

Capítulo 10

La guitarra popular

*Y florezco en guitarras
porque fui la madera
(Atahualpa Yupanqui)*

Hemos venido tratando en los últimos capítulos las manifestaciones artísticas que tienen como protagonista a la guitarra y que la relacionan por tal motivo con el mundo de la música de concierto. Podemos considerar también aquéllas que se dan fuera de este ámbito, y que como hechos culturales igualmente válidos hacen de tal instrumento un vehículo de expresión por costumbre o afición popular. Esto es lo que estudia, o estudiaba, la ciencia del Folklore, aunque no sin razón *Carlos Vega* afirmaba que la guitarra es un instrumento popular pero no folklórico.¹ Su difusión es tal que siempre se encuentra un ejemplar en cada casa provinciana o campesina, mas siempre estos son el producto de una elaboración industrial de los centros urbanos, razón que la invalidaba como instrumento folklórico, ya que una de las condiciones para considerarla como tal era que sea el fruto de la creación anónima y desde luego tuviera una factura artesanal. Más allá de esta disquisición, hecha hace más de medio siglo, lo cierto es que la guitarra está presente en casi todas las manifestaciones musicales populares del continente. También es cierto que lo que se denominaba "*expresiones folklóricas*" y en general lo que este término, "*Folklore*", significa como una rama de la Musicología, han perdido vigencia arrasados por los modelos que imponen los medios de comunicación modernos. Si bien estos muchas veces se nutren de dichas expresiones folklóricas, ya dejan de pertenecer a tal categoría, formando otras que se ha dado en llamar "*proyección folklórica*".

¹ Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ed. Centurión, Buenos Aires.

Una de estas figuras ya del pasado es la del *cantor de glosas* o *payador* inseparablemente ligado a la guitarra como instrumento acompañante a que hace referencia *Isabel Aretz* en su valioso trabajo sobre la *Música Tradicional de la Argentina*.²

"El acompañamiento preferido por el cantor de glosas, o por el payador, era el de la guitarra, con acordes que subrayaban los puntos culminantes del texto o de la frase musical, o bien con punteos acompañando la melodía muchas veces a la tercera inferior. Además, entre cada período, la guitarra tenía a su cargo un preludeo y pequeños interludios, que podían alargarse para dar tiempo al poeta, cuando los versos eran improvisados. Algunas veces el violín sustituía a la guitarra."

En páginas anteriores ya tratamos y describimos esta figura típica de la campaña argentina y rioplatense en particular, especialmente difundida durante el siglo XIX, pero que hoy es ya prácticamente un recuerdo del pasado, y sólo sobrevive como elemento pintoresco para consumo turístico.

Acerca de la función que cumplía la guitarra en determinadas ocasiones podemos tomar lo que decía *Carlos Vega* en relación a las reuniones de salón de antaño:

"Acompañando al canto a la guitarra desempeñó por larguísimas décadas en el ambiente aristocrático de provincias la función del piano. Canto y guitarra constituían la orquesta de salón y en tal menester compartió con el arpa las preferencias de los salones. Solo cuando las clases cultas la reemplazaron por el pianoforte, la campaña aventajó a las ciudades en la utilización de la guitarra."³

Con estos antecedentes urbanos y rurales es que se fue conformando lo que genéricamente se llama música popular sudamericana, en la cual podemos distinguir aquellas formas de origen bailable, y aquéllas de carácter lírico cantada con textos y que carece de esa funcionalidad danzante.

Además podríamos hacer otra distinción en función de su raíz cultural: si son derivadas de las antiguas culturas indígenas, como el *Huayno* o *Wuaiñu*, y sus derivados el *carnavalito* y el *bailecito*, de procedencia incaica, lo mismo que el *Yaraví* o *Yarahué* de donde descende la *vidala* y la *vidalita*, vigentes hoy en la zona de influencia que tuvo el imperio incaico (Perú, Bolivia, Noroeste argentino, etc.); el *Purajhei* considerado por

² Isabel Aretz, *Música Tradicional Argentina*, Ed. Universidad Nacional de Tucumán, 1946.

³ Carlos Vega, *íd.*

algunos autores como la única manifestación nativa de origen guaraní,⁴ o el *caatereté* de la región brasilera. Luego tenemos aquéllos de procedencia europea, particularmente de España y Portugal como la *zamba*, su similar peruana la *marinera*, el *cuando*, el *palito*, etc., la *modinha* y la *tirana* en Brasil, etc., o de otras regiones europeas como la *polca* y el *vals*. Finalmente las de raíz africana como el *lundum* y el *candombe*. En realidad, y de acuerdo a la tesis que venimos exponiendo, el resultado es una conjunción y síntesis de tales aportes, o al menos esos modelos originales son influenciados en algunos casos o directamente mezclados con otros de distinta procedencia.

Sin entrar a considerar detalladamente estas formas en particular, y sobre las cuales hay valiosos tratados publicados, digamos sí que en la mayor parte de ellas uno de los instrumentos utilizados es la guitarra, o alguna de sus variantes constructivas. La guitarra es el instrumento cuyo uso se extiende de manera más amplia a lo largo de todo el continente.

Una característica propia y particular de la música sudamericana es el fenómeno que mencionamos en párrafos anteriores referido a lo que se ha dado en llamar "*proyección folklórica*", que si bien vulgarmente suele confundirse con *folklore* en verdad no son hechos idénticos, básicamente porque aquí desaparece una de las premisas esenciales que establecía la ciencia folklórica: ser fruto de la creación anónima. El desarrollo de los medios de comunicación, de la industria discográfica y el control de los derechos autorales -lo cual es indudablemente beneficioso para el creador musical- han llevado a la identificación precisa de quienes seguramente en otra época hubieran sido anónimos creadores de melodías, canciones, coplas o piezas musicales que saltan luego de boca en boca apropiadas por el gusto y el sentir popular.

Herederos de trovadores y juglares medioevales, el guitarrista popular genera un arte singular que es diferente a los esquemas evolutivos de la música europea, si bien se nutre de ella en gran medida, mestizándola con otros componentes vernáculos y foráneos. Algunos creen ver en ellos ciertas pautas del nacionalismo musical (*Eduardo Falú* dice él pertenecer a esa corriente), mas su situación, sus principios y el manejo que hacen de los elementos folklóricos son distintos. Mientras el compositor nacionalista toma giros melódicos (a veces textualmente) y rítmicos introduciéndolos dentro de una concepción

⁴ Lázaro Flury, *Historia de la Música Argentina*, Ed. Tapas, Córdoba.

académica europea, el guitarrista popular se mete dentro de la forma folklórica para desde allí generar un hecho artístico nuevo, desapareciendo esa contradicción entre elementos (tema melódico - forma académica) que en muchos casos resiente el discurso artístico musical nacionalista.

No se proponen llegar a las formas con grandes desarrollos, extensas variaciones o intrincada elaboración, por el contrario la característica de su arte es la sencillez y simplicidad expresiva lo cual implica un manejo eficaz de los pocos elementos utilizados, dentro de un esquema deliberadamente restringido, y una percepción atenta del gusto popular, de allí la repercusión que logran.

Larga sería la lista de los buenos músicos que entran en esta categoría, como el peruano *Raúl García Zárate*, o *Atahualpa Yupanqui* y *Eduardo Falú*, o tantos otros que por su difusión nos releva de toda necesidad de mención.

Este fenómeno se enlaza con las nuevas formas de difusión musical de nuestro tiempo, más despersonalizadas pero también más incisivas y autoritarias. La industria musical discográfica, fenómeno económico y social que ha cambiado la forma de hacer música y que abarca no sólo la fabricación del soporte musical, sino también el aspecto de la difusión a través de los medios masivos de comunicación lleva a desbordar el concepto de folklore y sus antiguas categorías pensadas hace varias décadas y a replantear este fenómeno.

La dirección de ese análisis excede en realidad la naturaleza de este trabajo, pero obliga a su planteo.