

# **Versiones y construcciones de sentido en torno a la “Huella de ida y vuelta” (Yacomuzzi-Molina) y a la música de la provincia de La Pampa (Argentina)**

**Ana María Romaniuk**  
**[anaromaniuk@gmail.com](mailto:anaromaniuk@gmail.com)**

## **Introducción**

El propósito inicial de este escrito es realizar una breve descripción de la música popular de raíz folklórica de La Pampa, provincia ubicada en la región central de la República Argentina. Este repertorio es denominado por sus cultores “música o folklore pampeano” y comprende composiciones musicales que pueden ser interpretadas como la recreación de un repertorio proveniente de zonas rurales, producido principalmente en la ciudad de Santa Rosa, con el propósito de componer, consolidar y hacer trascender una producción musical que se instale en el lugar de reconocimiento de lo local. Luego se focalizará sobre las construcciones de sentido generados a partir de observar diferentes versiones de una canción emblemática, la “Huella de ida y vuelta”, elegida para ser incluida en el repertorio de intérpretes pampeanos que adscriben en su postura ideológica a “este modo de hacer la música” con pretensiones de representatividad de lo regional y en el de quienes se dedican a un repertorio más amplio donde lo local queda inmerso en lo nacional. Además estudiaremos la trascendencia que logra la canción en grabaciones no relacionadas directamente con la producción musical local, pero que son erigidas por los propios cultores locales como factor de legitimación.

## **La construcción del relato identitario pampeano y su relación con la música**

Desde el punto de vista demográfico la composición actual de la población de la provincia de La Pampa es relativamente reciente, habiéndose producido después de la denominada “Campaña del Desierto”. Esta violenta campaña militar culminada hacia 1880 fue llevada a cabo por decisión del poder Ejecutivo Nacional, y su objetivo fue la eliminación y reubicación de los diversos grupos aborígenes que habitaban el territorio, con la intención de poner las tierras “ganadas al indio” al servicio del modelo de país agro exportador impulsado por la oligarquía gobernante. También es una provincia nueva desde el punto de vista político, ya que adquiere la autonomía provincial en 1951, habiendo sido hasta entonces “territorio nacional”, lo que implicó la dependencia directa del gobierno central ejercido desde Buenos Aires.

Después de la provincialización comienza a producirse un proceso de búsqueda de construcción de identidad regional para demostrar rasgos diferenciales en relación a ciertos procesos culturales impuestos desde el centro. Un punto de diferenciación se logra a partir del encuentro entre poesía y música para describir un paisaje y una realidad poco conocida, la del oeste pampeano. Hacia el sudoeste de la provincia, la aridez del suelo se va acentuando, los cursos de agua se convierten en temporarios, las precipitaciones son escasas, la vegetación se convierte en xerófila y achaparrada. Aparece en escena, entonces, el retrato de una realidad ajena para la mayoría de los pampeanos que fue asumida como propia. De este modo el relato identitario pampeano comienza a elaborarse a través de una configuración simbólica que remite al paisaje rural imperante en el oeste del territorio: la llanura, el caldén, las bardas, la jarilla, el río Salado y las duras formas de vida que sus condiciones inhóspitas conlleva. Uno de los artistas que toma la palabra en esta escena es el poeta Edgar Morisoli, quien afirma que

“Había una pampa ausente en lo que se entiende en el estadio oficial de la cultura. Esa pampa ausente en la poesía y en la canción aparece con nuestra generación”.

En el ámbito musical nacional la década iniciada en 1960 asistió a lo que se denominó “Boom del folklore”. Ariel Gravano (1985) describe este proceso iniciado en la década del ‘40, como resultante de la suma de algunos factores tales como la migración hacia los grandes centros urbanos, especialmente la ciudad de Buenos Aires, de numerosos contingentes de ciudadanos provenientes de ambientes rurales y el fomento oficial a partir de normativas que obligan a difundir por ejemplo, tanto en lugares públicos como en las emisoras radiales, una proporción igualitaria de música nacional y extranjera. Buenos Aires fue la ciudad que irradió su influencia hacia el interior del país imponiendo intérpretes, autores y compositores que recrearon y difundieron música de raíz folklórica fundamentalmente de la zona norte y centro del país, y cuyo género privilegiado fue la zamba. En La Pampa los músicos locales estaban inmersos dentro de una corriente musical que imponía música proveniente de otras regiones, con la que no siempre se sentían representados y con algunas producciones propias que no alcanzaban para equilibrar la balanza. Si bien la joven provincia venía escuchando producciones del medio local desde hacía unos cuantos años atrás, éstas no trascendían los ámbitos de producción, teniendo como consecuencia el desconocimiento y desconfianza por parte de su potencial audiencia dentro de la misma provincia.

Ante esta situación de desconocimiento y marginalidad un grupo de artistas en la articulación entre la década del ‘60 y el ‘70 tomó la iniciativa en la creación de un repertorio basado en la recreación de géneros musicales que remitían a un paisaje y a una herencia cultural compartida. Musicalmente se traduce en la recreación de huellas, milongas, *estilos*, etc. Estas canciones desde ese momento son compuestas

principalmente en la ciudad de Santa Rosa, y son el resultado de la musicalización de textos poéticos, que frecuentemente provienen de escritores reconocidos, y en las que se destaca la línea melódica por sobre el acompañamiento para que este texto pueda entenderse con claridad. Se pueden resumir los rasgos estilísticos que definen estas composiciones como melodías puestas en primer plano, armonías funcionales donde abundan acordes con séptimas y novenas, respeto por la acentuación prosódica de las palabras, tempos moderados. Una, dos o más guitarras como acompañante fundamental de la voz o las voces, con incorporaciones tímbricas de algunos instrumentos para agregar variantes que produzcan resultados sonoros más atractivos. Ejecución sobria, sin exhuberancias, canto limpio, claro.

### **La canción: el encuentro entre la poesía y la música**

Cuando Morisoli me acerca algo que dice “Triunfo del chañar en flor”, ya me está diciendo que es un triunfo, y ya lo está concibiendo como una canción, de antemano. Cuando un poeta te acerca una poesía con una métrica definida, y... que tiene la métrica para una huella, para un triunfo, para una milonga, ya está pensando en canciones. (Lalo Molina, compositor de música pampeana)

El corpus que comprende el repertorio que denominamos “música pampeana” está conformado por composiciones donde la intención de los autores está puesta principalmente en lo que denominan canción, esto implica una composición musical para ser escuchada y no bailada. Aunque varios de los géneros tienen a la danza como elemento estructurador de la música, y muchas responden a los requisitos de una coreografía estandarizada, en líneas generales no son estas las intenciones de los autores. Se tomará como definición operativa el concepto de “canción” que propone López Cano:

“Complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical. Decimos complejo sonoro porque ambos sistemas se

articulan y coordinan para dar lugar a una nueva entidad sistémica de características y funcionamiento distintos. Y hablamos de sistema porque si bien la canción se nos presenta como una unidad sonora que a un tiempo contiene letra y música, cada uno de estos sistemas semióticos tienen sus propias reglas de articulación interna y lo que es más importante demanda sus propias estrategias receptoras y modos de atención. Esta calidad dual se manifiesta tanto en las conductas de producción como en las prácticas de recepción” (López Cano 2002: 2).

Esta consideración de la canción como convergencia de dos sistemas diferentes que propone L. Cano resulta de particular interés para las composiciones musicales pampeanas, ya que una de las características por las cuales se definen las fronteras de este carácter regional o local, radica en la musicalización de textos preexistentes, provenientes de poetas reconocidos a nivel local como representantes de la literatura o de la poesía regional. El poeta e intérprete Roberto Yacomuzzi afirma al respecto:

“La Pampa lejos de constituirse en una prolongación de otras regiones, por unos cuantos años ha elaborado una poesía, principalmente una poesía, y los músicos se acoplaron inmediatamente, así que no hubo por un lado que hacer canciones y por otro lado poetas que hacían poesía, los músicos se sumaron a la labor de los poetas y se fue generando una producción muy rica”.

En este repertorio generado desde los '60 los compositores incorporaron otros géneros musicales ampliando el espectro tradicional. Esta búsqueda conciente los llevó a reflexionar sobre las maneras de componer y de construir un repertorio musical como espacio de concreción de lo imaginado, atendiendo también a la implementación de estrategias para su inserción en un ámbito de circulación, intentando otorgarle cierto grado de legitimación ante la audiencia y en relación con otras músicas vigentes. Otro de los artistas que compone sobre este repertorio reflexiona:

“Los que componíamos muchas veces charlábamos, y coincidíamos en que estábamos introduciéndole cosas distintas a lo folklórico regional, las milongas, los *estilos*, las tonadas, triunfos, huellas, que son ritmos de acá de la zona, nosotros los hacíamos, pero tomándonos libertades y rompiendo con lo esquemático de cada una de esas especies, sobre todo cuando se trataba de danzas, Delfor mismo en el disco del dúo [Sombrarena] tiene una huella que se llama *La Confinera*, que no tiene la cantidad suficiente de versos para desarrollar una huella musicalmente. Y tomando la referencia de la milonga, empezamos a componer canciones, comenzamos a ser más libres sin dejar de ser representativos o genuinos con lo que estábamos haciendo o diciendo”.

(Cacho Arenas, músico y compositor)

## Los géneros musicales cultivados en el “folklore pampeano”

Caracterizaremos brevemente los géneros de mayor circulación del “folklore pampeano” con la finalidad de introducirnos en su contexto sonoro. Nos referiremos a Estilo, Milonga, Triunfo, Zamba, Cueca y Huella.

### Estilo

*En un paisaje de adobe  
Y de piedras solitarias  
Debajo del cielo Puelche  
Una calandria cantaba  
En el corazón tenía  
Una guitarra hechizada<sup>1</sup>*

Es un género sobre el que se componen canciones generalmente cantado en décimas. Los estilos tradicionales poseen una estructura musical fija que consiste en un preludio instrumental interpretado generalmente por la guitarra que precede al canto. Cada estrofa posee tres secciones. Una primera sección lenta o moderada de rítmica bastante libre en la que se presenta una idea musical, una sección más ágil donde se presenta una nueva idea y por último el retorno a la idea inicial. El acompañamiento instrumental alterna acordes con punteos en la guitarra en subdivisión binaria y pueden estar de manera indistinta en modo mayor o menor. Estas características musicales no siempre son observadas en composiciones denominadas *estilos pampeanos* compuestos en la ciudad de Santa Rosa, basados en los textos de Juan Carlos Bustriazo Ortiz<sup>2</sup> quien escribiera poemas denominándolos estilos, aunque sin respetar su estructura poética, por lo que podemos decir que estos textos permitieron una ampliación o un enriquecimiento del género. Tal como lo reafirma Cacho Arenas

---

<sup>1</sup> “Estilo de la Calandria” ( J. C. Bustriazo Ortiz, Guillermo Mareque, Delfor Sombra). En *Melipal, la mirada del Sur*. Laura paturlane, 2004

<sup>2</sup> *Aura del Estilo* (Stilcograf, 1970)

“Bustriazo no escribía en décimas. Pero tiene un libro que se llama “ Aura del estilo” que son todos estilos, que el llama estilos, pero que no tienen la estructura como para poder musicalizarlos como estilos. Eran 4 versos, más dos. Viene a ser una especie de sextina.

No resultaba la estructura del estilo. Los estilos que compusieron, son estilos muy urbanos, no los tradicionales, tienen alguna reminiscencia respecto del estilo tradicional en cuanto a la forma, pero mínima”.

## Milonga

*Milonga no más  
Pa´decir tantas cosas  
Lo mismo ha de ser  
Fugaz o sentenciosa<sup>3</sup>*

La libertad formal que se desprende de su carácter no bailable y la variedad en el estilo de ejecución que permite la milonga, la colocan en un plano preferencial entre quienes componen e interpretan el género. No posee una estructura poética fija, generalmente se estructura sobre versos octosilábicos agrupados en cuartetos, sextinas, octavillas o décimas.

Se distinguen dos variantes, ambas en pie binario. La *corralera* en modo mayor, ágil, cuya base rítmica se ejecuta arpegiando las cuerdas de la guitarra y es definida como “más sencilla” por quienes la ejecutan. Las *sureras*, en modo menor, más “cadenciosas”, en términos de los cultores, arpegian las cuerdas de la guitarra acentuando e imprimiendo velocidad acorde a la habilidad o gusto de cada ejecutante.

Roberto Yacomuzzi afirma que “La milonga representa algo así como la expresión universal que encierra todas las posibilidades de expresión, todas las cadencias, tonalidades, medidas de versos”. Esta predilección por la milonga genera una suerte de ampliación del género a nivel discursivo, donde se permite de alguna manera incluir otras composiciones denominadas “canciones” porque no responden

---

<sup>3</sup> “Milonga no más” (Roberto Yacomuzzi), en *El canto de mi tierra*. Alpatocal, (CD) Edición Cooperativa [1988], 2006

desde su estructura formal o musical a ninguno de los géneros, al afirmar que “en el fondo son todas milongas”.

## Triunfo

*Este es el triunfo niña  
Del chañarcito, del chañarcito  
Que aunque a gatas se empina  
luce un nidito  
Que digo del chañarcito<sup>4</sup>*

El triunfo es un género musical concebido para ser bailado con coreografía fija, por lo que su estructura musical debe responder a las pautas coreográficas. Actualmente sólo es bailado por los denominados *Ballets folklóricos*, quienes recrean escenas camperas al bailar; consta de dos partes I y II musicalmente idénticas, como condicionamiento del baile. Son frecuentes las composiciones de triunfos pensados como canción. Generalmente en modo mayor, cada una de las tres estrofas del texto observa coplas de seguidilla cortadas en dos partes por un interludio instrumental realizado por la guitarra.

La alternancia rítmica entre el pie binario y ternario es una característica de varios de los géneros musicales bailables. Está representado en la superposición métrica 6/8 y 3/4 y se observa tanto en el acompañamiento rítmico instrumental que provee la guitarra, como en los finales de cada estrofa en la melodía de la canción.

## Zamba

*Guatraché  
La esencia del indio embrujo y caldén  
Cuando me lleve el camino  
Lunita y tabaco, cantaré<sup>5</sup>*

---

<sup>4</sup> “Triunfo del chañar en flor” ( Edgar Morisoli, José G. Molina), en *Voces de la Patria Baya*, Dúo Sombrarena, 1975

<sup>5</sup> “De Guatraché” ( Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Humberto Urquiza), en *Voces de la Patria Baya*, Dúo Sombrarena, 1975

La Zamba fue el género privilegiado del “Boom del folklore”. Por su origen se asocia con el repertorio del norte del país, a las provincias de Salta y Tucumán, pero su amplia difusión le permitió ser asumida como propia de la región pampeana, como el género “que nos pertenece a todos”. Por tratarse de una danza, su estructura musical debe responder a las pautas coreográficas. Consta de dos partes formadas por una introducción, dos estrofas musicalmente iguales con una estructura poética variable, y un estribillo que se repite con el mismo texto en ambas partes.

La alternancia rítmica entre pie binario y ternario también es propia del género. En las zambas norteñas la base rítmica que la caracteriza es usualmente reforzada en el bombo, cuestión que no es frecuente en la interpretación de zambas pampeanas, las que se interpretan generalmente sólo con guitarra.

## Cueca

*Me gusta cantar la cueca  
A la manera cuyana  
Y acordarme de mi negra  
De la noche a la mañana<sup>6</sup>*

Este género musical proviene de la región de Cuyo, y La Pampa limita en el oeste con la provincia cuyana de Mendoza. Por esta razón se asocian las cuecas con la región oeste de la provincia. A diferencia con lo que pasa en Cuyo, en La Pampa pierden su relación íntima con la danza, aunque la estructura musical sigue respondiendo a las pautas coreográficas. Consta de dos partes, I y II, conformadas por dos estrofas musicalmente iguales y un estribillo que puede presentar una nueva idea musical. Su base rítmica se asemeja a la de la zamba, se observa alternancia rítmica

---

<sup>6</sup> “Entre bardinós” ( Julio Domínguez), en El canto de mi tierra, Alpatagal, (CD) Edición Cooperativa [1988], 2006

entre el pie binario y el ternario, aunque desde un tempo mucho más rápida y con “repiques” de semicorcheas.

Huella

*A la huella, a la huella  
Ay Baigorrita  
No se pierdan tus rastros  
La Pampa grita<sup>7</sup>*

La estructura musical de la huella se ciñe a los requerimientos de la danza. Las cinco estrofas que componen cada una de sus dos partes, responden a la copla de seguidilla. Cada una de las estrofas es musicalmente igual o levemente variada, y estas variaciones suelen darse en las tercera y cuarta estrofa, que funcionan como estribillo, volviendo en la última estrofa a la melodía inicial, incluyendo el tarareo en algunos versos.

El acompañamiento instrumental suele proveerlo la guitarra, la que en su base deja oír en los bajos el característico pie binario, marcando la alternancia rítmica con el ternario, tal como lo mencionamos en otros géneros. Dentro de las composiciones pampeanas es frecuente la denominación “aire de huella” para aquéllas que toman algunos de los elementos que caracterizan al género pero que su estructura musical no se ajusta a la forma tradicional impuesta por la danza.

### **Algunas cuestiones sobre diferentes versiones de la “Huella de ida y vuelta”<sup>8</sup>**

Hasta aquí hemos considerado algunas cuestiones relacionadas con la descripción de los géneros de un repertorio considerado tradicional, en composiciones producidas principalmente en el centro urbano más importante de la provincia, en la

---

<sup>7</sup> “Huella por Manuel Baigorria” (Celina Mauro, Alfredo Gesualdi), en *Grupo Pampamérica, 10 años*. Pampamérica, 2003

<sup>8</sup> Roberto Yacomuzzi- Lalo Molina

búsqueda de una música que pudiera ser considerada como representativa de la región. Un grupo de músicos, poetas, compositores, en definitiva intelectuales, abordan el cancionero de la región, y adscriben desde una postura ideológica definida a una manera determinada de pensar y hacer música. Dentro del repertorio pampeano hay algunas canciones que cristalizaron esta manera de pensar la música, y fueron las preferidas a la hora de ser ejecutadas y grabadas por diferentes intérpretes, compartieran o no esta postura de “compromiso con la de la región”.

Comenzaré realizando una reflexión sobre el concepto de versión, tomando como definición operativa la propuesta del musicólogo uruguayo Coriun Aharonian quien propone que cada versión puede ser considerada un hecho casi tan creativo como el de la composición original misma, como estadio intermedio entre composición original e interpretación que define al hecho musical que llega a nosotros. “En la música popular (o mesomúsica, como proponía llamarla Vega) <sup>9</sup> la pieza original seguirá siendo reconocida a pesar de los cambios que pueda sufrir, cambios que son parte del acontecer de la música popular. La autoría de esa pieza original también será reconocida”.(2007: 126). La producción de versiones es un procedimiento inherente a la dinámica de la música popular y productores de nuevos sentidos, tanto desde la libertad creativa que asume el músico que versiona, como el público hacia quien está dirigida la versión, lo que el mismo Aharonián denomina “direccionalidad sociocultural” del hecho musical. Tomaremos también como concepto operativo la definición que propone Ricardo Mansilla del término arreglo, más amplio que el de versión, entendiéndolo como “toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura

---

<sup>9</sup> No nos detendremos aquí a discutir la terminología utilizada por Aharonián, quien adopta el término mesomúsica acuñado por Carlos Vega, y que ha sido objeto de críticas fundadas en su propuesta estratificadora de las músicas en superiores, inferiores y “del medio”.

en los diversos aspectos musicales pudiendo o no cambiar de orgánico -medio vocal/instrumental-.” ( 2006: 17). En este sentido Carlos Urquiza, arreglador de música pampeana, asevera que

“Como arreglador hay por lo menos dos aspectos: el técnico, es decir con qué contás, si dos voces mixtas, tres varones tal o cual instrumento. Con esa formación entonces diseñás cuál puede ser más o menos la modalidad de armonizar para ese grupo, de arreglar, de perfilar un estilo. Pero lo principal también es el contenido, no? Qué es lo que quiere transmitir ese grupo, cual es su mensaje”.

La "Huella de ida y vuelta" es una de las canciones que más ha trascendido dentro del "folklore pampeano", y que más veces ha sido grabada tanto por intérpretes locales como de otros puntos del país. Fue compuesta hacia fines de la década del '60. Refiriéndose al momento de su composición Roberto Yacomuzzi comenta:

“Escribí los versos de la “Huella...” hace muchos años, cuarenta tal vez, muy lejos de aquí, en el paraje Tres Cerros, ubicado a la vera de la ruta 3, en Santa Cruz, se los envié a Lalo, él los ordenó para darle forma a la canción y con Delfor [Sombra] le pusieron el nombre que no tenía”.

El texto completo que incluiremos a continuación hace referencia al paisaje, al desarraigo, y al amor distante:

### De ida y vuelta

#### I

Por andar esa huella  
Repecho oscuro  
Dejé tanto a mi espalda  
Que ni me apuro

Ya de ser voy dejando  
Me vuelvo arena  
Como aquél Río Salado  
Que una vez fuera

Andando suele el hombre  
Tener dos huellas  
Una que lleva lejos  
La otra regresa

*Corazón querenciero,  
si usted me afloja  
Me vuelvo ahorita mismo  
pa' Santa Rosa*

*No sé en qué madrugada  
Daré la vuelta,  
Por eso ir pa' adelante  
tanto me cuesta*

#### II

Siempre vuelvo en las noches  
Desde tu ausencia  
Huella de rastro fresco  
Lenta paciencia

Tanto amor distancioso  
Mi niña amada  
Quemará nuestras bocas  
Tal vez mañana

Huellas, toscas y espinas  
Cuando te alejas  
Violeta flor de cardo  
Cuando regresas

*Corazón querenciero,  
si usted no aguanta  
Me vuelvo ahorita mismo  
para La Pampa*

*No sé en qué madrugada  
daré la vuelta  
Por eso ir pa' adelante  
tanto me cuesta*

Ya dijimos que originalmente la huella es una danza, por lo que la estructura de la coreografía condiciona la forma musical y la estructura literaria. Al respecto, Carlos Vega describe la huella como danza de toda la República, que tuvo amplia difusión durante el siglo XIX, de carácter picaresco y señorial. Las ideas musicales responderían a los “tramos” o ideas coreográficas de la danza. Estas “ideas musicales” en número de cinco no serían más que una repetida, o a lo sumo, variada (Vega 1986:271).

En este caso particular, de las cinco frases musicales que se corresponden a cada estrofa, las dos primeras son melódicamente iguales, la tercera presenta un diseño melódico nuevo, al igual que la cuarta, y la última repite la melodía de la tercera, por lo que de manera esquemática podríamos representar su forma musical como A A B C

B', y pensar desde aquí en la riqueza que tiene esta composición frente a la economía musical que muestra el género en su matriz tradicional.

¿Quiénes han elegido la “Huella de ida y vuelta” para incluirla en su repertorio? ¿Cómo dialogan las diferentes versiones del tema? Considerando que los modos de narrar y construir significados desde lo musical son múltiples y que se asiste a una resignificación ante cada versión, me propongo reflexionar sobre los diferentes sentidos que se dejan evidenciar en cada versión, considerando factores tales como el lugar desde donde se sitúa y a quién se dirige el arreglador o el músico que versiona.

Quienes adscriben al “folklore pampeano” como referente de expresiones tradicionales de la provincia, con una postura ideológica definida en torno a lo considerado legítimo, auténtico y local, toman esta canción desde dos aspectos ambos indispensables en la construcción de significaciones identitarias: como símbolo de esta identidad que vincula el género huella con la pampeanidad y como elemento diferenciador en relación con la música de otras provincias es decir, marcando una alteridad. Al respecto el guitarrista Paulino Ortellado asevera que:

Nosotros no le vamos a enseñar a los santiagueños cómo se hace una chacarera, pero ellos tampoco nos van a enseñar cómo se hace una milonga, una huella. Claro!

Ubicados desde esta perspectiva pueden citarse la versiones de

- Las voces y guitarras de Alfredo Gesualdi y Pedro Cabal como el Dúo Las Voces del Pueblo en el cierre de la participación como parte de la delegación oficial de La Pampa en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín en el año 1976.

- La inclusión en el CD del grupo Alpatocal *El canto de mi tierra*, que contiene sólo composiciones pampeanas. El trabajo discográfico fue grabado en 1988, momento en el que los integrantes del grupo formaban parte de la Cooperativa Artística CoArte, la que llevó a cabo una intensa actividad cultural en la ciudad de Santa Rosa durante la década del '80.
- La versión de Laura Paturlane incluida en el CD *Melipal, la mirada del sur* en una selección de temas que pretende ampliar en su conjunto la mirada de lo regional pampeano hacia el sur incluyendo repertorio patagónico.

Esta manera particular de pensar y hacer música se enfrenta simbólicamente con la de otros músicos pampeanos que eligen interpretar otro repertorio, asociado en ocasiones con ciertas formas o fórmulas de “éxito fácil” y con la adaptación de músicas que se amoldan a los requerimientos mediáticos. Esto permite colocar del otro lado de la disputa a quienes dentro del territorio pampeano se dedican a un repertorio de raíz folklórica más amplio, denominado “folklore nacional” o “popular”, pero que no reniegan de su origen y pretenden ser incluidos dentro de la categoría de músicos pampeanos, y por lo que incluyen la “Huella de ida y vuelta” entre sus interpretaciones ante la acusación / defensa instaurada de dedicarse a músicas ajenas. Oscar García integrante del grupo Cantizal afirma que:

“Nosotros no hacíamos exclusivamente música pampeana, hacíamos algunas cosas, y otras cosas del repertorio latinoamericano, argentino. Eso no modificaba, ni íbamos a dejar de ser pampeanos por eso. Uno no se tiene que declarar pampeano. Me parece que se sale por los poros”.

A modo de ejemplo podemos citar

-Su inclusión en el CD *Cantizal* de la agrupación que lleva el mismo nombre, en la cual dos guitarras y un guitarrón acompañan la combinación de voces de diferentes registros. El repertorio seleccionado para el trabajo incluye una variedad de temas del folklore pampeano, nacional y latinoamericano.

-La versión del Grupal Utopía que la incluye en el CD *De ida y vuelta* dentro de una selección de canciones bastante difundidas del “folklore nacional”. En su versión de la “Huella...” adoptan un tempo significativamente más lento que el habitual de las huellas tradicionales, incorporando un sintetizador como instrumento acompañante de las voces que llevan la melodía, con algunos detalles de “color” provistos por la guitarra.

Un tercer grupo de interpretaciones correspondería a las realizadas por artistas no pampeanos que gozan de gran reconocimiento en la escena de la música popular argentina, a partir de la valoración de su trayectoria y de la calidad de sus interpretaciones. La inclusión de la “Huella...” en sus repertorios le otorga un grado de trascendencia y legitimación a la composición en particular, y por extensión al género huella y a la música pampeana en general, la que participa de ámbitos acotados de circulación. Se asiste aquí a las versiones más variadas de la canción. Estos artistas no buscan ser reconocidos como pampeanos mediante la incorporación de la “Huella...”. No existe en estas versiones una intención de ajustarse a estructuras o a maneras performativas tradicionales que puedan connotar “pampeanidad”, salvo algunos que pueden estar interesados en realizar una interpretación que se orienta hacia una estética que prioriza la “autenticidad” de los géneros.

Citamos en este sentido

- La inclusión en el Long Play *Los cantores de Quilla Huasi en buena compañía*. El reconocido grupo Cantores de Quilla Huasi que aparece en escena durante la época del “Boom”, la grabó con acompañamiento de piano y guitarra, acercándola a las huellas más tradicionales, propiciando con esto la frecuente elección de esta versión por parte de los Ballets folklóricos para ser llevada al escenario. El planteo estético de Los Quilla Huasi se orientaba a interpretar los temas acercándolos a los géneros tradicionales de las distintas regiones del país.

-Una versión muy diferente es la que realiza Litto Nebbia, uno de los fundadores del rock argentino, incluida en el Cassette denominado *Nueva música popular de La Pampa*, quien en su portada expresa: “Personalmente canté a mi manera la hermosa ‘Huella de ida y vuelta’, interpretándola como la siento, como se sienten estas canciones sabias de nuestro folklore”. El estilo interpretativo de Nebbia quien canta como solista en una versión transformada en canción, acompañado con un sintetizador, adoptando un tempo muy lento y alejándose no sólo de los esquemas rítmicos que permitirían reconocer la huella como género, sino tomando también licencias e imprimiendo modificaciones melódicas.

- La inclusión en el CD *Lila* de Juan Quintero y Luna Monti. Este dúo es reconocido por la calidad de sus arreglos e interpretaciones, que han significado una renovación en las músicas populares argentinas en años recientes. La grabación cuenta también con la colaboración del talentoso músico Carlos Aguirre en piano y voz, factor que suma en prestigio a la versión. El enriquecimiento armónico y el acompañamiento casi arpegiado que no se apega a la estructura rítmica estandarizada y la elaboración del tratamiento tímbrico y textural de las voces, la alejan de las huellas tradicionales.

## **Algunas consideraciones**

A lo largo de estas páginas he intentado realizar una aproximación a la “música o folklore pampeano”, tratando de dar cuenta sobre las diferentes construcciones de sentido que circulan acerca de las producciones consideradas como la música representativa de la provincia de La Pampa. La pretensión fue articular composiciones que recrean géneros musicales provenientes de zonas rurales con los relatos generados en la búsqueda de elementos diferenciadores que dieran cuenta de una identidad cultural regional pampeana.

La consideración de versiones de la “Huella de ida y vuelta” por parte diferentes intérpretes pretendió poner de manifiesto los usos y apropiaciones que cada versión produce en las identificaciones imaginarias que generan los artistas y con las respectivas cargas de significación que conllevan. Cada arreglo potencia en sí mismo la multiplicidad de sentidos que genera la canción, redundando en la circulación y consumo de la obra, que supera la intencionalidad original del mensaje de los autores, y alcanza límites insospechados. La variedad de artistas en cuanto a procedencia y a estilos musicales que han elegido y siguen eligiendo la “Huella...” para integrarla a su repertorio, es reconocido como un valor positivo que le otorga trascendencia y legitimidad a la canción que le permite atravesar las fronteras locales, que es por donde habitualmente circula el “folklore pampeano”.

El pensar en las versiones de la “Huella de ida y vuelta” desde diferentes lugares de significación permite problematizar sobre algunos campos simbólicos que aparecerían en disputa. Un grupo de versiones son interpretadas por músicos que adhieren y privilegian composiciones del “folklore pampeano” dentro de su repertorio. Otro grupo de artistas que abarcan en su repertorio una selección de músicas provenientes de otros lugares, más comerciales, pero que interpretan versiones de a “Huella...” como elemento de anclaje en lo local, encontraría resistencia al enfrentarse con el primero por acceder a la seducción de los requerimientos del mercado. Por último, el considerar a artistas que interpretan versiones de la “Huella...” que no están vinculados a la escena musical pampeana y que lograron a partir de sus producciones en torno a la música popular argentina, una legitimación asociada a la “calidad” y al reconocimiento de su trayectoria. En este sentido, Roberto Yacomuzzi comenta:

“[La “Huella...” ha tenido un extraño y hermoso destino: nunca fue interpretada por un artista de gran difusión, de esos que cuentan con el favor de los medios y la propaganda, sin embargo, por voluntad de los cantores de la base de la pirámide, se fue extendiendo como la gramilla, hasta llegar a lugares impensados”.

Se establece entonces un juego de oposiciones y complementariedades producido entre la búsqueda de legitimidad de y desde lo local, que a la vez celebra la trascendencia que le otorga el circular junto a otros géneros musicales en el ámbito nacional, sin que esto implique una relación directa con la circulación masiva.

## **Discografía**

*A pesar de todo* (LP) Sanampay 1981

*Canto a la tierra que habito* (Cassette) Cultrum- Guillermo Herzel. s/f

*Confesión del viento* (CD) Liliana Herrero 2003

*Como te amaba yo* (CD) Delfor Sombra Pentagrama 2006

*De ida y vuelta* Grupal Utopía (CD) Voces Records s/f

*El canto de mi tierra* Alpatocal, (CD) Edición Cooperativa [1988], 2006  
*Nueva Música popular de La Pampa* (Cassette), Melopea 1998  
*Melipal, la mirada del Sur* (CD) Laura Paturlane 2004  
*Lila* (CD) Juan Quintero y Luna Monti 2006  
*Los cantores de Quilla Huasi en buena compañía* (LP) Cantores de Quilla Huasi 1996  
*Luz de memoria* (CD) Gerardo "Lalo" Molina 1997  
*Travesía* (CD) Paulino Ortellado, 1995  
*Una rama del árbol* (CD) Dúo Libresur 2004

## **Bibliografía**

Aharonián, Coriún (2007) "El concepto de versión y la direccionalidad sociocultural en música popular". En *Músicas populares del Uruguay*, Universidad de la República, pp125-130, Uruguay

Corrado, Omar (1999) "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero". En *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, pp 410-419, Sgo. de Chile

Evangelista, Rubén R.L. (inédito) *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa*

López Cano, Rubén (2002) "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII"; En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Barcelona: SIBE; pp. 191-210. Versión on-line: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) (Consultado 1-03-2008)

Mansilla Ricardo (2006) *El arreglo coral de música popular. Una forma de composición que renueva el repertorio de concierto*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo. (inédito)

Madoery, Diego (1998) "Los procedimientos de producción musical en música popular. La especie como marco". Ponencia a las XII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XI Jornadas Argentinas de Musicología

\_\_\_\_\_ (1999) "El arreglo en la música popular". Ponencia a las XIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XII Jornadas Argentinas de Musicología

Maristany José, Carolina Domínguez y Yanina García (1997) " Avatares de una paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad "regional". Actas de la X Jornadas de Investigación. UNLPam, Santa Rosa

Romaniuk, Ana María (2005) "El "folklore pampeano": mediatizaciones, usos y referentes de una tradición musical en el contexto urbano". *Ponencia al VI Congreso de la IASPM-LA*. Bs As, 23 a 27 de agosto de 2005.

\_\_\_\_\_ (2007) “Cancionero pampeano” y estrategias de legitimación: La peña “Temple del diablo” y el disco “Voces de la Patria Baya” (1974) del *Dúo Sombrarena*. Ponencia a la 14° Conferencia bianual de IASPM, ¡Qué viva la música popular! Ciudad de México, 24 al 29 de junio de 2007.

\_\_\_\_\_ (2008) “*Comarca de guitarras*” y “*Poetas nochernícolos*”. Estilo musical y fronteras simbólicas en torno al folklore pampeano”. *Revista Asociación Argentina de Musicología* N° 8 pp. 158-169. AAM, Buenos Aires.