

*Me gusta andar en el viento
y es porque me gusta andar,
empujado por los vientos
y empujando a los demás:
yo sé que no empujo solo
y hay quien me empuja a soñar.*

Las estrofas con las que comienza este texto pertenecen a «Coplera del viento», canción que participa de la producción discográfica *Canción Protesta*, editada por la Casa de las Américas para registrar el primer Encuentro de la Canción Protesta realizado en Cuba en agosto de 1967. La letra de esta canción pertenece al poeta Armando Tejada Gómez, su música a Manuel Oscar Matus y su inclusión en el álbum es testimonio de la participación del músico mendocino en el mencionado encuentro. Las particularidades musicales de la canción y su texto dan cuenta de los fundamentos del Movimiento del Nuevo Cancionero de la Argentina, del cual formaron parte ambos artistas, de sus propuestas y su posicionamiento ideológico. Esta canción remite también a otras prácticas artísticas de Matus, entre las que se destaca la creación de un sello discográfico independiente. En este texto se desarrollarán los puntos mencionados con el objetivo de recordar y profundizar en la figura de Oscar Matus y afirmar la pertinencia de su participación en el Encuentro de 1967.¹

EL MOVIMIENTO DEL NUEVO CACIONERO

El Nuevo Cancionero surgió en Mendoza, ciudad capital de la provincia homónima del centro-oeste argentino. Este movimiento se presentó públicamente el 11 de febrero de 1963, con un concierto y un Manifiesto en el que presentaban sus ideas, genealogía y propuestas, acerca de la canción popular de raíz folclórica. Armando Tejada Gómez, Pedro Horacio Tusoli como poetas; Tito Francia, Matus y Juan Carlos Sedero como músicos intérpretes y compositores; Mercedes Sosa como intérprete y Víctor Nieto como bailarín; se presentaron como miembros fundadores² en un diario local³, con la intención de publicitar este lanzamiento.

¹ De la Argentina también participaron en el Encuentro el bandoneonista y compositor Rodolfo Mederos, la cantante Celia Birenbaum y el cantautor, escritor y artista plástico Ramón Ayala. N del E.

² No se puede establecer, con la información obtenida hasta el momento, si los verdaderos fundadores son sólo los siete artistas que aparecen en la entrevista. Los sitios web de Mercedes Sosa y de Armando Tejada Gómez incluyen el texto completo del Manifiesto que aparece firmado por otros nombres además de los siete mencionados más arriba, entre ellos Eduardo Aragón, siempre asociado al grupo. Las otras personas, a excepción de Emilio Crosetti y Perla Barta, corresponden a los intérpretes del concierto de esa noche, que probablemente hayan colaborado con el repertorio armado para ese evento: los guitarristas Martín Ochoa y David Caballero y los bailarines Chango Leal, Graciela Lucero y Clide Villegas. En los años siguientes a su lanzamiento, otros artistas se adhirieron al movimiento del Nuevo Cancionero.

³ Diario *Los Andes*, Mendoza, 11/02/1963, p. 9.

«Coplera del viento». La presencia de Oscar Matus y del Nuevo Cancionero en el Encuentro de la Canción Protesta de 1967

María Inés García
y María Emilia Greco

La redacción del Manifiesto se situó en un contexto de cuestionamiento de los principios que regían el campo del folclor nacional en la década de 1960 en la Argentina y se insertó en diferentes procesos que desembocaron en el fenómeno conocido como «boom del folklore». Entre los postulados se destaca la búsqueda de cambio, de renovación de la canción popular de raíz folclórica con dos objetivos centrales: el cuidado del nivel estético de las producciones y la expresión de una música «nacional». En este sentido, se señala la necesidad de tomar la «palabra del pueblo», de un pueblo en un tiempo contemporáneo, no en un pasado idealizado como se muestra en un folclor tradicionalista. Entienden la tradición como un elemento dinámico, no estático ni esencialista, reivindicando el hombre común y sus problemáticas sociales. Por otro lado, expresan una crítica hacia una concepción de país centralizado, frente a lo cual se pretende la representación de un país completo a través de las músicas de sus diferentes regiones. Como señala Claudio Díaz, la emergencia de este movimiento genera una fuerte tensión con lo que el autor denomina «paradigma clásico» del folclor, que hacia finales de la década del cincuenta era un fenómeno afianzado y estable, atractivo para las empresas discográficas, la radio y la televisión.⁴

MATUS MÚSICO

Manuel Oscar Matus fue compositor, guitarrista y productor musical; nació en Mendoza en 1927⁵ y murió en París en 1991. Cercano en su infancia con Armando Tejada Gómez, compartió con él una historia de pobreza y desprotección. Trabajó en las radios de Mendoza como guitarrista y en ellas se conectó con Tito Francia, quien le enseña nuevas formas de armonización y arreglos de la música popular.⁶ Desde fines de la década del cuarenta realizó giras por Cuyo y las provincias del Noroeste argentino, entre otros lugares. Estando en Tucumán conoció a Mercedes Sosa, con quien se casó en 1957 y tuvo a su hijo Fabián. Junto a los artistas mencionados más arriba, fundó el Nuevo Cancionero. De hecho, es señalado por Mercedes Sosa como el que tuvo la iniciativa de crear el Nuevo Cancionero⁷ y quien la motivó a un cambio importante de repertorio, tanto en los géneros como en el contenido:

Cuando llegó con sus canciones enseguida empezó a cambiar todo en Tucumán. El folklore era una cosa de paisajitos; con las canciones de Matus y de Tejada Gómez se descubrió que importa el paisaje, pero mucho más ha de importar el hombre... Y así cambió el folklore con la llegada de Matus, cambió la Marta [Mercedes Sosa] y su repertorio.⁸

⁴ Claudio Díaz: «El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino», 2007, pp. 203-247 y *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*, 2008.

⁵ Según Emilio Portorrico: *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*, 1997, p. 155. Otras fuentes señalan 1926 como el año de nacimiento.

⁶ Ver María Inés García: *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, 2009, p. 78.

⁷ Rodolfo Braceli: *Mercedes Sosa. La Negra*, 2003, p. 93.

⁸ Idem, p. 65.



Los fundadores del Nuevo Cancionero en la nota del diario *Los Andes* del 11/02/63. Abajo, de izquierda a derecha: Pedro Horacio Tusoli, Mercedes Sosa y Oscar Matus. Arriba, de izquierda a derecha: Juan Carlos Sederó, Víctor Nieto, Tito Francia y Armando Tejada Gómez. Foto de Pedro Suzarte. Gentileza de diario *Los Andes*.

a Mendoza donde fueron esparcidas en el canal Cacique Guaymallén, en la zona donde vivió en su infancia.

Se han recopilado alrededor de treinta piezas de su autoría, las cuales han sido clasificadas por el mismo autor dentro de géneros del folclor argentino de diferentes regiones: zamba, vidala, chaya, chacarera, malambo, galopa, cueca y tonada cuyana. Una parte importante de sus composiciones responden al título de «canción» y aunque no representan un género tradicional particular, suelen contener elementos característicos de alguno de ellos, expresados en calificativos como «canción milonga» o «canción litoraleña». También dentro de las canciones se puede considerar el título otorgado a dos de las composiciones de Matus: «coplera»; una de ellas es la «Coplera del viento», que ocupa el centro de este trabajo. Entre sus creaciones también puede encontrarse el tango, como una intención explícita de tener en cuenta todos los géneros de la música popular del país.

Una parte importante de sus composiciones fueron escritas con letras de Tejada Gómez, con quien comparte principalmente el comienzo de su carrera; aunque también

⁹ Ezequiel Adamovsky: *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*, 2012, p. 266.

¹⁰ Entrevistas personales realizadas en el año 2010 en Buenos Aires a Celia Birenbaum y en el año 2015 a Rodolfo Mederos en Mendoza.

se valió de textos de otros poetas argentinos del momento, entre los que cabe mencionar a Juan José Manauta, Rubén Derlis, Margarita Belgrano y Aldo Ariel.

La mitad de esas composiciones están editadas en partituras y la casi totalidad están grabadas. Es significativo que la mayor cantidad de las grabaciones se dan en los discos producidos por Matus, como *Canciones con fundamento*, *Celia, con voz de grito y ternura*, *Testimonial del Nuevo Cancionero* y *Matuseando*. Como intérprete, sobresale su práctica como cantor, especialmente en los dos últimos discos mencionados. Cuando abandona la Argentina y se instala en Francia, según su hija Ada grabaron tres discos de los cuales sólo se ha podido obtener información sobre *Hombre canta*, editado por el sello Le Chant Du Monde. En él interpretó junto a su hija doce canciones, la mayoría de su autoría.

Algunas composiciones aparecen repetidas entre estas producciones discográficas señaladas; muchas solo tienen una sola versión y unas pocas tienen numerosas versiones grabadas por otros músicos. Entre estas últimas se destacan «Coplera del viento», «Zamba de los humildes», «Zamba del riego» y «La zafretera».

«COPLERA DEL VIENTO»

Si bien la intención de contemplar en su totalidad los géneros folclóricos del país era una de las premisas manifiestas por los fundadores del Movimiento del Nuevo Cancionero, la mezcla de géneros en una sola canción no era habitual en las composiciones de estos artistas, es «Coplera del viento» el único caso dentro de las producciones de los integrantes del movimiento que presenta tales características. La yuxtaposición de géneros está expresamente indicada en la partitura editada por Lagos en 1961.

Comienza con una tonada cuyana, lo cual es evidente en la introducción instrumental¹¹ y la primera estrofa de la letra. La segunda estrofa se canta alternando los ritmos de vidala y baguala. La tercera es un recitado con acompañamiento de guitarra en ritmo de vidala. Por último, la cuarta estrofa es la misma música de la segunda. Cierra con una coda instrumental con ritmo y armonías de malambo.

Desde el punto de vista de su estructura, es bastante particular y adaptada a este planteo de mezcla de géneros. Por otro lado, al igual que en la mayoría de las canciones, la estructura formal se apoya en el texto en estrofas.

Desde la organización de las alturas, se destaca que el centro tonal es fluctuante entre la tónica inicial, su tercer grado descendido, terminando la canción en la región del quinto. La introducción comienza en do mayor, con armonías de tónica y dominante. La primera estrofa del canto del solista comienza en mi bemol mayor, oscila entre sol mayor, do mayor y mi bemol mayor, pero finaliza en do mayor, donde comienza la vidala. A partir de ahí, la canción se desarrolla en sol mayor. Esta fluctuación, que puede señalarse como novedosa para las composiciones de la época, se entiende en el marco de la búsqueda de renovación manifestada por los artistas.

¹¹ Es interesante observar que ninguna de las versiones grabadas respeta la introducción propuesta en la partitura. Se pueden revisar y comparar las versiones de Matus y Tejada Gómez grabadas en el disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*, con la versión grabada por Mercedes Sosa en el disco *Hermano* o de Jorge Cafrune en *Coplas del payador perseguido*.

Melódicamente, el canto del solista en la primera estrofa está acorde con el paso entre las tonalidades mencionadas. Sin embargo, desde la segunda estrofa en adelante, la melodía describe un modo tritónico propio de los géneros del noroeste argentino.

En relación a la letra de la canción, un concepto que se destaca en todo el disco es la idea de movimiento, presente en palabras como «camino», «huella», «andar», entre otras. Se trata de un movimiento que tiene una direccionalidad, un objetivo, así como el cantor, que no canta solo por cantar. Esto es muy claro en la metáfora central de la «Coplera del viento». El viento es lo que mueve, lo que cambia las cosas, que no lo pueden parar, como metáfora del pensamiento o la ideología. Y eso mismo pasará con el cantor (militante) y su mensaje (ideología). La alusión a «empujar a los demás» puede asociarse con el «hablar por los que no tiene voz» que aparece también en la mayoría de los poemas. Esta idea puede ser significativa en el contexto de los debates sobre el rol del artista comprometido a mediados de la década del sesenta.

*Ando cantándole al viento
y no solo por cantar
del mismo modo que el viento
no anda por andar nomás.
yo soy sangre en movimiento
y él es paisaje que va, va, va.*

*Me gusta andar en el viento
y es porque me gusta andar,
empujado por los vientos
y empujando a los demás:
yo sé que no empujo solo
y hay quien me empuja a soñar.*

(Recitado)
*Tuve un amigo aquí cerca,
corazón de palomar
le vieron viento en los ojos
no lo dejaron pasar.
Ellos no saben que al viento
nadie lo puede atajar, va, va.*

*Si la piedra es viento quieto
que ha olvidado en la arena,
los muros son solo viento
que el viento se llevará.*

*Ando cantándole al viento
y no sólo por cantar...*

Hasta donde se ha podido verificar, la primera grabación de esta canción se presentó en el disco *Testimonial del Nuevo Cancionero* de 1965. En él se unen poemas y canciones, cuyos textos son de Tejada Gómez y las músicas de Matus. Tejada Gómez recita sus poemas y Matus canta, acompañado por Luis Amaya en la guitarra. En algunos temas participa el octeto de voces integrantes del coro del teatro IFT de Buenos Aires y Rodolfo Mederos en bandoneón.

El álbum está organizado en siete pistas, cuatro en la faz A y tres en la faz B. Cada pista comienza con el recitado de un poema (o fragmento de un poema), al que le sigue una canción, temáticamente ligada al contenido del poema. Sólo la primera pista del lado B invierte este orden.

FAZ A:
1 - Tonada de mi padre tropero (poema) / Tropero Padre (zamba)
2 - Ay de la patria (poema) / Zamba de la distancia (zamba)
3 - Ay de la patria (fragmento-poema) / Los hombres del río (canción litoraleña)
4 - Ay de la patria (fragmento-poema) / Coplera del viento (canción popular)
FAZ B:
1 - Coplera del alfarero (coplera popular) / Regreso al alfarero (poema)
2 - Tango en la misma esquina (poema) / Tango del alba (tango)
3 - Memoria del guitarrero (poema) / Vidala y muerte del guitarrero (vidala)

Tabla 1: Organización del disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*

Algunas de estas canciones habían sido previamente grabadas por Mercedes Sosa (discos *La voz de la zafra* de 1959 y 1961 y *Canciones con fundamento* de 1965), las que fueron luego versionadas por músicos como Horacio Guarani, Jorge Cafrune, Chito Zeballos, Hugo Díaz, Los Tucutucu, Los de Imaguaré y Julieta Verdi, entre otros.

Las canciones del disco tienen la indicación del género al que corresponden. En el caso de la «Coplera del viento» la producción señala «coplera popular», que no es ninguno de los géneros identificados del folclor argentino, como ya fue mencionado. Hay otro tema con la misma clasificación, la «Coplera del alfarero» que, por el motivo rítmico presente a lo largo de toda la pieza, se puede asociar a una vidala. Las demás canciones incluidas en el álbum son zambas, canción litoraleña, tango y vidala.

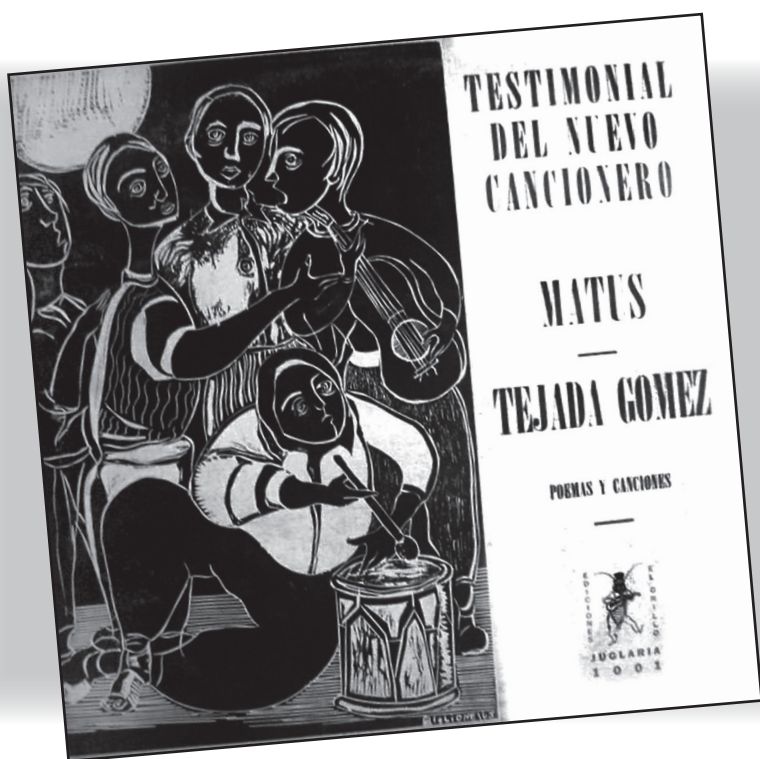
Como se puede apreciar, el disco contiene canciones de géneros folclóricos de diversas regiones de la Argentina, además de un tango, lo que evidencia la intención de contener géneros que representen las diferentes regiones geográficas y culturales del país, respondiendo a los postulados expresados en el Manifiesto del movimiento y la contraportada del disco.

La portada del álbum incluye el título que remite explícitamente al movimiento al que pertenece y a la intención de dar fe, testimoniar, dar cuenta de él. Está ilustrado por una xilografía de Aldo Biglione. La imagen muestra una representación regional, rural, desde un lenguaje visual novedoso; hace referencia a lo popular

pero con un grado de abstracción intelectual que reduce el impacto icónico de un realismo.

En la contratapa del disco figura un texto, en el que se destacan algunos conceptos absolutamente ligados al Manifiesto mencionado: la pertenencia e identidad con ese colectivo de la «Patria», a través de todos sus paisajes y toda su gente; el asumir como cantores la misión de retomar la voz legendaria de los guitarreros; la intención de no hacer concesiones a través de un folclor de tarjeta postal; el proponer un cancionero como una toma de conciencia del país y el legado que se recibe y se transmite: «donde duermen nuestros abuelos y despiertan nuestros hijos»:

Esta obra es un canto de amor a la Patria. A todos sus rumbos y paisajes, a toda su gente. Cuando hace quince años empezamos esta aventura del cancionero, no nos movía otro afán que el de poner en la boca del pueblo, la magia profunda de su propia vida. Queríamos devolverle el canto que había nutrido nuestra niñez desde la voz, ahora legendaria, de los guitarreros. Por eso nunca hemos hecho concesiones al costumbrismo fácil ni al «folklore» de tarjeta postal y hemos intentado hacer del cancionero popular una cuestión de ahora y aquí, una toma de conciencia del país y su gente que crece y lucha buscando liberar su grandeza. Por eso nuestro tema es todo el país y no una región. Por eso esta música va desde la baguala al tango, genuinamente. Porque el acervo popular es nuestro patrimonio



Tapa del disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*

inalienable y no estamos dispuestos a renunciar a ninguna porción de él y como autores e intérpretes, afirmamos nuestra vocación de expresar limpiamente todo lo que entrañablemente amamos de esta tierra, donde duermen nuestros abuelos y despiertan nuestros hijos.

MATUS – TEJADA GÓMEZ

Entre los núcleos temáticos que presentan las poesías y canciones del álbum sobresale la referencia a un pasado que aparece como un legado, una herencia que toma y rescata el cantor del presente. También aparece un espacio geográfico, representado por materiales y paisajes que rodean al hombre; pero asimismo como símbolo de una región, entre otros el sur como espacio de subalternidad continental. La canción «Coplera del viento» es, sin duda, la de mayor contenido militante y, como se señaló antes, es la pieza más particular desde lo musical; es la que más se despega de las estructuras de los géneros para hacer alusión a varios de ellos.

En la interpretación de Matus de esta canción, el recitado de la tercera sección está a cargo de Tejada Gómez. El acompañamiento de Amaya se caracteriza por su simplicidad. En este punto se debe recordar que Amaya fue un guitarrista virtuoso, quien junto a Lalo Homer y Chito Zeballos en la agrupación Tres para el folklore, dejaron una marca en la interpretación de este instrumento en la década de 1960 en la Argentina. Es por ello que su simplicidad puede entenderse como una búsqueda por resaltar y destacar la letra y el contenido de la canción.

EL SELLO DISCOGRÁFICO

El anterior análisis del LP nos pone en contacto con la práctica de Matus como productor. La experiencia de crear y conducir un sello independiente en aquel contexto puede entenderse como una estrategia que implicaba una serie de desafíos de organización, financiamiento, difusión y distribución; pero también un posicionamiento político respecto del mercado y del «folclor de tarjeta postal».

Existen escasos antecedentes de estudios del panorama de la industria discográfica en la década de 1960 en la Argentina. Entre los datos que se han podido rastrear, se pueden observar un grupo de grandes sellos discográficos, con una historia de fusión entre ellos, y la existencia de sellos secundarios dentro de las mismas, como Columbia, Philips, RCA y EMI. Existían también sellos menores como Microfon Argentina, TK Records y Music Hall, a los que se sumaban sellos pequeños como Stentor, H. y R., Mandioca y Trova; algunos de ellos no obstante con singular importancia por ser editores de las primeras grabaciones de grupos destacados, o ser significativos en el desarrollo de algunos géneros, tal es el caso de Mandioca. Entre este grupo de sellos pequeños se puede ubicar al sello de Matus que tuvo una corta existencia, comenzando entre 1964 y 1965 y finalizando sus producciones en 1967.¹²

Los discos producidos por Oscar Matus presentan tres nombres diferentes: *Juglaría*, *El Grillo* y *Producciones Matus*. Hasta donde ha avanzado esta indagación, hay

¹² La mayoría de los discos no están fechados. En algunos casos se ha podido establecer una aproximación a las fechas de grabación por fuentes secundarias.

EDICIONES



EL GRILLO

JUGLARIA

EDICIONES



EL GRILLO



PRODUCCIONES
MATUS

Logos de la productora *Juglaría, El grillo* y *Producciones Matus*

cierta disparidad en cuanto a quién conducía el sello *Juglaría*, algunos testimonios afirman que fue una iniciativa del poeta Tejada Gómez, mientras otros adjudican los tres sellos a Matus y explican el cambio de los nombres de la productora en relación a problemas de registro de propiedad. *Juglaría* produjo tres LP, dos con recitados de Tejada Gómez y el tercero, *Testimonial del Nuevo Cancionero*, que fue descrito anteriormente. Más allá de la dificultad por constatar a quién perteneció este sello, es

interesante señalar una línea común en las búsquedas estéticas e ideológicas que enlaza a estas tres producciones con las llevadas adelante por El Grillo y Producciones Matus. También los une un logotipo: dos versiones de un grillo cantor que está presente en casi todos los vinilos.

Entre los discos de los tres sellos se han podido recopilar once producciones que, por su contenido, se pueden dividir en dos grupos: los que son recitados de poemas y aquellos que son canciones o música instrumental. El ya comentado *Testimonial* es el único en el que se dan las dos posibilidades combinadas.

Las primeras producciones discográficas tienen que ver directamente con algunos de los miembros fundadores del movimiento del Nuevo Cancionero: Tejada Gómez, Matus y Sosa. Tejada Gómez participa recitando sus poesías en *Sonopoemas del Horizonte* y *Cantoral de mi país al sur*. En ellos incluye poesías de diversos libros de su autoría. Mercedes Sosa es la intérprete del LP *Canciones con fundamento*, en el que está acompañada en

la guitarra por Rodolfo Ovejero y Ramón Ayala. Se incluyen varias canciones de la dupla Tejada Gómez-Matus, otras de Ramón Ayala y las restantes de diversos autores (Hermanos Núñez, A. Sampayo, A. Ramírez/G. Aizemberg). *Matuseando* es un disco que contiene canciones de diversos poetas, siempre con música de Matus, que también es el intérprete de las mismas, acompañado por un conjunto instrumental muy poco usual para este tipo de repertorio. Los arreglos fueron realizados por Rodolfo Mederos, quien participa con su bandoneón.

A estas producciones se agregan tres discos de poemas, de Nira Etchenique —poeta y escritora militante del Partido Comunista y del Partido Socialista de los Trabajadores—, Julián Centeya —poeta, escritor, periodista y recitador reconocido en el mundo del tango por el uso del lunfardo— y Beatriz Pozzoli-Pedro Giacaglia, poetas oriundos de Santa Fe. Se pueden mencionar dos discos más con canciones, un doble cantado por Celia Birembaum (*Celia con voz de grito y ternura*) y otro de música infantil (*La Guainita y el viento*). Por último, un disco doble instrumental de Rodolfo Mederos, *Buenos Aires al rojo!*. Celia Birembaum era, en esos años, la pareja de Matus. Participaba del grupo coral del Teatro IFT y colaboró en las actividades de la productora. Mederos se relacionó con Matus a poco de su llegada a Buenos Aires en 1965, siendo muy joven, y entablaron una amistad muy estrecha. Tuvo distintos grados de participación en varios discos de la productora, como intérprete y arreglador; a ello se suma el doble instrumental en el que interpretó dos temas de su autoría, uno de Piazzolla y otro de Cobián.

Todas estas producciones tienen paratextos explicativos en sus contraportadas, cuyos discursos presentan conceptos en común. En primer lugar se debe señalar la búsqueda de dar un testimonio de una posición ideológica, lo cual es evidente desde el título del *Testimonial* y también por la declaración de que «esta obra no es sólo un disco: es un testimonio» (en *Canciones con fundamento*) o «esta obra es un canto de amor a la patria» (*Testimonial del Nuevo Cancionero*). En *Sonopoemas del horizonte*, Tejada Gómez declara su concepción de una poesía fuera de un «cautiverio de anaqueles», para, más bien «ponerla en dirección al viento», es decir su necesidad de ponerla en contacto con aquel hombre común, ese «Juan» siempre presente en sus textos. Es decir, todos estos discos tienen una razón de ser, un objetivo que cumplir que va más allá de una expresión únicamente estética. Esta última idea se relaciona con el concepto del rol del artista en esos años,¹³ que buscaba ser voz del pueblo, concepto que se expresa tanto en los discursos mencionados de los discos como en el contenido de muchas de las canciones analizadas. Nira Etchenique, quien firma el texto de *Cantoral de mi país al sur*, dice: «No es simplemente la voz del poeta, ni un corazón de hombre, es una garganta de país, un corazón de país, una carne provisoria que aloja el dolor y el júbilo de la muchedumbre que se abre paso entre lágrimas y maldiciones, entre poesía y amor».

Surge también la metáfora del viento como representación de la comunicación de una idea, una ideología, que ya fue comentada en «Coplera del viento». «Siempre quise para mis poemas el destino del viento», dice Tejada Gómez en *Sonopoemas del horizonte*, en el

¹³ Ver María Inés García, María Emilia Greco y Nazareno Bravo: «Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta», 2014, pp. 89-110.



Tapas de los discos *Canciones sin fundamento* y *Mauseando*

texto de contraportada que singularmente titula «Explicación del viento». Las canciones de Mercedes Sosa, «quedan en el viento, buscando hacerse rumbo en la conciencia popular», dice también Tejada en (la contraportada de) *Canciones con fundamento*. Igualmente Etchenique al señalar: «La voz es de poeta. [...] La voz que desbarata fantasmas y ensilla el viento para —por fin— decir que la tierra nuestra es una sola».

Otro concepto común en todos estos discursos es el de patria o país, un país que contraponen a lo que suele ser «una definición grandilocuente y vaga» (*Cantoral*), que intenta ser un país real, la Argentina interior, con todas sus regiones involucradas. Pero también inserta y relacionada con una América que se reconoce en un destino común. Una semejanza a partir del hombre que habita esa Argentina interior y esa América, un hombre con su trabajo, dolor, la rebelde esperanza y la alegría de vivir (*Canciones con fundamento*).

En algunas de estas producciones discográficas se hace mención explícita al Movimiento del Nuevo Cancionero, cuyo objetivo, plantean, «es el de convertir el auge de la canción nativa en una toma de conciencia profunda y popular, para que la canción responda a un auténtico ser y querer ser de nuestro pueblo y sirva de vehículo

de comunicación verdadero entre cada región del país y de América» (*Canciones con fundamento*).

Los discursos que se diferencian un poco más en cuanto a estos contenidos, son los de Julián Centeya. *Antología lunfarda* y *Buenos Aires al rojo!*, discos dirigidos al tango, en un caso a una poesía lunfarda y en el otro a un tango instrumental. En los demás discos predominan los géneros de raíz folclórica, si bien también hay algún tango presente.

Otro punto interesante son los artes de tapa. En los diseños de las tapas de los discos se destaca el uso de obras de artes visuales: dos de ellos tienen dibujos de Carlos Alonso, artista plástico mendocino que tenía una relación muy estrecha con Tejada, también militante del Partido Comunista. Como mencionamos antes, el disco *Testimonial* cuenta con una xilografía de Aldo Biglione y en *Cantoral* se utiliza un dibujo de Sigfredo Pastor. En los otros casos destacan fotografías de los protagonistas (una muy bella fotografía de Mercedes Sosa, realizada por Julio Vázquez Errico en *Canciones con fundamento*) y obras de diseño gráfico (como en *Matuseando*, *Diez y punto* y *Buenos Aires al rojo!*).

En las entrevistas realizadas a Rubén Derlis —poeta y amigo de Matus—¹⁴ y a Rodolfo Mederos, se ha indagado sobre el financiamiento y organización de la productora, en particular en la figura de Matus como gestor y organizador. En palabras de Mederos: «Él [Matus] compraba las horas de grabación, iba a la fábrica lo prensaba y sí, a la imprenta las tapas, lo ensobraba y salía a venderlo a las disquerías». Por otro lado, el funcionamiento autogestivo se sostenía en parte por un ideal, un objetivo, pero también por el apoyo de los amigos y los artistas cercanos. Los entrevistados comentan que ensobraban discos, salían a vender, subían a un escenario a tocar para juntar dinero y pagar los trabajos de la productora. Mederos recuerda: «Las tapas y los textos las hacían ahí, en casa. Había algunos artistas plásticos del Partido Comunista que colaboraban. [...] Ningún artista cobraba. Y yo supongo que el estudio era muy barato. Se podía, con entusiasmo y con ganas».¹⁵

En este punto surgen interrogantes para continuar indagando la vinculación entre Matus, la productora y el Partido Comunista, ya que el circuito de circulación de los discos aparece conectado, según las entrevistas, a las iniciativas del Partido. A la vez los artistas que grabaron, colaboraron en la redacción de los textos o realizaron los artes de tapa eran afiliados o estaban vinculados al Partido. Asimismo, la práctica de la productora se señala como conectada a una causa y un ideal compartido. Respecto a la pregunta sobre qué significaba tener una productora independiente, Mederos señaló:

En principio, sí, significaba vivir. Recordá la instancia en que Matus agarró dos discos y salió para venderlos y con eso compró un kilo de fideos. Pero no solamente eso. Porque para vivir uno podría hacer otras cosas también. Eso implicaba un concepto claro y férreo de la causa. De qué hacer, de cuál es nuestro papel en los pocos años que nos toca vivir en este planeta. Qué es lo que tenemos que hacer. Eso estaba claro, con equivocaciones o no, pero eso estaba claro. No éramos hojas que nos llevaba el viento. No, no, esto era muy importante. Vivir para qué sería.¹⁶

¹⁴ Entrevista realizada en Buenos Aires en mayo de 2010.

¹⁵ Entrevista a Rodolfo Mederos realizada en Mendoza en diciembre de 2015.

¹⁶ Idem.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha realizado un repaso por las prácticas y discursos de Manuel Oscar Matus, enmarcados dentro de su activa participación en el Movimiento del Nuevo Cancionero, donde se destaca no sólo como uno de los fundadores, sino también como compositor, intérprete y productor musical.

La actividad del sello discográfico fue señalada por Celia Birenbaum¹⁷ como uno de los aspectos que interesó al gobierno cubano, quienes en 1967 invitaron a Matus a participar del Encuentro de la Canción Protesta. Se destaca la importancia de este viaje, ya que Matus fue el primer integrante del Movimiento del Nuevo Cancionero en visitar la Isla, donde pudo compartir con músicos y poetas comprometidos una visión social y política de la situación que los atravesaba. Su participación en el Encuentro le permitió tener un ámbito de circulación internacional de su rol como cantante y de sus otras prácticas musicales. Como compositor, muchas de sus creaciones fueron conocidas a partir de las interpretaciones de Mercedes Sosa y otros exponentes.

El análisis de las producciones discográficas de Matus realizado hasta ahora, da cuenta de una unidad estética e ideológica que se puede sintetizar por un lado en una búsqueda de renovación y calidad en la expresión artística y por otro, la necesidad de dar testimonio de las problemáticas de un hombre y una sociedad contemporánea por el otro. La productora, independiente de los sellos discográficos hegemónicos, aparece en el relato de los entrevistados como un espacio donde se reunían artistas y músicos con búsqueda similares, que colaboraban ya sea con sus propias creaciones, en la gestión de la productora o en la distribución y venta de los discos. Las tareas eran viables justamente por compartir una visión conjunta y una «causa» que los motivaba. Esta práctica fue posible por la determinación y el empuje de su gestor, pero también por funcionar como experiencia aglutinadora de una red de artistas e intelectuales cercanos a un pensamiento, una ideología de izquierda, en algunos casos vinculados al Partido Comunista. El mismo Matus, con Tejada Gómez y Mercedes Sosa se afiliaron al Partido, no así otros miembros del Nuevo Cancionero.

Se destaca entonces la relevancia de *Producciones Matus* y el papel cumplido en la circulación del propio Matus como compositor e intérprete, y de otros músicos y poetas cuyas primeras grabaciones fueron a través de este sello. Es evidente por ello que la productora respondía a la búsqueda por un control del discurso, en gran medida en manos de la industria cultural hegemónica. Cumplió un papel importante dando lugar a nuevos artistas o a circuitos poco visibilizados, algunos de los cuales tuvieron luego una amplia difusión, como Mercedes Sosa, Tejada Gómez y Rodolfo Mederos, así como favoreció la visibilización de otros circuitos.

Desde la investigación realizada, abordar la productora significó poder profundizar en el análisis de las prácticas y discursos de los fundadores del Nuevo Cancionero.

Se considera que el análisis realizado de las prácticas musicales de Oscar Matus, a través de una de sus canciones, de su producción compositiva en general y de la actividad como productor discográfico, ha permitido mostrar la coherencia entre sus discursos, prácticas y posicionamiento ideológico. Los postulados del Nuevo Cancionero

¹⁷ Entrevista a Celia Birenbaum, realizada en Buenos Aires en el año 2010.

se ven claramente reflejados en su música en todos los niveles de significación, desde sus dimensiones estructurales —musicales y poéticas— a sus búsquedas de circulación. A través de su participación en el Encuentro de la Canción Protesta llevó el posicionamiento del Movimiento del Nuevo Cancionero a un contexto de músicos comprometidos en un rol social desde de la canción, contribuyendo al auge del movimiento de la canción con contenido social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, Ezequiel: *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*, Sudamericana, Buenos Aires, 2012.
- Braceli, Rodolfo: *Mercedes Sosa. La Negra*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- Díaz, Claudio: «El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino», en Danuta T. Mozejko y Ricardo L. Costa (comps.): *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursiva*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007, pp. 203-247.
- Díaz, Claudio: *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*, Recovecos, Córdoba, 2008.
- Diario *Los Andes*, Mendoza, 11/02/1963, p. 9.
- García, María Inés: *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2009,
- García, María Inés, María Emilia Greco y Nazareno Bravo: «Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta», en *Resonancias. Revista de Investigación musical*, Vol. 18, N° 34, 2014, pp. 89-110.
- Portorrico, Emilio: *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*, Edición del autor, Buenos Aires, 1997.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS¹⁸

- Birenbaum, Celia. *Celia, con voz de grito y ternura*. Producciones Matus. Buenos Aires. S/f.
- Centeya, Julián. *Antología lunfarda*. Producciones Matus. Buenos Aires. S/f.
- Etchenique, Nira. *Diez y punto poemas*. Producciones Matus. Buenos Aires. S/f.
- Laurenz, María Cristina y Suero, Pelusa. *La Guainita y el viento*. Producciones Matus. Buenos Aires 113. S/f. [1967].
- Matus, Oscar y Tejada Gómez, Armando. *Testimonial del Nuevo Cancionero*. Ediciones El grillo y Juglaría. Buenos Aires. S/f. [1965]
- Mederos, Rodolfo y Matus, Oscar. *Matuseando*. Producciones Matus. Buenos Aires. Abril-junio 1967.
- Mederos, Rodolfo. *Buenos Aires al rojo!* Producciones Matus. Buenos Aires. S/f. [1966]

¹⁸ Como fue mencionado antes, la mayoría de los discos no están fechados aunque en algunos casos se ha podido establecer una aproximación a los años de grabación a partir de fuentes secundarias. En esos casos, se han incluido en las referencias el año de grabación entre corchetes.

Pozzoli, Beatriz y Giacaglia, Pedro. *Poemas con miedo y Tiempo para el ángel*. Producciones Matus. Buenos Aires. Abril 1967.

Sosa, Mercedes. *Canciones con fundamento*. Ediciones El grillo. Buenos Aires. S/f. [1965]

Tejada Gómez, Armando. *Sonopoemas del horizonte*. Ediciones Juglaría. Buenos Aires. S/f.

Tejada Gómez, Armando. *Cantoral de mi país al sur*. Ediciones Juglaría. Buenos Aires. S/f. ■

María Inés García. Argentina. FAYD/UNCuyo. Magister en Artes, mención Musicología, por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha publicado trabajos en *Latin American Music Review*, *Revista Argentina de Musicología*, *Huellas y Resonancias*. Autora del libro *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero* (2009 Gourmet Musical Ediciones) y co-autora del libro *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (2013 EDIUNC, Mendoza).

María Emilia Greco. Argentina. FAYD/UNCuyo - INCIHUSA/CONICET. Profesora de Música, especialidad Teorías Musicales, por la facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Docente de la cátedra de Análisis y Morfología Musical de dicha institución. Doctora en Ciencias Sociales por la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Becaria de posgrado del CONICET entre 2009 y 2015, actualmente becaria posdoctoral de dicha entidad. Temáticas de interés en investigación: prácticas musicales populares y masivas de fuerte carga identitaria, en la actualidad y en su constitución histórica.