente en ese entonces¹⁹. Como señala Eileen Karmy, con la *Misa criolla* “[...] se sientan los principales antecedentes para las misas y oratorios populares, que, desde mediados de los sesenta, comenzaron a crearse [...]”²⁰. No obstante, la *Misa criolla* y muchas de las obras similares que fueron gestándose no poseían un eje musical uniforme, como señala Rodrigo Torres. La unidad se lograba a partir de un tipo de relato que operaba como estructura formal, más allá de lo musical. Por ello para este autor “[...] la unidad queda asegurada por la estructura del acto litúrgico en la que cada una de las canciones tiene un rol preciso”²¹.

¹⁷ La revista *Primera Plana*, a través de la consulta con la discográfica, señalaba que para mediados de 1965 se llegaría a la cifra de 100 000 ejemplares vendidos del LP. *Primera Plana*, n.º 133, 25-5-1965, p. 66.

¹⁸ La misa como género musical se asimila a una especie de *suite* por lo que respecta a la selección de diferentes piezas musicales variadas. Este conjunto de números musicales tenía como objetivo su interpretación dentro de la misa como rito.

¹⁹ La noción de “obras integrales” fue utilizada en muchos casos por los propios artistas para catalogar este tipo de obras. Se trata de obras extensas de género popular que reúnen un conjunto de canciones diversas unidas por una temática o intención aglutinante.

²⁰ Eileen Karmy: “*Ecos de un tiempo distante*”. *La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis - Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno*, tesina de máster, Universidad de Chile, 2011, p. 29.

²¹ Rodrigo Torres: *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago, Ceneq, 1980, p. 53.

Ariel Ramírez tenía pensado componer una obra religiosa desde los años 50, cuando en su estadía en Europa conoció a dos religiosas que habían arriesgado sus vidas para brindar auxilio a los prisioneros de un campo de concentración del nazismo. La idea de Ramírez recién se concretó en los primeros años de la década siguiente, cuando el músico ya se encontraba otra vez radicado en Argentina y había logrado transformarse en una de las principales figuras de la música popular de su país. Si bien, en un comienzo, el compositor pareció inclinarse por una versión folklórica del Ave María para homenajear a las religiosas, posteriormente comenzó a trabajar sobre una obra integral basada en géneros folklóricos y con textos religiosos en forma de coplas. Al consultar la idea con el sacerdote Osvaldo Catena (1920-1986), un antiguo amigo de la ciudad de Santa Fe, lugar de nacimiento de Ariel Ramírez, este le recomendó inclinarse por el texto propio de la misa católica²².

En ese momento Catena era uno de los encargados de adaptar el texto de la misa ajustándose a los nuevos cánones conciliares que posibilitaban la celebración en lenguas que no fueran el latín. Por lo tanto, pudo facilitarle el novedoso texto en castellano recién aprobado por el Concilio Vaticano II. También parece haber sido importante en la gestación de la obra el rol del sacerdote Alejandro Mayol (1932-2011), un religioso con vínculos muy estrechos con el peronismo que por entonces gustaba de experimentar en la utilización de la música como eficaz vehículo para dinamizar el catolicismo. En su larga trayectoria, Mayol llevó adelante diversos proyectos musicales, desde obras integrales como la *Pasión según San Juan* o *La Creación*, hasta pequeñas piezas principalmente pensadas para un público infantil o juvenil, con una clara orientación pedagógica²³. Según declaraba Mayol en 2010: “La *Misa criolla* se gestó en los 60 y en 1964 le llevé en un cuadernito la idea desarrollada de la obra a Ariel Ramírez, con ritmos de nuestro folklore y sobre un esquema litúrgico que fue la base de la que partió esta obra que hasta hoy sigue difundiendo por todo el mundo”²⁴.

Realizados los bocetos sobre la estructura de la misa, otro religioso, el presbítero Jesús Gabriel Segade (1923-2007) colaboró de manera ostensible en la realización musical de la obra, en especial en las partes corales, que son de su exclusiva autoría en un lenguaje puramente académico²⁵.

²² *Folklore*, 82, 1-12-1964, p. 20.

²³ En 1969 Alejandro Mayol contrajo matrimonio y, por lo tanto, debió abandonar la labor sacerdotal, aunque continuó ligado al trabajo pastoral y dedicó esfuerzos a la relación entre música popular y tarea religiosa. *Pastoral de Música* [sitio web], ficha biográfica de Alejandro Mayol (<https://www.pastoraldemusica.org.ar/cancionero/artista.php?id=117>).

²⁴ *La Opinión*, Rafaela, Santa Fe (Argentina), 5-1-2010.

²⁵ Jesús Gabriel Segade llegó a ostentar la dignidad de obispo, pero era además licenciado en Filosofía y se había formado musicalmente con el compositor argentino Gilardo Gilardi en Composición y con Julio Perceval como organista. Asimismo, se perfeccionó en canto gregoriano en Francia, llegó a ser titular de la cátedra de órgano del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo y fue fundador del Instituto de

Estrategias de transnacionalización

Ariel Ramírez formaba parte de la plantilla de artistas del sello Philips desde 1961, siendo una de las figuras más relevantes de la compañía en lo que refiere a música popular argentina. La composición y grabación de la obra proponía acompañar el proceso de renovación musical que el compositor venía protagonizando en varios sentidos.

Por un lado, intentaba dotar de características transnacionales a la música de raíz folklórica a partir de la depuración y complejización del discurso musical. La incorporación de elementos no nacionales o regionales como por ejemplo el tema religioso, la elección de un instrumento como el clave o los arreglos para coro mixto marchaban en ese sentido. El propio Ramírez en declaraciones dejaba en claro que:

[...] tuve una ambición mayor. Sentí la necesidad de un coro. Y fue mi primer disco con voces. Todos los anteriores eran instrumentales, solos de piano ejecutados por mí. Aquí [...] aporté el clavicordio, que ejecuto, y también tumbadoras, cocos, batería completa. [...] fue hecho con sumo cuidado. Pero a nadie tendría que llamarle la atención que el público evolucione²⁶.

Por otra parte, para la compañía discográfica Philips, la edición de la *Misa* suponía dotar de prestigio a la música de raíz folklórica tanto fuera como dentro del país, en una apuesta por una circulación transnacional. Asimismo, la *Misa* como obra musical con cierta complejidad también resignificaba la relación con el público al interior de Argentina misma, quizás apuntando especialmente a captar oyentes urbanos, fundamentalmente de clase media y con aires cosmopolitas. Este público podía ser algo reacio a las prácticas más tradicionales de la escena folklórica, pero había encontrado justamente en la renovación que encarnaban músicos como Ramírez un nicho donde canalizar sus aires modernizadores y de sofisticación sin alejarse de la música nacional.

Si bien en la *Misa* se enfatizan diversos aspectos que ofrecen una representación de ciertas regiones de Argentina en clave folklórica, hay varios elementos que intentan matizar o disminuir esa presencia del localismo, lo que deviene en un intrincado juego relacional entre regionalismo y cosmopolitismo. Este equilibrio entre lo local y lo global debía permitir conjugar elementos contrapuestos sin evidenciar plenamente la contradicción. De esa forma, el componente transnacional se incorporaba a un producto de carácter regional como forma de legitimación en la medida en que se percibía a lo transnacional como complemento necesario del elemento local.

Música Sacra de Buenos Aires. Durante décadas fue Maestro de Capilla de la Basílica de Nuestra Señora del Socorro, donde creó en 1959 La Cantoría del Socorro, agrupación coral dedicada a la música sacra y primeros intérpretes de la *Misa criolla* y *Navidad nuestra*. Ariel Ramírez: *Misa criolla* [LP]..., encarte.

²⁶ *Gente y la Actualidad*, 9-9-1965, p. 44.

Varios materiales dan cuenta de este aspecto. El Kyrie, primer número de la *Misa*, posee una forma A-B-A. La sección A corresponde genéricamente a una vidala, mientras que la sección B a una baguala, propias de la región Noroeste de Argentina. Aquí, tanto la vidala como la baguala asumen un carácter introspectivo, propio de la sección de la misa en la cual intervienen, de alabanza y súplica hacia Dios. La sección A está en modo menor y da inicio con un patrón rítmico de blancas y negras realizado por el bombo solo, para luego hacer su entrada el coro cantando a *boca chiusa* en textura homofónica. Ello oficiará de soporte armónico para el ingreso de dos voces solistas en terceras paralelas, elemento característico de las vidalas tradicionales.

Encontramos entonces un contraste muy marcado en los elementos musicales utilizados, cuyo objetivo era la hibridación entre lo regional y lo transnacional. Por un lado, el lenguaje musical ligado a la academia y la música religiosa tradicional con características himnódicas de la parte coral, mientras que las voces solistas asumen un estilo interpretativo ligado a los géneros folklóricos.

Ello se destaca aún más en la sección B, en modo mayor, donde el tenor solista asume el rol de cantor bagualero, que refuerza la melodía basada en una estructura tritónica, elemento propio de las bagualas tradicionales. Este recurso de alternancia entre coro y solistas, es utilizado en varios de los números de la *Misa*. La masa coral asume un lenguaje propio de la música erudita y religiosa, mientras que los solistas del conjunto Los Fronterizos encarnan el lenguaje de raíz folklórica,

El Gloria, por su parte, tiene una forma A-B-A'. Las secciones A fueron compuestas como carnavalito, género de la familia del huaino. Ariel Ramírez impregna a la pieza en cuestión de los elementos esenciales del género, y de esa forma se torna fácilmente reconocible para el oyente a partir del uso de algunos de los rasgos característicos del carnavalito²⁷. Como ha investigado Enrique Cámara de Landa, el ritmo isócrono con subdivisión binaria y una métrica también binaria constituyen elementos de referencia del género²⁸. Estos aspectos están presentes en la parte A del Gloria, así como también se puede observar un perfil melódico descendente, rasgo también señalado por Cámara de Landa.

El último número, el Agnus Dei, representa tal vez el ejemplo donde menos se puede observar el componente regional. Este número fue compuesto como un estilo pampeano, género usualmente cantado con acompañamiento en guitarra. La instrumentación propuesta por Ramírez es mínima, siendo la guitarra reemplazada por el clave como único instrumento acompañante. El coro

²⁷ El carnavalito fue el género elegido también por Ramírez para musicalizar una de las piezas que forma parte de *Navidad nuestra*, obra que compone el Lado B del LP.

²⁸ Enrique Cámara de Landa: "Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina", *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*, Melanie Plesch (ed.), Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 379-418.

participa utilizando nuevamente el recurso de *boca chiusa* para brindar soporte armónico a cuatro voces y luego asumir el rol principal en una especie de coda final de la pieza.

El modo de participación del coro, la utilización del clave y la ausencia de elementos folklóricos otorgan al *Agnus Dei* una sonoridad mucho más cercana a la música religiosa y erudita. Ello no significa que el elemento de raíz folklórica haya desaparecido por completo, pero es donde se torna menos evidente en toda la obra.

Otro aspecto donde puede evidenciarse la relación entre elementos locales y transnacionales es al analizar la portada del LP de la *Misa criolla*. Como señala Claudio Díaz, el diseño de la gráfica no contiene “ninguna imagen que represente objetos ‘folklóricos’, o que remita de alguna manera al mundo criollo. Esto llama la atención si se contrasta con las tapas que eran habituales en el campo”²⁹. Se trata entonces de una estrategia que privilegiaba en la imagen el componente transnacional por encima del elemento local, y buscaba realzar los aspectos globales por sobre los regionales. La imagen de la portada del LP connota una idea de superioridad y divinidad sugerida a través de la cruz como símbolo “universal” que se ve robustecida por la centralidad que ocupa en el plano. “Esa idea de superioridad —explica Díaz— se refuerza por la posición central de las figuras en la composición y por los mecanismos que las destacan del fondo”³⁰.

Esta propuesta en lo visual y simbólico, también se expresa en el uso del término “misa”, que identifica el formato musical elegido, obviamente ligado al culto católico. No obstante, el uso del vocablo “misa” se combina en el título con una advocación al localismo a partir del vocablo “criolla”. Ello deja sentado que no se trata de una misa ordinaria, en cuanto forma musical, sino de una misa “a la criolla”, es decir mestizada, cobrando así el adjetivo un peso particular al modificar de forma esencial al sustantivo. “[...] el sentimiento criollo se ‘universaliza’ —señala Díaz— adoptando y adaptando la estructura de la misa. Se trata entonces de presentar un folklore argentino, criollo, pero en vías de universalización”³¹.

Asimismo, el término “criollo” es lo suficientemente ambiguo y abarcador como para permitir arropar bajo su estampa a múltiples significados que pueden yuxtaponerse entre sí. Al menos en Argentina, por *criolla* podía entenderse que se trataba de una obra vinculada a la escena de la música popular de raíz folklórica, pero ello no garantizaba que así se diera en otros públicos fuera del país. La misa aparece entonces titulada como *criolla*, evitando calificarla como folklórica o argentina.

²⁹ C. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional...*, p. 113.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

³¹ *Ibid.*, p. 118.

Es probable que la idea de mestizaje que subyace en el término criollo fuera pensada por el compositor como un elemento que añadía sentido a una obra híbrida por naturaleza. Ramírez elude la identificación explícita con Argentina, quizás intuyendo alguna polémica en su propio país acerca de qué género musical representaría a la nación. De hecho, la inclusión de géneros como el carnavalito, en su variante argentina pero también boliviana, refuerzan una idea, no explícita pero subyacente, de no identificar a la *Misa* como argentina exclusivamente, sino pensarla en un ámbito tal vez más regional³².

No obstante, si bien para una persona argentina resultaba evidente que el término “criollo” se refería a la raíz folklórica, para un oído europeo de aquellos tiempos, la obra probablemente remitía a un exotismo que podía vincularse a América Latina en general pero que no resistía una identificación nacional más precisa que ello. Lejos de ser una carencia, este fue uno de los factores importantes para explicar la notable circulación transnacional de la obra.

Aspectos en torno a la difusión

Por supuesto que el objetivo de transnacionalización también tenía una fortísima impronta comercial. Sin citar la fuente de la cual toma las declaraciones, la revista *Folklore* daba cuenta del interés y premura de la compañía para finalizar la obra: “La casa central, en Holanda, urge para que se haga la ‘Misa criolla’. Aseguran que el tema interesa en Europa. ‘Hagan cualquier cosa, pero es imprescindible que Ariel Ramírez componga su misa y la grave antes de mediados de octubre’”³³. Sin dudas, la urgencia de la compañía residía en aprovechar el desarrollo en curso del Concilio Vaticano, así como también la posibilidad de editar el LP justo a tiempo para las festividades navideñas de 1964.

El objetivo de Philips era desde un principio un lanzamiento que pudiera exceder el marco reducido de Argentina. Como señala Claudio Díaz, “[...] Philips era una empresa multinacional, y si invirtió tanto en estos artistas es porque tenía en ellos un interés y una esperanza de comercialización que trascendiera los límites nacionales”³⁴. Ello era expresado en forma explícita en el encarte del propio LP, demostrando desde el inicio una concepción de la obra en función de esos objetivos: “La *Misa criolla* [...] ha de abrir indudablemente las puertas para el mejor conocimiento de nuestra música folklórica en el mundo”³⁵.

³² El Gloria, segundo número de la *Misa*, fue identificado por Ramírez como Carnavalito-Yaraví, mientras que el cuarto número, el Sanctus, lo hizo bajo la denominación de Carnaval cochabambino, en referencia a la región boliviana de Cochabamba.

³³ *Folklore*, 82, 1-12-1964, p. 20.

³⁴ C. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional...*, p. 142.

³⁵ A. Ramírez: *Misa criolla...*

Asimismo, esta serie de aspectos transnacionales podía operar como estímulo para abrir nuevos mercados. “[...] los músicos argentinos —señala Karush— transitaban por las redes globales de la cultura de masas, transformaban su música y los modos de presentarse a sí mismos a fin de aprovechar las oportunidades específicas que encontraban”³⁶. Da cuenta de este aspecto la gira europea organizada en 1967 por Lippmann + Rau, una agencia de conciertos de la República Federal Alemana. Si bien habían transcurrido casi tres años desde la composición y grabación de la obra, la gira ofició como una presentación de la *Misa criolla* en varias ciudades europeas. Asimismo, permitió que la obra fuera difundida por la radio oficial del Vaticano e incluso que una parte de la delegación musical pudiera entrevistarse con el papa Pablo VI, a quien se le entregó un ejemplar del LP³⁷.

La propia discográfica Philips participó también en la organización de la gira. Esta valió para interpretar la *Misa* en diversos países, pero la delegación no solo incluía a músicos que participaban en la ejecución de la obra, sino que también viajaron y realizaron actuaciones otros artistas que el sello parecía querer potenciar, como Mercedes Sosa y Chito Zeballos, además de Los Fronterizos, Jaime Torres y Luis Amaya, que eran intérpretes de la obra³⁸. La gira, que duró cinco semanas, incluyó países como Holanda, Italia, Bélgica, la República Federal Alemana y Suiza, con actuaciones en importantes salas de conciertos y grabaciones para televisión. En las presentaciones cada uno de los músicos actuaba por separado y al parecer, en la mayoría de las ocasiones se enfatizaron los rasgos más localistas en el aspecto performático³⁹.

Vinculando escenas musicales

El impulso de Philips en torno a la *Misa* era parte de una estrategia que ya se había iniciado un año antes con el LP *Coronación del folklore*⁴⁰, trabajo discográfico que había reunido al propio Ramírez con Los Fronterizos, sumando además al guitarrista Eduardo Falú. El LP había tenido una importante circulación y representaba plenamente la estrategia de transnacionalización desplegada por la compañía a través de sus artistas más convocantes dentro de la música de raíz folklórica. En este sentido, la edición de la *Misa criolla* pretendía reforzar la línea adoptada por la compañía en dicha estrategia de comercialización, que contenía cuidadas ediciones, ingentes recursos para realizar grabaciones de calidad y una apuesta por la promoción.

³⁶ M. Karush: *Músicos en tránsito...*, p. 22.

³⁷ *Folklore*, 141, 28-2-1967 p. 31; *Folklore*, 145, 2-5-1967, pp. 2-6.

³⁸ *Ibid.*, 145, 2-5-1967, pp. 5-6.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Los Fronterizos: *Coronación del folklore* [LP], Buenos Aires, Philips, 1963.

A pesar de que la compañía discográfica apoyó con interés el proyecto de grabar la *Misa criolla*, en un principio parece no haber recibido con mucho entusiasmo el proyecto. La compañía Philips más bien pretendía, en aquel año 1964, grabar una segunda parte del trabajo discográfico que Ariel Ramírez había editado junto a Jaime Torres, *Folklore en nueva dimensión*⁴¹. Este LP anticipaba en buena medida algo de la combinación instrumental utilizada luego en la *Misa*.

Ramírez sumaba al piano el charango ejecutado por Jaime Torres como contraparte principal, estableciendo un inédito diálogo entre dos instrumentos aparentemente vinculados a sensibilidades musicales diferentes. Si bien el piano y el charango sumados a una guitarra acompañante no alteraban los esquemas de una instrumentación convencional para el género, la inclusión de un contrabajo y una batería, más otros instrumentos de percusión, incorporaba un rasgo modernizante.

Esta hibridación en materia organológica es un rasgo interesante que permite identificar elementos propios de otras escenas musicales. Tanto el baterista de aquel disco de Ramírez y Torres de 1964, Alberto Alcalá, como el contrabajista, Alfredo Remus, eran músicos sesionistas muy versátiles que provenían de la escena jazzística y nada habían tenido que ver hasta ese momento con la música de raíz folklórica⁴². La inclusión del contrabajo y todo un set de percusión con tintes jazzísticos y latinos era un eslabón más en la estrecha relación que se establecía entre la música de raíz folklórica y otras escenas, teniendo en cuenta que, desde fines de la década de 1950, músicos como Eduardo Lagos o Hugo Díaz realizaban interesantes cruces, por ejemplo, con el jazz.

Sin ser una absoluta novedad, Ramírez siguió apostando por ese tipo de mixtura en la *Misa criolla*, donde volvió a convocar a Jaime Torres para el charango y a Alfredo Remus en el contrabajo. Asimismo, el set de percusión también tenía características similares en ambos trabajos, aunque con instrumentistas diferentes. Al parecer, Ariel Ramírez convocó a uno de los músicos que venía de la vertiente más innovadora como era el “Chango” Farías Gómez para que interpretara la percusión en la obra. La alineación de los varios bombos legüeros con afinaciones diferentes y con una disposición espacial que imitaba a la batería del jazz fue una idea propia de Farías Gómez que agradó a Ramírez y pensó de utilizar en la *Misa*. Finalmente, por problemas contractuales vinculados a la pertenencia a diferentes sellos discográficos se sumó a la grabación Domingo Cura. Como recuerda Marian Farías Gómez, “[...]o que sí hizo el Chango, ya que en efecto no podía comercialmente grabarla, fue recomendar

⁴¹ Ariel Ramírez: *Folklore en nueva dimensión (Ariel Ramírez con el charango de Jaime Torres)* [LP], Buenos Aires, Philips, 1964.

⁴² Alfredo Remus, entrevista telefónica, 24-3-2021.

a Domingo, que, aunque santiagueño en ese momento, hacía jazz. [...] Y lo que hizo también fue darle la idea a Domingo de lo que podía hacer con cada tema”⁴³.

En definitiva, tanto *Folklore en nueva dimensión* como el trabajo anterior ya mencionado, *Coronación del folklore*, no solo representan un eslabón importante en la apuesta estética de Ramírez por crear un lenguaje musical más depurado y experimental dentro de la música de raíz folklórica, sino que también anticipan rasgos que se pueden encontrar en la *Misa criolla*. En el encarte del LP se comentaba que “Ariel Ramírez ha logrado lo que hemos dado en llamar muy justificadamente una *nueva dimensión* [enfaticado con mayúsculas en el original] para el folklore”⁴⁴.

Pero esta idea de transnacionalización y búsqueda de prestigio de la música de raíz folklórica presente en el LP posee una serie de criterios que exponían un desarrollo previo en el campo. De forma manifiesta la *Misa criolla* contenía elementos que operaban como legitimadores, en especial a partir de la vinculación con la liturgia católica y la práctica religiosa del cristianismo. Ello podría también explicar no solo la potente circulación de la obra sino también algunas críticas favorables que en este sentido se manifestaron sobre la *Misa*. El crítico musical Alberto Giménez, desde las páginas de la influyente revista católica *Criterio*, manifestaba a finales de 1965: “Las sencillas formas populares se muestran capaces de albergar un contenido sublime, a través del que su natural localismo adquiere proyecciones seguras de universalidad”⁴⁵.

En este sentido, la *Misa criolla* proponía un doble acceso posible a la obra. Por un lado, se podía llegar a ella como creyente a pesar de no ser oyente asiduo de la música de raíz folklórica y así disfrutar del mensaje religioso que ella portaba. Por otra parte, se podía acceder a la obra atraído por los aspectos meramente musicales prescindiendo del elemento religioso o litúrgico. Incluso desde las propias páginas de *Criterio* se advertía sobre este valor añadido que aportaba la obra en relación con su circulación: “Con rasgos de belleza que le aseguran resonancia aun al margen del campo religioso, en aquellos otros donde tan solo las razones de orden estético pueden tener valimiento”⁴⁶.

Asimismo, más allá del tinte comercial o propiamente religioso, esta propuesta encerraba un elemento estético claramente constituido que pretendía prestigiar la práctica musical vinculada a la música de raíz folklórica con elementos provenientes de otras escenas musicales, principalmente la música académica. Como plantea Claudio Díaz:

⁴³ Carlos Molinero: *Farías Gómez. La tribu. Conversaciones con Marian Farías Gómez*, Buenos Aires, CDM Ediciones, 2020, p. 101.

⁴⁴ A. Ramírez: *Folklore en nueva dimensión...*

⁴⁵ *Criterio*, 1467, 14-12-1965, p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

[...] 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 folklore⁴⁷.

En este sentido, un lenguaje musical y performático cercano a lo académico se hacía presente y se vinculaba con el aspecto religioso, el cual ofrecía una aproximación a la práctica de concierto tal como eran concebida por la música ‘erudita’. Si bien el ámbito religioso no era propiamente una sala de concierto, se asemejaba en algunos aspectos ya que se incluía una solemnidad similar, donde se privilegiaba la escucha atenta y reflexiva, y se prescindía de la danza y el aspecto festivo muy propio de los ámbitos donde se desarrollaban principalmente las presentaciones de solistas y grupos de raíz folklórica. El propio Ariel Ramírez lo explicaba con las siguientes declaraciones: “Durante cinco años pedí un teatro. Los empresarios se burlaban. [...] La gente ya no quiere ir a peñas a tomar un vaso de vino. Quiere sentarse y ver un espectáculo”⁴⁸.

Resulta algo trabajoso reconstruir con datos precisos las diferentes presentaciones de la *Misa criolla* en aquellos años después de la primera edición discográfica. La cantidad y diversidad de actividades musicales desplegadas por Ariel Ramírez en ese entonces resulta difícil de seguir en relación específica con la *Misa*, teniendo en cuenta que muchas veces podía incluir su ejecución en el marco de conciertos donde se interpretaban otras obras o participaban artistas de su compañía e invitados. No todas esas presentaciones señalan claramente el repertorio ejecutado, aunque es posible consignar algunos ejemplos donde se puede afirmar que la obra fue presentada.

Desde septiembre de 1965 Ariel Ramírez ofreció una larga temporada de conciertos en el Teatro Odeón de la ciudad de Buenos Aires. El espectáculo se denominó “Otra vez folklore” y pretendía ser una continuación de “Esto es folklore”, un exitoso ciclo de presentaciones que Ramírez había realizado junto a su compañía musical en 1964. Allí participaban algunas de las más importantes figuras de la música de raíz folklórica de aquel momento, como por ejemplo Jaime Torres, Los Chalchaleros, Raúl Barbosa y el conjunto vocal Los Huanca Huá. Este quinteto vocal interpretó una versión adaptada de la *Misa Criolla* dentro del mencionado espectáculo⁴⁹. Este ciclo de conciertos en un teatro emblemático de la capital argentina era parte de la apuesta de Ariel Ramírez por prestigiar a los géneros folklóricos y posicionar a la música de raíz en espacios que permitieran puestas en escena de calidad y con elementos propios de otras escenas musicales.

⁴⁷ C. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional...*, p. 192.

⁴⁸ *Gente y la Actualidad*, 9-9-1965, p. 44.

⁴⁹ *Folklore*, 101, 24-8-1965, p. 25.

También en aquella gira europea de 1967 se habían realizado múltiples presentaciones de la *Misa Criolla* en escenarios de concierto, como por ejemplo en las salas Liederhalle de Stuttgart (9 de marzo de 1967) o Rhein-halle de Düsseldorf (12 de marzo de 1967)⁵⁰. Asimismo, en los días 10 y 11 de marzo la *Misa* se presentó en la Basílica San Paulino de Trier, concierto que fue grabado por los equipos de la *Südwestrundfunk*, la compañía estatal de radiodifusión de la región suroeste de la entonces República Federal Alemana. Cabe aclarar que la presentación en la Basílica de Trier no fue en el marco de una celebración religiosa, sino que parece una escenografía elegida para poder grabar la obra. En ese registro audiovisual pueden observarse aspectos performáticos que avalan lo aquí comentado en relación con una apuesta vinculada a la música académica⁵¹.

Por ejemplo, resulta ostensible la vestimenta utilizada por los músicos. Excepto Los Fronterizos, quienes interpretaron la *Misa Criolla* con sus típicos trajes gauchos, tanto Ariel Ramírez como el resto de los intérpretes vestían esmoquin, una indumentaria alejada del pintoresquismo nativista de los atavíos de la mayoría de los músicos de raíz folklórica de entonces. Incluso esta apuesta por la formalidad en el vestir de cara a los conciertos estaba también lejos del sobrio saco y corbata, que era el atuendo elegido por los músicos de la renovación folklórica como signo de modernismo en sus presentaciones musicales.

La tendencia a priorizar espacios más vinculados a la escucha que a otras instancias es un elemento que logra emparentar a la obra con otras posturas similares, como el Nuevo Cancionero o los grupos y solistas conocidos como “proyección folklórica”. Ello exponía al género a un tipo de experimentación en campos musicales híbridos, navegando entre el jazz, la música académica y, en algún punto, la *easy listening* o *cocktail music*⁵².

Asimismo, también se acercaba a miradas similares que se habían desarrollado en el tango unos años antes, como por ejemplo el lenguaje experimental desarrollado por Eduardo Rovira, Astor Piazzolla u Horacio Salgán, que depositaban mayoritariamente su atención en un oyente atento e informado en desmedro del bailarín, figura que había acaparado la atención del tango en décadas anteriores. Del mismo modo, la pretensión de privilegiar un lenguaje musical más desarrollado, así como la idea de centrarse en la escucha por

⁵⁰ La gira europea de la *Misa* fue muy extensa y la obra se ejecutó en muchos sitios. Las fechas consignadas surgen de la reconstrucción realizada a partir de la prensa y la web oficial de Ariel Ramírez, que ya no está en línea (www.arielramirez.com, consulta 5-11-2012).

⁵¹ Enlace a la presentación de la *Misa criolla* grabada por la TV en Alemania: <https://www.youtube.com/watch?v=NE7fSQlxn0c>

⁵² *Cocktail music* (también conocida como *easy listening* o *lounge music*) es el nombre dado a un tipo de género musical en pleno auge entre 1950 y 1960 que desarrolló un repertorio mayoritariamente instrumental con una estética orientada a explotar cánones culturales exóticos en pos de una ambientación sonora con grandes dosis de sofisticación. Joseph Lanza: *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodsong*, Michigan, University of Michigan Press, 2003.

sobre otros aspectos, es un rasgo compartido con muchas de las escenas musicales que en otros países se agrupaban bajo la denominación de Nueva Canción o títulos similares.

Por supuesto que ambos objetivos, tanto el estético como el comercial, poseían aspectos en común y mayormente lograron canalizarse de manera conjunta o entrelazada. Pero también puede vislumbrarse una meta menos evidente por parte de Ramírez (y también de su colaborador Félix Luna), de índole política. Como se mencionó anteriormente, el desarrollismo frondicista, del cual ambos eran activos militantes, se relacionaba estrechamente con formas y discursos modernizadores que encajaban muy bien con las propuestas estéticas de la renovación folklórica.

En la música de raíz folklórica, que reivindicaba aspectos telúricos y ligados al esencialismo, convivían de forma desigual el elemento cultural hispánico y el indígena, procurando una extraña y selectiva forma de mestizaje. De ese modo, se presentaba la paradoja de que los géneros folklóricos eran identificados territorialmente con las provincias del interior profundo de Argentina, a pesar de que la producción, difusión y circulación se orientaba principalmente desde la porteña Buenos Aires, ciudad que era sede de una potente clase media fuertemente opositora a los elementos culturales de ese interior mestizo. Aquellos elementos constitutivos del mestizaje solo eran aceptados por la cosmopolita Buenos Aires en cuanto que productos exóticos, casi con el mismo aire de extrañamiento que provocaba cualquier elemento extranjero. En ocasiones, dependiendo del contexto, la enorme ciudad capital argentina reconocía como propia a la cultura de otras regiones del país de un modo notablemente impuesto, estrategia que se vinculaba especialmente a un nacionalismo de lo más ramplón, pero no por ello menos efectivo.

Una estrategia para llegar de una forma más plena a este público urbano y transnacional podía ser a partir de reelaborar el discurso musical con elementos que aportaran un diálogo con otras escenas musicales, ya fueran estas de carácter vanguardista, ligadas al ámbito académico, o de corte transnacional, lo que claramente significaba un valor para este tipo de audiencia. De esta forma, un espíritu nacionalista pero a la vez cosmopolita se hacía presente en la propuesta de Ariel Ramírez. Sin embargo, el afán modernizador ahonda en esa aparente contradicción ya que, para amplios sectores de la sociedad argentina de entonces, abreviar en paradigmas nacionalistas parecía necesario en un contexto de modernización “[...] al que percibían como necesario pero también peligroso para la unidad cultural de la nación”⁵³.

Por supuesto que había amplios sectores de la capital argentina y sus alrededores que constituían un público que consumía música de raíz folklórica. Para parte de ese público la *Misa* bien podía constituir una innovación bienvenida

⁵³ O. Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...*, p. 149.

y constituir un aporte importante para una renovación necesaria. No obstante, los sectores que consumían música de raíz folklórica también podían estar constituidos por núcleos muy tradicionalistas que preferían aquellas manifestaciones que se anclaban a los paradigmas más clásicos.

Una Navidad local

Si la relación entre elementos locales y transnacionales alcanzaron cierta proporción en la *Misa Criolla*, ello no se da del todo en *Navidad nuestra*, el ciclo de canciones editadas en el lado B del LP. Si bien los textos de la *Misa* son de carácter litúrgico, la cara B debió completarse con un grupo de canciones de carácter navideño compuestas *ad hoc*, pero basadas también en géneros folklóricos.

Para realizar los textos de esas canciones Ariel Ramírez convocó en primera instancia a Miguel Brascó, un poeta y amigo que ya había colaborado con él como letrista. Luego de vanos esfuerzos Brascó abandonó la tarea invocando su ateísmo, el cual le impedía encontrar la inspiración necesaria para realizar la tarea. De forma urgente, para elaborar los textos Ramírez convocó al historiador y periodista Félix Luna, quien aceptó de inmediato el desafío.

La colaboración entre compositor y letrista no era nueva y databa de comienzos de 1957 cuando Ramírez y Luna se conocieron en el marco de la militancia partidaria en la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), proyecto político conducido por el dirigente Arturo Frondizi. Además de algunas piezas sueltas, sus colaboraciones más destacadas se relacionan con obras integrales o ciclos de canciones que conforman trabajos discográficos de carácter temático, como *Los caudillos*, *Mujeres Argentinas* y la *Cantata Sudamericana*, creaciones que de alguna u otra forma intentaron innovar en la escena musical argentina⁵⁴.

Si en un principio la idea del compositor era una serie de piezas musicales independientes, de tono navideño pero sin conexión entre sí, Ramírez señaló en un reportaje que “[...] Luna me observó, muy atinadamente, que sería mucho mejor componer [...] una obra que no fuera un simple complemento de la principal sino una creación con toda la jerarquía y la trascendencia que yo aspiraba a darle a la Misa”⁵⁵. La idea de Luna fue adaptar el relato navideño al espacio argentino: “[...] lo que teníamos que elaborar era un retablo criollo, trasladar a nuestra tierra el misterio universal de la Navidad, poner los episodios evangélicos que rodean la Encarnación en clave de leyenda telúrica con situaciones, personajes y lenguajes nuestros”⁵⁶.

⁵⁴ Ariel Ramírez, Félix Luna: *Los Caudillos. Poema épico nacional en forma de cantata* [LP], Buenos Aires, Philips, 1966; Ariel Ramírez, Félix Luna: *Mujeres argentinas* [LP], Buenos Aires, Philips, 1969; Ariel Ramírez, Félix Luna: *Cantata sudamericana* [LP], Buenos Aires, Philips, 1972.

⁵⁵ *Folklore*, 109, 14-12-1965, p. 22.

⁵⁶ Félix Luna: *Encuentros a lo largo de mi vida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 26.

Con cierto predominio musical del área norandina del país, *Navidad nuestra* intentaba brindar a cada episodio una identificación regional diferente a partir de una diversidad alcanzada al adoptar esquemas rítmico-melódicos distintivos para cada pieza. Si bien esta diversidad genérica (chamamé, huella pampeana, vidala catamarqueña, chaya riojana, takirari y vidala tucumana) poseía diferentes áreas de dispersión, intentaba representar en su totalidad, por supuesto de manera artificiosa, a las diversas regiones del país, en una idea nacional que fuera integradora y no excluyente.

Al mismo tiempo, la presencia tan marcada de la zona noroeste puede tener dos explicaciones. Por un lado, desde los primeros recopiladores de música folklórica ese espacio de la geografía argentina se ponderaba, junto al centro del país, como la zona más tradicional, por lo que encarnaba de modo cabal el acervo telúrico por excelencia de Argentina⁵⁷. Por otro lado, la trascendencia alcanzada por la música andina en Europa a fines de los años 50 y principios de los 60 quizás llevó a Ramírez (y también a Luna como letrista) a visualizar a la música de ese espacio geográfico como mejor posicionada para los oídos europeos.

Por supuesto, estas músicas reputadas como andinas no son más que acercamientos de tinte cosmopolita, como señala Gavagnin, productos elaborados “[...] en contextos no tradicionales y adhiriéndose a una estética musical occidental”⁵⁸. En este sentido, la búsqueda de un lenguaje folklórico, entendido como nacional, permitía a la vez salirse de ese marco para ligarse a una escena transnacional, no sin apelar a elementos eclécticos vinculados con el exotismo y la tradición.

Para Claudio Díaz, Félix Luna pudo mantener el equilibrio entre elementos locales y globales. “Como historiador y conocedor de los géneros del folklore, estaba en condiciones de trabajar en los acentos regionales que pedía *Navidad nuestra* sin perder de vista el contenido ‘universal’ que debía expresar”⁵⁹. No obstante, el predominio del elemento localista pudo haber frenado su circulación. Ello explicaría que algunas ediciones fuera de América Latina no incluyeran *Navidad nuestra*, optándose en dichas ediciones por otras obras religiosas para completar el lado B de los discos⁶⁰.

A pesar de ello, el propio compositor entendía las dificultades de la tarea y los límites que podía encontrar en la búsqueda de una circulación tan ampliada. Para Ariel Ramírez tanto la *Misa Criolla* como *Navidad nuestra*:

⁵⁷ O. Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...*, pp. 12-13.

⁵⁸ Stefano Gavagnin: “Entre los Incas y el ‘Che’: el ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta”, *América: il racconto di un continente*, Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere (eds.), Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019, pp. 198-199.

⁵⁹ C. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional...*, p. 142.

⁶⁰ La edición española del mismo 1964 no incluía en el Lado B a *Navidad nuestra*, sino que contenía a la *Misa Luba*, una obra que bien podría ser un antecedente de la *Misa criolla*. En la *Misa Luba* los números del “ordinario” fueron musicalizados por el religioso belga Guido Haaze a partir de melodías populares del Congo. No obstante, contaba con los textos en latín ya que databa de 1958.

“[...] tienen el inconveniente del idioma: nuestra maravillosa lengua española no tiene el área de difusión del inglés, por ejemplo, y eso limita [...]. Como creador, aspiro a que mis creaciones lleguen a todo el mundo. Y trato de hacerlas con la dignidad necesaria como para que afronten cualquier comparación”⁶¹.

Palabras finales

La *Misa Criolla* fue analizada como obra que cristaliza una estrategia que combinaba determinados aspectos regionales con rasgos considerados como transnacionales, en un juego donde el localismo se manifestaba en el contenido, mientras que primaba un universalismo en las formas.

En el plano musical, la idea de un nacionalismo con tintes cosmopolitas, es decir, una música que pudiera reunir aquello que se consideraba propio y distintivo, con aspectos y formas de circulación global, parecía no solo una apuesta plausible, sino que había demostrado ya indicios ciertos en su concreción. Las obras que componen el LP se orientaban, pues, a un nuevo tipo de oyente, concebido como moderno y capaz de captar sutilezas y sofisticaciones vinculadas a otras escenas musicales ajenas al ámbito folklórico. Evidentemente el objetivo era una comercialización amplia que permitiera la circulación lo más vasta posible, que no solo incluyera Argentina sino también una difusión a una escala global, aún con las dificultades que esto acarrea.

La dimensión transcultural de la *Misa Criolla* queda en evidenciada en los rasgos más importantes de la composición. Operó en ese sentido un lenguaje musical tendiente a la hibridación, que intentó equilibrar aspectos importantes de la esfera de la música académica con elementos claramente provenientes del ámbito de la música popular.

Ello, a su vez, funcionó como enlace con la dimensión transnacional al manifestarse en las múltiples esferas de acción donde se desplegó la *Misa Criolla* (*performance*, difusión, circulación). Esta pretendida “universalización” respondía más bien a un criterio de modernización vinculada con un tipo de globalización cultural fuertemente impulsada por jerarquías estéticas y geopolíticas, además de estar permeada por criterios de valor relacionados con el mercado transnacional.

Si por aquel entonces la música de raíz folklórica respondía con sus creaciones a un contexto muy proclive a enfatizar aspectos localistas derivados del llamado *boom* del folklore en Argentina, la vertiente más renovadora del género, que entronca con la llamada “Nueva Canción”, propiciaba un acercamiento complejo hacia otras escenas musicales.

⁶¹ *Folklore*, 109, 14-12-1965, p. 38.

Bibliografía

- CÁMARA DE LANDA, Enrique: “Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina”, *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*, Melanie Plesch (ed.), Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 379-418.
- CHAMOSA, Oscar: *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- DÍAZ, Claudio: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Córdoba, Recovecos, 2009.
- GAVAGNIN, Stefano: “Entre los Incas y el ‘Che’: el ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta”, *América: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*, Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere (eds.), Venecia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019, pp. 197-212.
- GRAVANO, Ariel: *El Silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- GUERRA, Cristian: “La Nueva Canción Chilena y las misas folklóricas de 1965”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy, Martín Farías (eds.), Santiago, Ceibo, 2014, pp. 81-97.
- KARMY, Eileen: “Ecos de un tiempo distante”. *La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno*, tesina de máster, Universidad de Chile, 2011.
- KARUSH, Matthew: *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2019.
- LANZA, Joseph: *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodsong*, Michigan, University of Michigan Press, 2003.
- LIDA, Miranda: “El ‘renacimiento católico’ en la Argentina del siglo XX. Usos y abusos de una consigna recurrente”, *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia* San Miguel de Tucumán, Universidad de Tucumán, 2007 (<https://cdsa.aacademica.org/000-108>).
- LUNA, Félix: *Encuentros a lo largo de mi vida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- MOLINERO, Carlos: *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires, Aquí a la vuelta / Ross, 2011.
- : *Farías Gómez. La tribu. Conversaciones con Marian Farías Gómez*, Buenos Aires, CDM Ediciones, 2020.
- TORRES, Rodrigo: *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago, Ceneca, 1980.

Recibido: 30-11-2021

Aceptado: 8-4-2022