

Revista
Paraguay desde
las Ciencias Sociales



Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay

www.grupoparaguay.org
ISSN 2314-1638

Maas, Cecilia

LA MEMORIA DE LA GUERRA DE LA TRIPLE ALIANZA EN LA MÚSICA POPULAR PARAGUAYA
Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales, revista del Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay,
nº 7, 2016, pp. 46-71.

*Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Universidad de Buenos Aires
Argentina*

Disponible en: <http://publicaciones.sociales.uba.ar/revistaparaguay>

RECIBIDO: DICIEMBRE 2015

ACEPTADO: JUNIO 2016

La memoria de la Guerra de la Triple Alianza en la música popular paraguaya

Cecilia Maas

Universidad de Buenos Aires

ceci.maas@gmail.com

Palabras clave: Guerra de la Triple Alianza, Paraguay, Memoria colectiva, Música popular, Cultura Popular

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las representaciones e imaginarios de la Guerra de la Triple Alianza que se expresan en la música popular paraguaya de las primeras décadas del siglo XX. La investigación se focaliza en el análisis de canciones que fueron compuestas y circularon entre las décadas de 1910 y 1930. La hipótesis de la que se parte es que las representaciones de la guerra presentes en la música popular formaron parte de las tensiones entre lopizmo y anti-lopizmo de estos años, contribuyendo a dar forma a una memoria colectiva con la que confluyó el proyecto de revisión histórica que se consolidó a partir de febrero de 1936.

The memory of the War of the Triple Alliance in Paraguayan popular music

Keywords: War of the Triple Alliance, Paraguay, collective memory, Popular music , Popular Culture

Abstract

The goal of this article is to analyze how the War of the Triple Alliance was represented in popular music in Paraguay at the beginnings of the 20th century. This research focuses on the study of songs that were composed or circulated between the decades of 1910 and 1930. The premise of this paper is that the representations present in popular music were part of the tensions between those in favor of Solano Lopez and those against him, and contributed to shape a

collective memory of the war. This memory converged with the project of historical revision that was consolidated after February 1936.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es identificar qué imaginarios y representaciones de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) se hicieron presentes en canciones populares que fueron compuestas o circularon en Paraguay a comienzos del siglo XX y evaluar en que medida y de qué manera estas representaciones formaban parte de una memoria colectiva en torno de la guerra que se hizo presente en la cultura popular. Particularmente, el análisis se centra en un conjunto de canciones compuestas entre las décadas de 1910 y 1930, y toma en consideración la evolución de la música popular desde fines del siglo XIX, y su relación con el contexto histórico y político del período correspondiente a los gobiernos liberales (1904-1936). Con este propósito, se realiza un análisis de las canciones considerando su contexto de producción, sus letras y los elementos propiamente musicales –instrumentación, arreglos, melodía, etc.

El interés por los imaginarios y representaciones de la guerra presentes en la música popular se enmarca en la pregunta acerca de cómo se construyó en Paraguay una memoria colectiva acerca de ese hecho. Partimos de la consideración de que la construcción de memoria abarca diversas dimensiones, que incluyen tanto los dispositivos armados desde las clases dominantes en cada momento histórico para imponer una visión del pasado, como la elaboración de visiones por parte de otros sectores de la sociedad a través de los mecanismos propios de su cultura. Consideramos que la utilización de la música como objeto de análisis permite acceder a representaciones del pasado que fueron producidas por sectores populares y medios y circulan entre ellos, en algunos casos con un enorme alcance.

Ya ha sido planteado por diversos investigadores que en la cultura popular paraguaya se han alojado memorias de la guerra y formas de traer al presente esos recuerdos que se distancian de las versiones oficiales. En ese sentido, Chiavenato (2010, citado en de Queiróz, 2011:2) señala que la guerra está en el imaginario popular y lo ejemplifica retomando una anécdota personal. Cuenta que un hombre “cantou umas guaranias para mim, que contavam a história da guerra. Eu fiquei impressionado com aquilo. Falei, pó, isso nao pode ser verdade. Por que é uma coisa,

assim, muito chocante, para um brasileiro que sempre aprende que o tirano (era) Solano López (...) A partir daí, eu comecei a pesquisa. Fui descobrindo outra realidade”¹.

Paulo de Carvalho Neto (1961) señala la existencia de un “ciclo folclórico” de la Guerra de la Triple Alianza y recoge canciones, poemas, mitos y cuentos de Paraguay, Argentina y Brasil a los que agrupa bajo este tema. Allí encuentra romances y canciones de guerra que van de lo satírico a la tragedia y refieren a diversos aspectos de la guerra y reflejan visiones y también emociones frente a este proceso.

El punto de partida de esta investigación es el conocimiento actual acerca de la construcción de una memoria histórica de la guerra en los distintos períodos, teniendo en cuenta las políticas oficiales y las tendencias existentes en la sociedad civil, como se reseña en el siguiente apartado. También tomamos en cuenta los estudios sobre música popular paraguaya y su vinculación con el contexto histórico. A partir de estos antecedentes, nos preguntamos de qué manera se construye una memoria colectiva a través de la música popular. ¿Es posible reconocer una memoria no oficial que se expresaba en la cultura popular? ¿Cuál es la vinculación entre la construcción de la memoria en el campo de la música popular y la construcción de una memoria pública y oficial?

Para responder estas preguntas, nos guiamos por dos hipótesis. Por un lado, consideramos que en la composición de canciones populares se hicieron presentes temas, nociones y discursos que formaron parte del imaginario acerca de la Guerra de la Triple Alianza, que coexistían con aquellas difundidas desde las elites políticas o intelectuales. La producción de canciones populares combinó diversas tradiciones: algunas provenientes del folklore y la tradición oral, y otras propias de sectores urbanos a los que pertenecían muchos de los compositores. También se hicieron presentes elementos que remitían al contexto contemporáneo a la composición, atravesado por ejemplo por la Guerra del Chaco (1932-1935), que motivó un diálogo explícito entre la experiencia de la Guerra de 1865 y la nueva contienda, y por el exilio y las experiencias de los compositores en otros países de la región. Por otro lado, consideramos que la política que

¹ “Cantó unas guaranias para mí, que contaban la historia de la guerra. Yo me quedé impresionado con aquello. Eso no podía ser verdad. Porque es una cosa, así, muy impresionante para un brasileño que siempre aprende que el tirano (era) Solano López (...). A partir de ahí, yo comencé con la investigación. Fui descubriendo otra realidad” (traducción propia).

sostuvieron los gobiernos posteriores a 1936 con respecto a la música -que incluye su incorporación a los dispositivos oficiales de memoria como muestra el reconocimiento de tres “canciones populares nacionales”, entre otras medidas- tuvo como antecedente la presencia del patriotismo en las composiciones populares de las décadas anteriores.

En este trabajo se analiza un corpus de cuatro canciones: *Cerró Corá*, de Félix Fernandez y Herminio Giménez, *1 de marzo* y *Che la reina*, de Emiliano Rivarola Fernández y *Pueblo Ybycui*, de Mauricio Cardozo Ocampo. Esta investigación se basa en un análisis cualitativo que abarca diversas dimensiones. Por un lado indagaremos acerca de las condiciones de producción de cada una de las canciones que integran el corpus, identificando el contexto histórico, los principales datos del compositor y/o letrista, y el género al que pertenece la canción. Respecto del análisis de las letras, observaremos a qué problemáticas hace referencia, identificaremos la forma de referirse a temas tales como la guerra, la figura de López, el pasado paraguayo, los valores del pueblo. En el análisis musical es necesario tomar en cuenta los elementos no textuales, como la instrumentación y los patrones rítmicos y melódicos, y observar su relación con las letras. A partir del análisis de estas variables intentaremos describir qué visiones del pasado están presentes en las composiciones de esta época.

A continuación reseñamos algunos de los aportes que constituyen el punto de partida de esta investigación. Luego, analizamos cada una de las cuatro canciones seleccionadas. Por último, concluimos con algunas reflexiones finales en torno al rol de la música en la conformación de una memoria colectiva de la guerra en Paraguay y su vinculación con las políticas oficiales de la memoria.

2. Música y memoria en Paraguay

Esta investigación tiene como punto de partida a los estudios sobre la memoria de la Guerra de la Triple Alianza en Paraguay, y se basa también en el conocimiento acerca del desarrollo de música popular paraguaya en vinculación con su contexto histórico. A su vez tomamos como antecedente, retomando en mayor o menor medida su enfoque, las investigaciones que han vinculado la cuestión de la memoria con la producción musical.

2.1. La memoria de la Guerra a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX

De acuerdo con Luc Capdevila (2010:130-131), en Paraguay se constituyó una “memoria sistema” de la Guerra de la Triple Alianza que acabó ocupando el espacio público y todas las esferas de la sociedad, expresándose en los nombres de las calles, en monumentos, rastros y lugares. Esta memoria se basó en una profunda revisión de la historia que tuvo lugar durante la etapa de los gobiernos civiles (1870-1936), en oposición a éstos. El proyecto de revisión implicó la convergencia de diversos elementos para “recordar un pasado militar heroico y viril, honrando a los grandes patriotas”. Este proyecto encontró eco en la memoria colectiva, lo cual explica en parte por qué terminó imponiéndose luego de 1936. El gobierno militar de Rafael Franco, que se impuso luego de la revolución de febrero de 1936, tuvo una orientación nacionalista e impulsó medidas conmemorativas en torno a la batalla de Cerro Corá y la muerte de Francisco Solano López, inaugurando el largo proceso de constitución de un “lopismo de Estado”. En este trabajo nos interesa analizar qué pasó durante el período inmediatamente anterior al gobierno de Franco en relación con la construcción de una memoria colectiva de la guerra.

La característica principal de la memoria colectiva paraguaya es la de haber sido construida según fuerzas de atracción bipolares. Con esta afirmación, Capdevila (2010) se refiere a la oposición entre lopistas y antilopistas que atraviesa todo el siglo XX y en gran medida sigue vigente en la actualidad. De un lado, la visión patriótica de la guerra que ve en el Mariscal un defensor de la soberanía nacional. Del otro, la denuncia de la tiranía y los crímenes. Estas visiones opuestas cristalizaron en un debate historiográfico en el marco de la polémica entre Cecilio Báez y Juan O’Leary en las primeras décadas del siglo XX, donde el primero explicó la guerra como consecuencia del sistema tiránico implantado por los gobiernos de Francia y los López, y el segundo lo enfrentó defendiendo la idea de un pasado heroico y glorioso que se vio interrumpido por causas exógenas (Brezza, 2009:3). En el plano de la sociedad, afirma Capdevila (2010), esta oposición no se corresponde con una división binaria sino que las posiciones dependen fundamentalmente de tradiciones familiares y locales, y de la mirada sobre el lopismo de Estado instituido fundamentalmente bajo la dirección de Alfredo Stroessner.

Además de constituir un debate historiográfico, las divergencias en torno de la figura de López representan la principal oposición entre las ideologías del liberalismo y del nacionalismo

en Paraguay y sus expresiones políticas, el Partido Liberal y el Partido Colorado. Este último, cuyo líder principal Bernardino Caballero había peleado en la Gran Guerra junto a Solano López, defendía una ideología nacionalista y reivindicaba el heroísmo del Mariscal; consideraba que el liberalismo reflejaba valores extranjeros o “legionarios” (en referencia a la Legión Paraguaya, que luchó en el bando de los aliados contra López). Aunque el Partido Liberal estuvo en el poder entre 1904 y 1936, el nacionalismo experimentó durante estas décadas un importante desarrollo, sobre todo como ideología del Partido Colorado, y se consolidó en el contexto de la Guerra del Chaco (1932-1935). Finalmente, los grupos nacionalistas llegarían al poder con el gobierno de Rafael Franco en febrero de 1936 (Doratioto, 2002). Siguiendo el argumento que Guido Rodríguez Alcalá desarrolló en *Ideología Autoritaria*, Capdevila (2010:186) señala que en el transcurso de la guerra del Chaco se observa la confluencia de los historiadores revisionistas, los militares y la clase política en torno de una “reacción antiliberal”. En estos años, el compromiso antilopista que habían sostenido las elites políticas se rompe y deja el paso a un revisionismo nacionalista.

La tensión entre lopismo y antilopismo entre el fin de la Guerra de la Triple Alianza y la revolución de febrero de 1936 se tradujo en batallas en varios niveles por las formas de recordar la guerra. Hasta 1900, la conmemoración de Francisco Solano López fue objeto de proscripción. Durante estos años el sistema de representación liberal de la historia organizaba el discurso público. La guerra era representada como una catástrofe y la epopeya nacional la constituía la reconstrucción del país, no la contienda (Capdevila, 2009). En ese marco la rehabilitación de López fue el resultado de la acción de ciertos intelectuales y del movimiento popular, algunos de los cuales se alineaban tras el Partido Colorado. El ambiente cultural en el que se conformó inicialmente la memoria pública de la guerra estaba atravesado por la ocupación aliada, y se trató entonces de una “memoria traumatizada”. Con el ascenso a la presidencia de Bernardino Caballero en 1880, se liberó en cierta medida una expresión moderada de patriotismo, y los veteranos comenzaron a conmemorar ciertas fechas de la guerra. En la década de 1890 tuvo lugar un proceso de cierta reconstrucción identitaria, con la recuperación de una memoria heroica del conflicto que se percibe por ejemplo en actividad editorial con la publicación de relatos de la guerra (Capdevila, 2010:177-182).

En la década de 1920 tuvo lugar una serie de hitos en la construcción de una memoria lopista: la conmemoración de la batalla de Cerro Corá en el marco del cincuentenario del fin de la guerra, que fue llevada adelante por sectores de la sociedad civil sin que los poderes públicos tomaran la iniciativa; la manifestación conmemorativa del 1º de marzo -fecha de la muerte de Francisco Solano López- organizada por intelectuales y estudiantes; la inauguración del monumento a los héroes de la guerra en 1922; la adopción del nombre “Mariscal López” por un barrio, con aprobación de la Municipalidad; la manifestación del 24 de julio de 1926 en el centenario del nacimiento de López, entre otros. Estas iniciativas motivaron también una oposición, por lo que no se puede hablar de la concreción del proyecto de rehabilitación. Este proyecto alcanzó un desarrollo mayor durante los años de la Guerra del Chaco, cuando se consolidó una ideología política en el seno del ejército, y sobre todo luego de 1936 cuando estos sectores llegaron al poder (Capdevilla, 2010:206-217). La nueva generación de combatientes y la sociedad en general recibieron esta guerra a través de la resonancia de la anterior. El nacionalismo se reforzó y se asoció la “inmolación de los abuelos” con la “defensa del Chaco” y la guerra contra Bolivia apareció como un acontecimiento para comprobar la dignidad de la nueva generación respecto del sacrificio de las generaciones anteriores (Capdevila, 2009).

En resumen, los años que van desde el fin de la guerra hasta la década de 1930 están caracterizados en el plano de la memoria por la tensión entre sectores lopistas y antilopistas, por una política oscilante por parte de los poderes políticos respecto de la conmemoración de la guerra y por la conformación de una “convergencia lopista”. Esta convergencia, como la denomina Capdevila (2010) correspondió a una confluencia entre intelectuales revisionistas, sectores políticos y el movimiento popular. Teniendo en cuenta este panorama, en este trabajo nos proponemos indagar, a través del análisis de expresiones musicales, acerca de la presencia o no de estas visiones en la cultura popular, y de sus resignificaciones. Para esto, es necesario partir de un panorama acerca del desarrollo de la música popular paraguaya y su vinculación con los procesos históricos y políticos de esta época.

2.2. La música popular en Paraguay

De acuerdo con Luis Szarán (1999), la música popular del Paraguay surgió a partir de la combinación de distintas influencias que se integraron en el marco de las primeras colonias españolas. Se trata sobre todo de influencias indígenas y europeas, mientras que el elemento africano en la música es casi imperceptible. Los instrumentos más difundidos son la guitarra y el arpa, esta última introducida en la región por los jesuitas. De acuerdo con Carlos Centurión (1961), en Paraguay circulaban canciones anónimas desde los tiempos de la colonia, que se cantaban en guaraní, en castellano o en ambas lenguas. Estos versos se cantaban a los niños para que durmieran, o se entonaban junto con una guitarra en diversas situaciones sociales.

La forma más generalizada de la música popular paraguaya es la polca, que presenta numerosas variantes sobre un patrón rítmico similar, caracterizado por la síncopa². Se trata de un género folklórico, por lo que la mayor parte de las composiciones más antiguas son de autor anónimo. Si bien no está relacionada musicalmente con la polca europea, su nombre deriva de esta³. El género tiene diversas variantes, como la polca *kyre'y* (alegre), la polca *syryry* (arrastrada), la polca *popo* (saltada), la polca *galopa* y otras (Sánchez Haasse, 2011:363).

La polca tiene una presencia muy significativa en diversas esferas de la sociedad paraguaya. De acuerdo con Mauricio Cardozo Ocampo (2007:69) “no existe actividad pública o privada en que no esté presente el toque musical”, y los partidos políticos, los clubes deportivos y los pueblos y lugares del país tienen su respectivas polcas, con las que se los identifica.

Más adelante se desarrolló la llamada canción paraguaya (*purahéi*), que tiene características rítmicas similares a la polca pero es más lenta. La influencia en lo instrumental es sobre todo española, mientras que el aporte de la cultura nativa se suele centrar en la letra, que por lo general es en lengua guaraní pero adaptada a la métrica occidental mediante el uso de versos simétricos -lo cual implica una cierta pérdida de las expresiones orales guaraníes que eran de estructura libre (Szarán, 1999). Existen varios tipos de canción paraguaya, como el *purahéi jahé* (canto lloroso), muy difundido en las campañas, con textos de contenido habitualmente nostálgico, o el *purahéi joyvy* o canción a dúo (Sánchez Haasse, 2011:364).

² La síncopa es un recurso musical que consiste en romper la regularidad de un ritmo acentuando un tiempo “débil” o “al aire” en lugar del tiempo “fuerte”.

³ El nombre polca deriva del género europeo – de gran difusión en el Paraguay del siglo XIX – pero su ritmo, melodía, armonía y contrapunto característicos no guardan relación con la misma. La polca europea es de ritmo binario, mientras que la polca paraguaya combina ritmos ternarios con binarios y síncopas (Szarán, 1999).

En la década de 1920 surgió un nuevo género musical que lograría una muy amplia difusión. Se trata de la guarania, una forma de canción paraguaya creada por el músico José Asunción Flores. La guarania utiliza ritmos lentos y melodías generalmente melancólicas o heroicas. De acuerdo con Szarán (1999), la guarania se difundió ampliamente en los centros urbanos, mientras que los sectores rurales permanecieron más aferrados a las polcas y al cancionero popular religioso, entre otros estilos.

Szarán (1999) señala que durante los gobiernos de los López hubo un importante desarrollo cultural, que se tradujo en el plano de la música en la creación de nuevas instituciones, en la llegada de músicos y directores desde Europa, y en la formación de la primera generación de músicos paraguayos orientados al desarrollo de la música académica. Luego, durante la guerra, la música cumplió un papel fundamental para mantener la moral de las tropas en el frente y para crear un ambiente de optimismo en los pueblos y ciudades, donde se organizaban fiestas folklóricas y bailes de salón. En el frente se popularizaban e incluso surgían composiciones que inauguraron el género de la música épica, como por ejemplo *Campamento Cerro León*, de autor anónimo, que se convirtió en un importante himno popular.

Durante los años que separan el fin de la guerra del comienzo del siglo XX, comenzaron a llegar maestros europeos para reorganizar las actividades musicales en Asunción, sobre todo en el plano de la música académica. Muchos de ellos se instalaron en el país y comenzaron a componer e interpretar obras, entre las cuales se destacan zarzuelas y comedias inspiradas en temáticas y en el folklore de Paraguay (por ejemplo “Tierra Guaraní”, de Nicolino Pellegrini y Fermín Domínguez). A nivel popular, continuó el desarrollo de los géneros descrito anteriormente (Szarán, 1999). En las décadas de 1930 y 1940 experimentó un auge el fenómeno de las bandas, sobre todo las formadas en los cuerpos del ejército. Si bien existían desde antes, en los años de la Guerra del Chaco y en la posguerra se multiplicaron y adquirieron gran visibilidad (Rivarola, 2012). Desde las últimas décadas del siglo XIX había crecido el número de orquestas populares, sobre todo las especializadas en animación de bailes. La proliferación de bandas de música militar generó también una diversificación instrumental incorporando instrumentos como el acordeón y luego el bandoneón y en ocasiones el piano, que se sumaron a la guitarra, el arpa, la flauta y el violín (Szarán, 1999).

A partir de la década de 1920 se observa una política estatal en relación con la música, que continúa en las décadas siguientes. Esta política se inicia con los intentos de determinar el autor del Himno Nacional del Paraguay. Siguiendo a Szarán, luego de la Guerra de la Triple Alianza numerosos músicos realizaron reconstrucciones del Himno Nacional en base a la melodía recordada por los escasos soldados sobrevivientes. El asunto adquirió gran relevancia mediática y en 1934 el Poder Ejecutivo declaró como oficial el texto de F. Acuña de Figueroa publicado en 1853 y la reconstrucción de la música realizada por Remberto Giménez. De forma posterior al período analizado en este trabajo también se observan hitos significativos en el plano de la relación entre Estado y música. Por ejemplo en 1944 el Poder Ejecutivo declaró tres composiciones como “canciones populares nacionales”: *Campamento Cerro León* de autor anónimo; *India* de José Asunción Flores; y *Cerro Corá* de Herminio Giménez y Félix Fernández. En este sentido también en 1959 el gobierno aprobó una ley que establece que el cincuenta por ciento de la música reproducida en la radio debía ser compuesta por paraguayos (Szarán, 1999; Torres, 2013:296).

Aunque no contamos con datos precisos acerca de la circulación de las canciones en estas décadas, en función de este panorama podemos identificar diversas vías. Por un lado, los espectáculos en vivo tanto en las ciudades como en ámbitos rurales, donde grupos de música animaban fiestas y bailes. Durante las primeras décadas del siglo circulaban revistas que difundían poesías en guaraní y castellano, muchas de las cuales constituían a su vez letras de canciones populares. Por otro lado, desde comienzos de la década de 1920 en Buenos Aires se producían discos y funcionaban sellos donde algunos artistas paraguayos grabaron sus canciones (entre ellos, Mauricio Cardozo Ocampo). Desde 1924 existía en Paraguay la radiofonía (Merayo, 2009) aunque es factible que se difundiera en mayor medida a partir de la década siguiente, de forma similar a lo que ocurrió en otros países de la región. Luego, durante la Guerra del Chaco tanto en el frente como fuera de él se difundieron canciones patrióticas.

2.3. La música y la guerra en Paraguay

Wolf Lustig señaló el significado de la producción musical y poética en lengua guaraní, en el marco de la fórmula “una nación – dos culturas”, que desde su perspectiva expresa uno de los

dilemas centrales del Paraguay. Durante la Guerra de la Triple Alianza, señala, “la lengua nativa se constituye por primera vez en idioma de la defensa nacional al mismo tiempo que parece consolidarse como símbolo de la identidad nacional” (Lustig, 2006). En las trincheras se cantaban las canciones patrióticas en guaraní, entre las cuales se destacan las llamadas canciones épicas cuyo prototipo es *Campamento Cerro León*. Al estallar la Guerra del Chaco, se revela que la cultura de expresión guaraní podía ser un vigoroso vehículo del patriotismo. Muchos músicos se enrolaron como soldados y *Ocara Poty Cue Mi*, revista de composiciones populares editada a partir de 1922, funcionó como una importante herramienta de difusión del cancionero guaraní y de las composiciones de la guerra.

Aunque la mayor parte de la población hablaba guaraní en su vida cotidiana, durante gran parte de la historia del Paraguay independiente su uso se restringió y prohibió en diversos espacios, y se implementaron políticas que apuntaban a difundir el castellano. Durante el gobierno de Carlos Antonio López se impulsó la castellanización del Paraguay mediante la prensa, la literatura y la educación, y en las escuelas incluso se perseguía el uso del guaraní. Sin embargo, estos intentos no debilitaron sino que fortalecieron el uso de la lengua por parte de los habitantes del país, tanto en las áreas rurales como en las ciudades. De acuerdo con Bartolomeu Melià (2012), la guerra de la Triple Alianza fue el hecho histórico que colocó a la lengua guaraní como símbolo de identidad nacional. En la campaña circulaban periódicos en esta lengua, y también canciones, que funcionaban como vehículos para fortalecer el patriotismo. En este sentido, Juan O'Leary (1921,7-8) afirma en su prólogo al poemario editado por Narciso Colman *Ocara Poty* que “tanto como el heroísmo de nuestros soldados, nos defendió el guaraní en la Epopeya del 65. Y si nuestros héroes desaparecieron, barridos por la metralla brasileña, quedó en pie, irreductible, el muro infranqueable del idioma, detrás del cual se conservó la patria agonizante”. A su vez, Francisco Solano López restableció la impresión de literatura en esta lengua. Pero esta política se interrumpió con el triunfo de los aliados y sus imposiciones, y se volvió a perseguir el uso del guaraní. Luego, durante el siglo XX, hubo varios intentos de reforzar el carácter bilingüe de la sociedad paraguaya, entre ellos la implementación del guaraní junto con el castellano en las escuelas.

La poesía en guaraní constituía una importante expresión de la cultura popular. Numerosos poemas circulaban y eran compuestos en las primeras décadas del siglo XX. En 1917, Narciso Colman editó el poemario guaraní *Ocara Poty* donde reúne, además de versos de su autoría, un conjunto de poemas guaraníes de otros autores que circulaban en la época. Esta obra se proponía, en palabras de su autor, “ser el intérprete del alma nacional” (Colman, 1921). En el prólogo a la segunda edición, Juan O'Leary (1921) plantea que “descendiendo a las profundidades de esas voces nativas, se abre a nuestros ojos de paraguayos el amplio panorama de la patria, de la patria incontaminada, virgen en su primitiva libertad”. Los poemas recogidos en esta obra se refieren a diversas temáticas y excede el marco de este trabajo hacer un análisis exhaustivo de ellas. A modo de ejemplo, tomamos uno de los poemas, titulado “Lope-Cué” y dedicado por el autor “al eximio cantor de nuestra epopeya guerrera, don Juan E. O'Leary”. De acuerdo con el comentario del propio autor acerca del poema,

transuntan estos versos el alma del guerrero guaraní; retratan la fisonomía macilenta del inválido de la guerra tripartita; en cada estrofa relampaguean los fogonazos del doble incendio, el de la batalla y el de los simples incendios de los campos, de los sembrados y de las casas. Lope-cué es la siuleta del veterano desdeñado; del viejo soldado de la guerra, ayer irreductible, hoy débil y enfermo; algunos mutilados, sin piernas o sin brazos, o con heridas mal cicatrizadas! Son los últimos mendigos sumidos, casi todos, en la más espantosa miseria. -Rosicrán se propuso defenderlos, esforzándose en estos versos por despertar un gesto de desagravio (Colman, 1921:55-56)

De esta manera, observamos cómo se hace presente la temática de la guerra a través de la referencia a una problemática central como es la de los sobrevivientes y veteranos. En este sentido, la guerra forma parte esencial del “alma nacional” a la que se refería el autor en la introducción. El autor dedica el poema a Juan O'Leary, y se posiciona respecto de la discusión acerca del relato de la guerra y coloca a los sobrevivientes como eje de la conmemoración de la contienda.

Wolf Lustig realiza un análisis de la canción *13 Tujutí*, entre otras canciones de Emiliano Rivarola Fernández. Retomamos su análisis de las canciones, si bien se focalizan solo en la letra en tanto su objeto de estudio es la literatura en guaraní. Allí el autor identifica, además de las referencias explícitas a la Guerra del Chaco en cuyo contexto se compone y circula la canción —Emiliano R. Fernández participa en la contienda—, referencias a la Guerra de la Triple

Alianza, que se hacen presentes de diversas formas: en el simbolismo del nombre del regimiento, Tujutí, nombre de un lugar donde se habían librado batallas en la guerra de 1870, en las referencias a esta guerra como marco histórico y en la aparición de la figura de Francisco Solano López como el verdadero héroe que es resucitado en el contexto de la nueva contienda.

2.4. Música y memoria colectiva

A la hora de abordar la música como fuente debemos tener en cuenta una serie de cuestiones. En primer lugar, la música folklórica o de raíz folklórica se vincula con la oralidad como forma de transmisión de la cultura. Estamos tratando con géneros que han sido el resultado de largos procesos de sincretismo de las culturas americanas y europeas. La música de los pueblos originarios en Latinoamérica cumple una importante función comunitaria, y está ligada a los quehaceres cotidianos, a las celebraciones y a las creencias religiosas (Rivarola, 2012: 1-2). En este sentido, consideramos que tanto en el análisis de la letra como de la instrumentación se debe tomar en cuenta una posible superposición de elementos provenientes de diversas tradiciones y contextos históricos. Además, al trabajar con grabaciones que en muchos casos son posteriores al momento de su creación, existe una superposición también del contexto en que las piezas fueron grabadas e interpretadas, con mayor o menor fidelidad respecto de la composición original según el caso.

Consideramos que el género musical brinda un marco de referencia en el cual se producen las composiciones, que incluye una serie de temáticas y recursos que aparecen de forma recurrente. En el caso del género de las “canciones épicas”, partimos de la descripción de Lustig (2006): estas canciones son épicas en el sentido amplio de poesías heroicas y en el sentido estricto en tanto muestran características de las epopeyas antiguas y medievales, cuyo origen está en la tradición oral recitada con acompañamiento musical y se transmite a través de las generaciones como receptáculo de la memoria colectiva.

En tanto nos interesa indagar acerca de las vinculaciones entre música y memoria, nos basamos en la noción de “memoria colectiva” de Philippe Joutard (2005:469), entendida como aquella que se expresa cuando “los mismos recuerdos, vividos o transmitidos vuelven de forma repetitiva y (...) son presentados como específicos de la comunidad”. Es frecuente que estos

relatos idealicen el pasado y borren las tensiones sociales, y también puede ocurrir que una comunidad base su legitimidad y su identidad en esos recuerdos y visiones del pasado. En este caso, señala el autor, “la memoria es terriblemente simplificadora: se organiza en torno a un acontecimiento fundacional”. El tiempo retenido por la memoria colectiva suele ser simplificado, binario o ternario. Retomamos de estas consideraciones la necesidad de observar los elementos recurrentes en las visiones del pasado y sus referencias temporales.

De acuerdo con Capdevilla (2010), las investigaciones sobre la memoria suelen centrarse en el estudio de proyectos de memoria colectiva, y raramente en los propios sistemas de representaciones mentales mediante los cuales las poblaciones anudan la relación con su pasado. Estos proyectos se expresan en los dispositivos conmemorativos desplegados por el poder, en el debate provocado por las elites políticas para orientar una visión del pasado, o en los artefactos que emanan de las elites culturales. En este sentido, “toda investigación sobre los fenómenos de la memoria necesita tomar en cuenta el diálogo desigual anudado entre las elites – en sentido amplio – (...) y la gran mayoría, cuyo recuerdo impalpable se reduce a evocaciones y a signos incrustados en los archivos, pero que se encuentra raramente en un discurso construido” (Capdevilla, 2010:177). En este trabajo intentamos recuperar algunos de esos signos incrustados en la cultura popular a través del análisis de las canciones.

La noción de lo popular en música es problemática, y es difícil encontrar un consenso en torno a cómo definirla⁴. En el marco de este trabajo tomamos en consideración canciones compuestas por figuras provenientes de clases populares o medias y que circularon y circulan entre estos sectores. A su vez, la proyección folklórica y popular de los géneros como la polca y la canción guaraní nos permite acceder a un sustrato de la cultura popular más allá de que una composición en particular lo sea o no en un sentido estricto. Por último, reconocemos que la música popular no puede encontrarse en un estado puro, ajeno a todo contacto con la “cultura letrada” o la cultura comercial. De todas formas, los puntos de contacto forman parte del diálogo entre las dos dimensiones de construcción de la memoria que nos interesa abordar. Veremos, por

⁴ Al respecto, Pablo Alabarces et al señalan que “uno de los problemas clave a la hora de enfrentarse con la música popular es su propia definición, imposible de alcanzar por fuera de una teoría cultural compleja y completa. (...) Solo es posible reponer un significado fuerte de lo popular leyéndolo como *la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica*” (Alabarces et al, 2008:31, subrayado de los autores).

ejemplo, que existen músicos que se formaron en instituciones que integraban un proyecto de reconstrucción del campo de la música por parte del Estado; también hay, como mencionamos, canciones que serían luego reconocidas como himnos populares por la legislación gubernamental; a su vez, los circuitos comerciales y los medios de comunicación fueron instancias de legitimación de muchas composiciones populares.

Respecto de la relación entre música e identidad, nos basamos en la perspectiva de Simon Firth (1996:109), cuyo enfoque parte de la noción de la construcción de identidad como un proceso. Al examinar la estética de la música popular, Firth plantea que lo que importa no es cómo una música en particular refleja a los sujetos que la producen o escuchan, sino cómo crea y construye una experiencia que solo se puede comprender si tomamos en cuenta la dimensión subjetiva y colectiva de la identidad.

3. La Guerra de la Triple Alianza en la música popular paraguaya

3.1. La reivindicación de López en *Cerro Corá* de Félix Fernández y Herminio Giménez

La canción *Cerro Corá* fue escrita por Félix Fernández (1897-1984), quien comenzó a elaborar los primeros versos de este poema épico alrededor de 1912, cuando tenía quince años, retomando e inspirándose en los relatos de su abuelo, quien había sido soldado en la Guerra de la Triple Alianza. Según la reconstrucción de Mario Rubén Álvarez (2001), Roque Fernández había alentado a su nieto Félix a que “enfrente a los que tienen la lengua muy filosa” y hablan mal del Mariscal López. Unos años más tarde, entregó el poema al músico Herminio Giménez, quien le puso música en 1931.

Félix Fernández y Herminio Giménez formaron parte de una generación de músicos que se formó en la Escuela de Música de la Policía con maestros europeos. Fernández se destacó como poeta en guaraní, como autor de teatro y como letrista componiendo canciones de diversos géneros. Herminio Giménez (1905-1991) es autor de un centenar de composiciones, entre las cuales se combinan guaranías, polcas y canciones con piezas orquestales de carácter sinfónico-popular y música netamente sinfónica (Szarán, 2007). La marca de la cultura popular está presente en la obra de Giménez a lo largo de toda su carrera, aún en sus composiciones orquestales, donde la temática se inspira en historias, leyendas y cuentos tradicionales. El músico,

al igual que la mayoría de su generación, partió de la música folklórica e incursionó luego en la música académica.

Cerro Corá es una canción épica y su letra en guaraní⁵ relata la muerte de Solano López con un tono heroico explícito, refiriéndose al Mariscal como un héroe que murió peleando, bajo el lema “vencer o morir” y “no entregó su bandera tricolor defendiendo al Paraguay”. López muere a orillas del Aquidabán⁶ y la canción describe el llanto y el lamento de la naturaleza circundante: llora el pájaro guaiguíngue, se lamentan los árboles, y el agua del río lo acompaña. Para Álvarez (2019), la letra también refleja la dimensión destructiva de la guerra: a esa altura de la guerra, ya no había casi hombres ni mujeres que pudieran derramar sus lágrimas por el caído.

Existen numerosas versiones grabadas de *Cerro Corá*, desde interpretaciones realizadas por orquestas hasta versiones instrumentales solistas de arpa o guitarra, lo cual pone de relieve el carácter de himno adquirido por la canción. Tomaremos en cuenta aquí la versión interpretada por orquesta y dirigida por Luis Álvarez. Si bien los arreglos y la grabación corresponden a un momento posterior al que analizamos en este trabajo, algunos elementos musicales pueden dar cuenta de las intenciones originales de Herminio Gimenez, interpretados por el director y arreglador. En términos generales, se trata de una composición para orquesta con un cantante solista masculino que interpreta la letra en guaraní. Nos interesa destacar el cambio que se produce en la armonización y en el acompañamiento a partir de la tercera estrofa, cuando cambia de una armonización sobre tonalidad menor a una mayor y se introduce una guitarra. La guitarra realiza un acompañamiento sincopado y enfatiza sucesivamente el ritmo de subdivisión ternaria (6/8) y el de subdivisión binaria (3/4). Luego el acompañamiento realiza otro cambio en el cual la guitarra ejecuta el ritmo típico de la guarania. El uso de la guitarra y el acompañamiento en base a estas células rítmicas características del folklore paraguayo en el marco de la pieza orquestal se pueden interpretar como un posible diálogo entre la música académica fomentada desde las clases dominantes –como evidencia la apertura de espacios de estudio, escuelas y la convocatoria a maestros de otros países – con los instrumentos y los ritmos de la música popular, repositorio de

⁵ En este trabajo utilizamos la traducción realizada por Nancy Giménez (2015).

⁶ El río Aquidabán nace en la cordillera de Amambay, atraviesa el departamento homónimo y el departamento de Concepción hasta desembocar en el río Paraguay. En el departamento de Amambay, al sur de este río se encuentra el paraje Cerro Corá, donde tuvo lugar la batalla en la que murió Francisco Solano López.

las memorias que esta canción quiere evocar. Estos recursos musicales acompañan y dialogan con la letra, poema épico y heroico.

3.2. La música patriótica de la Guerra del Chaco

Como mencionamos anteriormente, en el contexto de la Guerra del Chaco (1932-1935) la música funcionó como un importante vehículo de patriotismo. Muchos músicos se enrolaron como soldados y la música circulaba habitualmente en las trincheras como forma de dar ánimo a la tropa y existían orquestas como la que se muestra en la Imagen 1. Varios compositores tienen célebres canciones que datan de estos años.

Imagen 1. Orquesta que actuó en la Guerra del Chaco bajo la dirección de Herminio Giménez.



Fuente: www.portalguarani.com

Un personaje emblemático de esta etapa es Emiliano Rivarola Fernández (1894-1949), quien constituye “una figura simbólica en que la mayoría de los paraguayos ven representada la esencia de la cultura popular” (Lustig, 2006). Emiliano R. Fernández nació en Guarambaré y se mudó con su madre a Asunción cuando era niño. Estudió hasta cuarto grado, aprendió a tocar la guitarra y en su vida adulta recorrió el Paraguay viviendo en distintos lugares. Fue soldado de infantería durante la Guerra del Chaco (Picaguá Bordón, 2009). En su obra, la temática de la guerra es una constante ya desde las vísperas de la contienda cuando compone una canción en

honor al teniente Rojas Silva, muerto en la captura de su patrulla en 1927 y considerado el primer mártir chaqueño. Se relata, probablemente constituyendo una leyenda, que componía sus canciones en plena trinchera y las recitaba en las pausas de fuego. Por eso se lo considera el “Tirteo” paraguayo, la reencarnación del rapsoda de los tiempos homéricos que cantaba las glorias guerreras de su raza⁷ (Cardozo Ocampo, 2007:220).

La música de la Guerra del Chaco nos permite observar de qué manera la memoria de la Guerra de la Triple Alianza se revive y resignifica en el nuevo conflicto. La canción *I de marzo*⁸ de Emiliano Rivarola Fernández es un claro ejemplo de esto. Esta obra fue compuesta en las vísperas de la guerra con Bolivia, período que Lustig (2006) denomina la primera etapa del “ciclo chaqueño” de la obra de Fernández. La canción se enmarca en el tiempo de la composición y del conflicto que se estaba gestando, pero también hace referencia explícita a López y a su muerte, y a lo largo de su letra se refiere a la Guerra Guasú. Los destinatarios de los versos son sus contemporáneos, y la canción tiene el objetivo de animar y de traer la historia al presente para que cumpla esa función: comienza diciendo “Ojalá con esta canción despierte a nuestro lindo Paraguay / y los que están vivos que escuchen a nuestros antepasados” y luego “¡Viva el Paraguay! Así grito al fondo del Chaco / para hacer de la huella de López una canción”. Las referencias a López son positivas y lo identifican como héroe, lo llama “el león intachable que amaba la patria paraguaya” y lo define como “un hombre que amaba a su país”. Identifica al enemigo cuando afirma que “acudieron tres naciones para destruirnos totalmente”, pero se toparon con la valentía de los paraguayos y vieron “cuánto vale la raza guaraní”.

La canción pertenece al género de la polca, inscribiéndose claramente dentro del folklore paraguayo. La armonización es sobre una tonalidad mayor, convencionalmente asociada a emociones alegres y animadas. Las versiones grabadas suelen estar interpretadas o por bandas marciales o con una instrumentación folklórica donde se destacan la guitarra y el arpa paraguaya.

La canción *Che la reina*⁹, también de Emiliano R. Fernández tematiza la separación de una pareja por motivo de la guerra. En el marco de una canción de amor en primera persona, el

⁷ Antes que a él, se había asignado este nombre a Natalicio Talavera, quien en la Guerra de la Triple Alianza había animado a los combatientes con sus odas (Cardozo Ocampo, 2007:220).

⁸ En este trabajo nos basamos en la traducción del guaraní hecha por Wolf Lustig (1996)

⁹ En este trabajo nos basamos en la traducción del guaraní hecha por Wolf Lustig (1997)

protagonista afirma que debe partir ya que “como buen paraguayo (...) también (ha) jurado amor a mi patria”. Esta canción corresponde también a los años anteriores a la guerra, cuando el conflicto es inminente. Nuevamente, se combinan las referencias a la Guerra del Chaco con la aparición de la figura de López. Los versos se refieren a la muerte de Rojas Silva, en cuya cruz va a rezar, y a la venganza contra aquél que lo mató (“¡Y malhaya que encuentre al famoso Tejerina”). El patriotismo se condensa en la idea de “la bravura guaraní que existe todavía en los descendientes de López”. Al igual que en *I de marzo*, la música es animada y el tono es optimista, los versos prometen el regreso (“es muy posible que vuelva / no es seguro que muera / si tú solo me esperas...”) y la victoria, pero sin dejar de lado la idea de morir en defensa de la patria.

3.3. Nostalgia en la obra de Mauricio Cardozo Ocampo

Mauricio Cardozo Ocampo (1907-1982) es otro importante referente del folklore paraguayo. Nacido en Ybycuí en 1907, se trasladó a Asunción y perteneció también a la generación que se formó en la Banda de la Policía de la Capital. Se instaló luego en Buenos Aires, donde permaneció por más de dos décadas. Pese a estar fuera de Paraguay, su rol como folklorista fue muy significativo. En Buenos Aires formó un dúo con Eladio Martínez e interpretó y compuso numerosas polcas, guaranias y canciones con temáticas vinculadas al Paraguay. Durante la Guerra del Chaco, el dúo organizó recitales para reunir fondos para la Cruz Roja paraguaya (Cardozo Ocampo, 2007:27). Su trayectoria como compositor se extendió mucho más allá del período considerado en este trabajo y fue muy prolífica en las últimas décadas, por lo que consideramos solo una de sus obras tempranas, fechada en el período que analizamos aquí.

*Pueblo Ybycuí*¹⁰ es una guarania solemne y melancólica, que fue compuesta durante los años de la Guerra del Chaco y motivada por la muerte de su hermano (Cardozo Ocampo, 2007:28). La primera grabación de esta canción data de 1934 y fue realizada en Buenos Aires para el sello Odeón (Cardozo Ocampo, 2007:84). Allí se retoma uno de los temas habituales de la música de inspiración folklórica que es el canto a la tierra de la infancia por parte del que está lejos, en tono de añoranza. Cardozo Ocampo le canta a su tierra de origen, Ybycuí: “en tu

¹⁰ Letra compuesta en castellano.

humilde solar corrieron mis años de feliz niñez (...) yo quisiera volverte a encontrar / tan risueño cual yo te dejé / con tu huerto exhalando azahar...”. De acuerdo con un testimonio de su hijo, la letra original de la canción incluía una estrofa que luego fue quitada por su autor, la cual decía (Alvarez, 2005):

Oh! Pueblo Ybycuí, qué florido estabas cuando te dejé.
Hoy rincón guarani lloras tu tributo de sangre y de sed
pues impió el cañón, destruyendo vidas con saña y maldad,
la materna ilusión convirtió en amarga y cruel realidad.
Las caricias que supieron ser dicha en mi niñez

Tomando por cierta esta afirmación, podemos observar cómo el pasado –idealizado y añorado- es interrumpido y modificado por la guerra. Esta guerra no tiene referencias históricas precisas, por lo que no se puede asociar directamente con la de la Triple Alianza o la del Chaco, pero lo que pone de relieve es una concepción simplificada del tiempo, donde el hecho trágico de la guerra separa el pasado del presente. El presente está marcado por el exilio (“hoy, paria en mi vagar, mi anhelo tan solo es verte otra vez”) y por la nostalgia. La falta de referencias históricas también da cuenta de cómo la guerra es un factor que opera en el presente de forma constante, y como en la memoria las dos guerras –la pasada y la contemporánea – se fusionan.

La evolución de la obra de Cardozo Ocampo – en períodos que exceden el analizado en este trabajo – muestra una profundización de los rasgos patrióticos y de las referencias históricas. Por ejemplo en *¡Qué linda es mi bandera!* se refiere a “Los Yegros, Dr. Francia y Caballero / velaron tu nacer el Mayo aquel (...) Los López contemplaron orgullosos / surcar en el progreso tu flamear”; y hacia el final de su carrera compuso *Romance de Elisa Lynch. Cantata sobre motivo histórico*, entre otras obras vinculadas a la temática. La vinculación entre la evolución de la obra de Cardozo Ocampo y los cambios en el contexto político paraguayo — Cardozo Ocampo regresa a Paraguay en la década de 1950, durante el gobierno de Alfredo Stroessner y ocupa el cargo de titular del Departamento Folclórico de la Dirección General de Turismo— exceden los límites de este trabajo, pero nos permite observar cómo el relato de la guerra está presente en su obra de forma incipiente en sus obras tempranas y de forma abierta y explícita después.

4. Consideraciones finales: memoria colectiva y políticas de la memoria entre los gobiernos liberales y la revolución febrerista. El lugar de la música.

Al comienzo de este trabajo afirmamos, siguiendo a Luc Capdevila, que en Paraguay se conformó una “memoria-sistema” que ocupó el espacio público y se volvió omnipresente. El contenido de esta memoria-sistema se basó en un proyecto de revisión histórica que consolidó a partir de febrero de 1936 la visión que Juan O’Leary sostenía en la polémica de inicios de siglo, y la profundizó con el correr del siglo XX mediante la implantación de un “lopismo de Estado”. Este proyecto político de revisión de la historia nacional encontró un eco en la memoria colectiva y dio un sentido épico a la tragedia de la guerra. En este trabajo nos propusimos indagar acerca de esta memoria colectiva con la que el proyecto de revisión confluyó para dar forma a una memoria nacional.

En las canciones analizadas encontramos ciertos elementos recurrentes que dan cuenta de trazos de una memoria colectiva de la guerra de la Triple Alianza. La rehabilitación de López como héroe nacional está presente en composiciones de las décadas de 1910 a 1930 integrándose de esta manera a la “convergencia lopista” de la que participaron varios sectores del arco político y de la sociedad civil.

En los trazos de la memoria que se expresan en las canciones se observa una temporalidad simplificada, binaria o ternaria, como anticipaba la definición de Joutard (2005:469). El tiempo se organiza en torno al hecho traumático de la guerra y existen un antes y un después, con la presencia de un pasado idealizado y añorado. Los límites entre pasado y presente también se vuelven borrosos cuando la figura de López opera en el presente como una fuerza viva. La temporalidad binaria se observa a su vez en términos de generaciones, en tanto los paraguayos son a partir de la guerra los “descendientes de López” y constituyen de esa forma una única generación a lo largo del tiempo. Se expresa una autoadscripción a la “raza guaraní” y a los “descendientes de López”, que se opone a un enemigo, nombrado explícitamente o no.

El relevamiento de fuentes primarias y secundarias arrojó una gran cantidad de referencias que dan cuenta de la relevancia de la música en la cultura y en la vida política paraguaya. Las políticas de memoria y de construcción de una tradición nacional patriótica a partir de febrero de 1936 incluyeron medidas tales como la sanción gubernamental de “canciones populares nacionales”. La celebración de fechas patrias incluye habitualmente la reproducción o interpretación de canciones cuyo contenido –original de la composición o adjudicado

posteriormente– coincide con el que se quiere dar a esa celebración. A partir del trabajo realizado consideramos que este papel de la música como vehículo de transmisión y construcción de memoria y de identidad no constituye únicamente un dispositivo implementado por el Estado y las clases dominantes, sino que tiene un antecedente en la época previa, en que los artistas provenientes de los sectores bajos y medios de la sociedad compusieron canciones en las que reflejaron sus propias visiones del pasado y construyeron un relato en el que la reivindicación de López junto con otros elementos ocupó un lugar central.

Por otro lado, el hecho de trabajar con música como fuente histórica motiva una reflexión acerca del carácter de la cultura popular y la forma de abordar su estudio. La composición de canciones populares en Paraguay es un fenómeno de producción cultural compleja que, como vimos, está atravesado por procesos históricos en el contexto de las guerras y también en el marco de la vida política civil de las primeras décadas del siglo XX, marcadas por los intentos de reconstrucción económica y por una gran inestabilidad en el régimen político (Brezza, 2006; Scavone Yegros, 2006). Como señalamos, no proponemos entender a las canciones como una expresión “pura” de la cultura popular. En cambio, el objetivo es entender el fenómeno de producción cultural en su complejidad y a partir de eso reconstruir los rasgos de la memoria que se hallan incrustados en estas expresiones artísticas. La producción de estas expresiones musicales podría entenderse a partir del concepto de convergencia que describe José Emilio Burucúa (2001). Esta noción pretende apartarse de dos posiciones extremas y esencializantes en el abordaje de la cultura popular, que el autor denomina “globalizante” y “agonal” respectivamente. La primera cree en la existencia de amplias concepciones del mundo y resalta la cooperación entre clases y grupos sociales, mientras que la segunda percibe la cultura como el campo de la lucha de clases donde se desarrolla la contienda ideológica. La noción de convergencia, en cambio, implica la posibilidad de que tenga lugar una cooperación social en torno a las creaciones más complejas de la cultura, donde existe

un patrimonio común de bienes simbólicos y artísticos, el cual es fruto de diferentes modos de apropiación y que suele manifestarse como una circulación de dichos bienes en varios sentidos y formas: de las élites al pueblo por mecanismos de coerción o de hegemonía (...) y del pueblo a las élites por vía de las evasiones, del folklorismo o de la construcción de tradiciones nacionales (Burucúa, 2001: 29).

Las trayectorias de los músicos y poetas que son autores de las canciones que analizamos en este trabajo ponen de relieve el carácter complejo de la producción cultural de la música popular, que no puede ser entendida estrictamente como folklórica o “tradicional” pero tampoco como parte de la cultura de las elites. En este punto podemos retomar el concepto de intermediarios culturales, vinculado estrechamente al de convergencia. Figuras como las de Félix Fernández, Herminio Giménez y Mauricio Cardozo Ocampo dan cuenta de recorridos que implican una estrecha vinculación con una cultura popular pero también un recorrido en el ámbito de instituciones académicas, recorridos profesionales en otras capitales de la región –la mayor parte de esta generación de músicos emigró en determinado momento por motivos políticos, económicos o por elección personal– y por último la consagración de su obra por parte de los poderes gubernamentales. Burucúa describe, en el marco de la tipología que propone, a los “mediadores (que) salen del mundo del pueblo, circulan por el mundo de las elites y permanecen sin embargo en el horizonte cultural de origen” (Burucúa, 2001:38). Esta definición contribuye a comprender el rol desempeñado por estos músicos como productores e intermediarios culturales.

Por último, consideramos necesario señalar algunas dimensiones que no han sido consideradas en este trabajo y que podrían contribuir a una profundización de los temas planteados. Por un lado, el análisis se centró en las condiciones de producción y en el contenido de las fuentes y no tomó en cuenta la dimensión de la recepción. En este sentido, las conclusiones presentadas podrían ser sometidas a un nuevo análisis si se extendiera la investigación tomando en cuenta esa dimensión. Por otro lado, el análisis de las trayectorias de los músicos, que es un elemento fundamental para comprender el contexto de producción, se limitó al período considerado en este trabajo. Un análisis más extendido de las trayectorias de cada uno de los artistas podría ayudar a profundizar la comprensión acerca de la vinculación entre los contextos históricos y políticos y el rol de la música en la articulación de memorias colectivas.

Bibliografía

Alabarces, P.; Salerno, D.; Silba, M. & Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Álvarez, M.R. (2005). *Las voces de la memoria. Historias de canciones populares paraguayas. Tomo V*. Asunción: Editora Litocolor. En http://www.portalguarani.com/693_mauricio_cardozo_ocampo/11632_pueblo_ybycui_che_pueblo_pora_letra_de_la_cancion_mauricio_cardozo_ocampo_.html, consultado el 5/10/2015

Álvarez, M.R. (2001). Cerro Corá: muerte a orillas del Aquidabán. *Diario Última Hora*, Asunción, 20-21 de enero. En http://www.musicaparaguaya.org.py/profundo20.htm?TB_iframe consultado el 30/09/2015.

Brezza, L. (2006). Reconstrucción, poder político y revoluciones (1870-1920). En Telesca, I. (coord.). *Historia del Paraguay*. Asunción: Taurus.

Brezza, L. (2009). ¡La gran polémica continúa! (Colloques enero 2009). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. URL: <http://nuevomundo.revues.org/48832>. Consultado el 1 de octubre de 2015.

Burucúa, J. E. (2001). *Corderos y elefantes: la sacralidad y la risa en la modernidad clásica*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Capdevila, L. (2009). El macizo de la Guerra de la Triple Alianza como substrato de la identidad paraguaya (Colloques enero 2009) *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. URL : <http://nuevomundo.revues.org/48902>. Consultado el 18/06/2016.

Capdevila, L. (2010). *Una guerra total: Paraguay 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, Editorial Sb.

Cardozo Ocampo, M. (2007). *Memorias de una Pychai. Mis bodas de oro con el folclore paraguayo*. Asunción: Atlas Representaciones S.A.

Carvalho Neto, P. (1961). Folclore da Guerra do Paraguai. *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 3, No.2, 273-280.

Centurión, C. (1961). *Historia de la cultura paraguaya*. Asunción: Biblioteca Ortiz Guerrero.

De Queiróz, S. (2011). História e historiografia: revisando a obra ‘Genocídio americano: a guerra do Paraguai’, de J.J Chiavenato. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, Sao Paulo.

Frith, S. (1996). Music and identity . En Hall, S. y Du Gay, P.(eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127) London: SAGE Publications.

Joutard, Ph. (2005). Memoria colectiva. En Burguiere, A., *Diccionario de ciencias históricas*. Madrid: Akal.

Lustig, W. (2006). *Chácore purahéi – Canciones de guerra. Literatura popular en guaraní e identidad nacional en el Paraguay*. En <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/chacpura/chactext.htm>, consultado el 28 de junio de 2015.

Melià, B. (2012). El guaraní desde que el Paraguay es independiente. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 744, 39-54.

Merayo, A. (coord.) (2007). *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Monteoliva Doratioto, F. (2002). El nacionalismo lopizta paraguayo. *América sin nombre*, 4, 18-22

O'Leary, J. (1921) Prólogo. En Colman, N. *Ocara Poty*. Asunción: Casa Editora Ariel.

Picaguá Bordón, D. (2009). Poetas y poetisas del “Territorio Esmeralda” Guarambaré. Asunción. http://www.portalguarani.com/409_emiliano_r_fernandez.html, consultado el 06/10/2015.

Rivarola, T. (2012) Música en Paraguay desde 1900 y actualmente. En *Panorama de las artes en Paraguay*. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura.

Sanchez Haasse, D. (2011). La música en el Paraguay. En *Actual Investigación*, 51, 361-372.

Scavone Yegros, R.(2006). Guerra internacional y confrontaciones políticas (1920-1954). En Telesca, I. (coord.). *Historia del Paraguay*. Asunción: Taurus.

Szaran, L. (2007). El mundo sonoro de Herminio Gimenez. <http://www.luisszaran.org/Articulos.php?articuloID=5&lang=es>, consultado el 10/05/2015.

Szaran, L. (1999). *Diccionario de la Música Paraguaya*. Asunción: Societé General de Surveillance S.A.

Torres, G. (ed) (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. California et al: Greenwood.

Fuentes: letras y traducciones

Álvarez, M. R. (2005). Letra de *Pueblo Ybicui* de Mauricio Cardozo Ocampo, en *Las Voces de la Memoria. Tomo V*. Asunción: Editora Litocolor. http://www.portalguarani.com/693_mauricio_cardozo_ocampo/11632_pueblo_ybycui_che_pueblo_pora_letra_de_la_cancion_mauricio_cardozo_ocampo_.html. Consultado el 7/12/2015.

Giménez, N.(2015). Traducción al castellano de *Cerro Corá* de Félix Fernández. Inédito.

Lustig, W. (1997). Traducción al castellano de *Che la reina* de Emiliano Rivarola Fernandez. <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/chacpura/chereina.htm>. Consultado el 7/12/2015

Lustig, W. (1996). Traducción al castellano de *1 de marzo* de Emiliano Rivarola Fernandez. <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/chacpura/1marzo.htm>. Consultado el 7/12/2015