

*El humor como herramienta crítica y legitimación de la “música de proyección folclórica” argentina. Las notas de Eduardo Lagos en la revista Folklore*  
*Humor as a critical tool and legitimation of Argentine “música de proyección folclórica”. The notes of Eduardo Lagos in the Folklore magazine*

por

Juliana Guerrero

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

julianaguerrero@gmail.com

*Folklore* fue una publicación argentina especializada que ofrecía información relacionada con las presentaciones de los músicos y la actividad comercial vinculada al folclore y su difusión. No estuvo exenta de las tensiones que se conformaron en torno a esta escena de música popular urbana. Con el objetivo de mostrar cómo el humor puede ser una herramienta crítica y, además, funcionar como estrategia de legitimación de la “música de proyección folclórica”, este trabajo analiza las críticas de discos firmadas por Eduardo Lagos en esta revista entre 1967 y 1968. Para este fin, se revisa brevemente la historia de la música folclórica argentina durante el siglo XX, se mencionan las tensiones producidas durante el período que se denominó el “boom del folclore” y se apela a las teorías más destacadas del humor verbal.

**Palabras clave:** música folclórica, Argentina, humor, música de proyección folclórica, década de 1960.

*Folklore was a specialized Argentine publication that offered information related to musicians' presentations, the commercial activity linked to folklore and its diffusion, although it was not exempt from the tensions that were formed around this scene of popular urban music. With the aim of showing how humor can be a critical tool and, furthermore, can be work as a strategy to legitimise the “música de proyección folclórica”, this work analyses the records reviews signed by Eduardo Lagos in this magazine during the years 1967 and 1968. To this end, it succinctly reviews the history of Argentine folk music during the 20th century, mentions the tensions produced during the period that was called the “boom del folclore” and appeals to the most prominent theories of verbal humor.*

**Keywords:** folk music, Argentina, humor, música de proyección folclórica, 1960s

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

En la historia del folclore musical argentino se produjo, durante los primeros años de la década de 1960, un fenómeno que los críticos denominaron el “boom del folclore”. Este consistió, principalmente, en un crecimiento sustancial de la difusión de esta música mediante la radio, la televisión y la prensa, la venta de discos e instrumentos musicales asociados a ella y la apertura de espacios en los que se ejecutaba –tales como peñas, clubes sociales, sociedades de fomento y festivales provinciales y nacionales–. En ese escenario surgieron músicas alternativas como respuesta a ese folclore imperante –por ejemplo, la música de proyección folclórica, el Movimiento del Nuevo Cancionero y el folclore vocal–, que intentaban encontrar sus espacios de legitimación y buscaban visibilizarse.

La revista *Folklore* fue una publicación significativa en aquella época, cuyas páginas acogían toda la información relacionada con esta música. Durante casi dos años, el pianista y compositor Eduardo Lagos estuvo a cargo de la sección de críticas de discos en la revista.

A partir de una lectura detallada de las notas publicadas por Lagos entre 1967 y 1968 en dicha revista, este trabajo pretende mostrar cómo el humor, por un lado, sirvió como una herramienta crítica y, por otro, constituyó una estrategia que permitió legitimar la música de proyección folclórica que se producía en ese entonces. Para tal fin, en primer lugar, realizo un sucinto recorrido por la historia del folclore musical durante el siglo XX y el contexto de la revista *Folklore*; en segundo lugar, repaso las teorías del humor más destacadas en la sociología y la lingüística y, por último, presento un análisis de las notas en cuestión. Estas permitirán explicar cómo se produce el humor en las críticas de Lagos y de qué manera funciona como un discurso crítico.

## EL FOLCLORE MUSICAL ARGENTINO

La historia de la música folclórica estuvo caracterizada, a comienzos del siglo XX, por el desarrollo del criollismo en el campo del espectáculo, con la inclusión de “poesía gauchesca, folletines sobre gauchos perseguidos, el circo criollo, las comparsas de gauchos de carnaval y los centros criollos” (Chamosa 2012: 36). La conformación de las primeras colecciones por parte de los estudiosos de la ciencia del Folclore junto con el culto escolar a la patria ofrecía elementos nacionalistas que abonaban a un discurso coherente alentando un folclore nacional. Según subraya Ana María Dupey (2019), las prácticas y valores asociados al folclore, en general, y al gaucho, en particular, se difundieron por medio del sistema escolar (mediante la enseñanza de las costumbres y personajes rurales), los medios de comunicación (por las publicaciones y más tarde los programas de radio dedicados al género gauchesco) y otros eventos culturales (como los desfiles de centros tradicionalistas, la conmemoración del Día Nacional del Gaucho, el Día de la Tradición, etc.). Ya en esos últimos años de la década de 1920 y principios de la siguiente, las políticas culturales de la elite azucarera de la provincia de Tucumán permitieron el desarrollo de la cultura rural nortea. Oscar Chamosa (2012: 96-97) explica que:

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que desarrollo en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas bajo el título “La difusión de la música de proyección folclórica en Buenos Aires a través de la prensa especializada”. Una versión preliminar del mismo se presentó en el XIV Congreso de la Rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Medellín, Colombia, del 30 de noviembre al 4 de diciembre de 2020 (modalidad virtual).

Estos músicos campesinos, que nunca hubieran tenido la menor posibilidad de hacer una carrera artística profesional, representaban, sin embargo, el héroe arquetípico del folclore romántico, el informante perfecto para los folcloristas académicos y modelo imaginario para los músicos que en los escenarios de radios y teatros se esforzaban por representar la cultura de los criollos nortños.

En esa misma década se abrió el mercado de músicos y bailarines nortños en Buenos Aires, con Andrés Chazarreta como gran impulsor. Esto dio comienzo a una música folclórica artística masiva, en que la industria del disco, la radio y el cine fue decisiva para este desarrollo. Durante la década de 1940 las radios de Buenos Aires recibían de manera regular músicos del interior y el cine produjo varias películas que visualizaban las danzas criollas y la música que se difundía en la radio. Fue así que en los años del gobierno de Juan D. Perón entre 1946 y 1955<sup>2</sup>:

[Se] habían conjugado factores diversos como la receptividad del mercado, la política de apoyo oficial, la educación folclórica en las escuelas y la expansión de actividades sociales vinculadas al folclore. Sin duda, el apoyo oficial fue la pieza clave en este proceso histórico. Sin el dinero del Estado hubiera sido imposible imaginar la explosión de festivales que dieron sustento a giras de músicos a lo largo del país (Chamosa 2012: 137).

A fines de la década de 1950 y en los primeros años de la década siguiente, el folclore musical en Argentina atravesó un período de auge, que se conoció como el “boom del folclore”. Luego de la creciente difusión en radio, cine y revistas y por la venta de discos, el folclore se transformó en una de las músicas populares que mayor audiencia cautivaba junto con el tango. Según Ariel Gravano (1985: 177):

[...] el fenómeno fue próspero y repentino: los *medios de comunicación* (grabadoras, editoriales, radios, televisión, etc.). Allí fue ‘auge’, fue ‘estampido’, mientras *por debajo*, en su base social, fue ‘torrente crecido y bramador’, al ritmo de su propio impulso.

En ese marco de auge, por su parte, Claudio Díaz (2009: 95) señala que:

[...] esos artistas fueron estableciendo un sistema de alianzas que les permitieron legitimar sus prácticas artísticas, y al mismo tiempo, un sistema de disputas por el control de un conjunto de recursos, competencias y saberes especialmente valorados que fueron definiendo sus posiciones relativas dentro del campo.

Durante el período de esplendor que atravesó el folclore surgieron tensiones con otras músicas. El ejemplo más conocido, tal vez, fue el Movimiento del Nuevo Cancionero. Se trataba de un grupo de artistas, reunidos en la provincia de Mendoza, que proclamó con un manifiesto la creación de un cancionero popular argentino, que pretendía diferenciarse del folclore tradicional. Este movimiento no fue el único caso; a lo largo de esa década aparecieron grupos musicales con propuestas menos sistemáticas, pero con ese espíritu de renovación y cambio. Estas músicas alternativas no siempre lograron la difusión y el éxito del folclore tradicional.

Hacia fines de la década de 1960 comenzó el declive del folclore, que se manifestó en una reducción de la edición y el consumo de discos, una pérdida de audiencias en radio y televisión y el cierre de locales dedicados a esta música. La permanencia de la música folclórica hasta nuestros días no está exenta de un debate acerca de fusiones con otros géneros. Además, atravesó un período con nuevas generaciones de músicos que se conocieron

<sup>2</sup> Para un mayor desarrollo del período postperonista cf. Karush (2019).

como “folclore joven” en la década de 1990 y, ya en el siglo XXI, “una nueva generación de artistas, formada en las academias de música popular y con conocimiento pleno de las tradiciones y las músicas de vanguardia, comenzó a retomar la exploración en el punto que se había frenado en los años 70” (Féminis 2017: 8).

#### LA REVISTA *FOLKLORE*

La publicación emblemática dedicada exclusivamente a la difusión de esta música fue la revista *Folklore*. Se editó entre 1961 –coincidente con el comienzo del fenómeno del *boom* del folclore– y 1981, siendo dirigida sucesivamente por Félix Luna, Julio Márbiz y Blanca Rébora y editada por Alberto y Ricardo Honegger. *Folklore* sirvió de plataforma de difusión, acogida y consagración de los músicos folclóricos. En palabras de Díaz (2009: 100):

[...] la revista giraba alrededor de un sistema de celebridades ya constituido, las seguía en sus giras, cubría su participación en los festivales, y sus viajes al exterior y, además, las promocionaba. [...] Las notas, las entrevistas y hasta la selección de canciones en los suplementos estaban armadas también como una estrategia para consolidar o bien para favorecer la consagración de algún artista.

Las tensiones antes mencionadas que surgieron alrededor del fenómeno también pueden advertirse en esta publicación. Por ejemplo, por un lado, “los folclorólogos se dedicaron a diseñar taxonomías, elaborar inventarios y establecer una definición autorizada del concepto, con el objetivo de organizar las categorías ambiguas del sentido común” (Parodi 2019: 3). Académicos como Carlos Vega, Félix Coluccio y Juan Draghi Lucero escribían columnas fijas en *Folklore* –Vega publicó cuarenta y cinco artículos en la revista entre 1963 y 1965<sup>3</sup>–. Asimismo, aparecieron músicas que ampliaban los límites de este fenómeno, como aquellas del Movimiento del Nuevo Cancionero y las de otros músicos que denominaban su música como proyección folclórica. En algunos trabajos previos (Guerrero 2015, 2016 y 2017) he caracterizado este fenómeno por las transmutaciones y fusiones de géneros musicales, la libertad con la que los músicos modificaron las formas de estos géneros y, a la vez, los desligaron de la danza. Una característica significativa fue el cambio tecnológico que incidió en los procedimientos de grabación y en la instrumentación. Además de los cambios que promovieron en el lenguaje musical, los músicos de proyección folclórica buscaron escenarios nuevos y audiencias alternativas y, en algunos casos, establecieron compromisos políticos explícitos. Estos y los del Movimiento del Nuevo Cancionero tuvieron promoción en la revista, aunque no siempre con la misma asiduidad, peso ni reconocimiento que el habido por los músicos de folclore consagrados. La disputa acerca de cómo se definía el folclore y cuáles eran sus límites se evidencia en varias notas a lo largo de los años de la publicación. En pleno auge del folclore, el músico y compositor Eduardo Lagos fue convalidado como responsable de la sección discos en la columna de críticas.

<sup>3</sup> En el libro de Vega *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* se reproducen “los cuarenta y cinco capítulos publicados en la revista *Folklore*, de la editorial Honegger de Buenos Aires, los cuales aparecieron, profusamente ilustrados, desde el N° 48 al N° 99 (agosto de 1963 y julio de 1965, respectivamente)” (Vega 2010: 3).

## EL PADRE DE LA MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA

Durante la década de 1960, como se dijo, surgieron manifestaciones innovadoras y alternativas a ese *boom* del folclore. Una de las principales figuras que se destacó fue Eduardo Lagos (1929-2009), considerado por los cultores como el “padre de la música de proyección folclórica”<sup>4</sup>. Lagos fue un pianista *amateur*, oftalmólogo de profesión, con escasa participación en los circuitos públicos existentes –tales como peñas, salas de concierto y clubes–. En cambio, promovió durante varios años reuniones en su casa con músicos que se dedicaban al jazz, al folclore y a otras músicas populares, lo que le permitió el reconocimiento de sus pares. A lo largo de su carrera grabó diez discos en los que reunió composiciones propias y versiones de obras folclóricas de otros autores.

Además, en la década de 1960, trabajó como crítico musical en el diario *La prensa* y en las revistas *Gente*, *Atlántida* y *Folklore*. Su intervención en esta última consistió en notas periodísticas en las que creó un personaje que funcionaba como *alter ego*, para invisibilizarse dentro de la escena musical. Con el desplazamiento de la autoría en esas críticas de discos, Lagos, en su labor periodística, daba cuenta de las innovaciones musicales que ofrecían algunos discos recién lanzados, evidenciaba las transformaciones mediante las que estas músicas desafiaban al repertorio más tradicional –que era el predominante en la publicación– y, finalmente, contribuía a la constitución de un canon musical de proyección folclórica.

## UN TAL JOSEPEDRO

Las notas de Lagos en la revista *Folklore* se publicaron entre junio de 1967 y diciembre de 1968 y significaron un total de 18 críticas acerca de 26 discos. La columna en los dos primeros números se llamó “Comentando discos”, la tercera consistió en un cuento al que me referiré más adelante y, a partir del cuarto número, su columna pasó a integrar una sección denominada “Visto, oído, apreciado”. Esta sección incluía reseñas de libros y exposiciones de artes plásticas firmadas por Félix Coluccio y León Benarós, respectivamente.

Su primera crítica fue acerca de un disco de Ariel Ramírez y el conjunto Ritmus, que llevaba por nombre *Folklore para un nuevo tiempo*. En ella marcaba con claridad su línea editorial: mientras el folclore imperante estaba conformado por “fabricante[s] de folclore al por mayor” y “facedor[es] de éxitos de moda”, según definía Lagos (1967a: 18), músicos como Ramírez eran “de culto”, al igual que Eduardo Falú, Los Fronterizos, Jaime Torres y Antonio Yépez, entre otros. En esa primera nota, Lagos dejaba claro que había un folclore masivo y popular, –para él– de menor valor artístico, que aquel que él iba a criticar en su columna. A lo largo de ese año y medio, pueden leerse sus preferencias, gustos y elecciones.

## UNA TÁCTICA PARA SUPERAR EL CANON FOLCLÓRICO

La decisión de destinar sus críticas a discos que no formaban parte del *mainstream* folclórico que difundía la revista necesitó de un artilugio que le permitiera mantener su lugar en la publicación. Producto de su carácter y con una habilidad destacada para la creatividad, Lagos optó por el humor. Este cambio de registro establecía, además, una complicidad distinta con los lectores. Fue así que en su segunda nota el crítico presentó a un personaje

<sup>4</sup> El 26 de junio de 2009 falleció Eduardo Lagos y los diarios de mayor tirada de Buenos Aires (Argentina), tales como *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*, en los días siguientes titulaban su obituario como la “muerte del padre de la música de proyección folclórica”.

apócrifo, Josepedro González Folk, aparente amigo suyo. Se trataba de un empleado de oficina, con formación musical, asiduo concurrente a las peñas de la época, acerca del cual, a lo largo de las críticas, Lagos fue brindando datos, relatando anécdotas de esa amistad y, sobre todo, poniendo en opinión de su amigo lo que él quería decir.

Lagos empleó distintas estrategias de crítica desde una supuesta oralidad. Los diálogos con Josepedro que incluía en sus notas le permitían desplazarse del lugar de crítico. Por ejemplo, sobre un disco de Miguel Saravia, Lagos reprodujo la siguiente conversación:

–Sigo con mucho interés su tarea porque es sincera, porque quiere caminar distinto a los demás, discrepo con la forma en que encara la realización de los temas, pero tiene indudables condiciones naturales, buena voz, buena guitarra y unas ganas locas de imponer su verdad, aún sin proponérselo, sin importársele demasiado la opinión del público que no está con él. [Comentaba Lagos].

–Eso es prejuizar, y un crítico no puede decir cosas en el aire, sin fundamento –me aplastó Josepedro.

–Naturalmente, las digo, pero no las voy a escribir. Esto es una charla entre amigos. (Lagos 1968a: 18).

Evidentemente los lectores de *Folklore* accedían así a la esfera comunicativa que tenían ambos personajes, conociendo por medio de ella cuál era la opinión última de Lagos acerca de los discos. Otra estrategia para remarcar esa oralidad es la que aparece en estos dos fragmentos:

**Pensé** que [Hamlet] Lima Quintana cuenta con sobrados elementos como para eso. No tiene una voz bonita, ni la domina con plenitud. Pero es expresivo, matiza, afina, sabe decir, usa su sensibilidad de poeta para dar énfasis a las palabras. En contraste, pasé revista a cuántos son los cantantes “profesionales” que pueden lucir los mismos pergaminos.

–Sí. **Creo** que puede hacer carrera –concluí [decía Lagos].

Oímos todo el resto del disco (Lagos 1967f: 16)<sup>5</sup>.

[Decía Lagos:] Seguí **pensando** en las características del conjunto [Los ariscos]. Cantan los cuatro, pero lo hacen, generalmente, a tres voces. En algunos pasajes, como en “La canción del jarillero”, ubican tímidamente una cuarta independiente, con lo que consiguen verdaderos acordes de cuatro voces, con cuatro notas distintas, sin hacer superposición en octavas y cuando lo hacen, suena bien. Creo que al menos Rubino, por su responsabilidad de arreglador, tiene la obligación de estudiar música, de aprender a explotar sus condiciones naturales mediante los recursos que solamente el estudio le puede dar.

–Es bueno. Lo voy a comprar –anunció Josepedro al terminar de oír el disco–. Me voy. Te dejo trabajar. Vine nada más que a saludarte (Lagos 1967f: 16)<sup>6</sup>.

Ambos ejemplos muestran que el crítico ofrecía sus sentencias en el plano del pensamiento, de las elucubraciones e impresiones; en definitiva, un juego en el que explicitaba su inconsciente en un contexto de intimidad, mientras que en la voz de ese amigo imaginario colocaba los aspectos más negativos de los discos que reseñaba. Entre estos últimos se incluían apreciaciones estéticas de la tapa de los discos, limitaciones musicales y decisiones de repertorio y grabación, como lo ilustra el siguiente diálogo acerca de un disco del grupo Los Andarriegos:

–La tapa no está mal, pero le falta imaginación –sentenció [Josepedro].

–Pero lo importante es lo de adentro –protesté– [...]

<sup>5</sup> El resaltado es mío.

<sup>6</sup> El resaltado es mío.

–No entiendo por qué hicieron el coral de Bach. No agrega nada a la postura creativa de Los Andariegos, y aparece como pretencioso, en especial después de Los Swingle Singers –afirmó sin esperar réplica. [...]

–Sí, muy buenas [las guitarras], aunque me gustan más cuando hacen acordes, que se complementan armónicamente entre sí. Pero no terminé todavía con las voces. –Josepedro es cabeza dura–. Insistió. [...] Hacen demasiadas apoyaturas y frases de contrapunto barroco, a lo Bach. Es un recurso gastado. Tienen talento para no repetir esos efectos. Encontré formidable el final de “Chayita del vidalero”. Los arreglos son muy inteligentes. [...] Me sigue pareciendo espantoso el exagerado uso de la cámara de resonancia. Ya sé que es un recurso que ayuda a vender pero distorsiona totalmente la verdad sonora (Lagos 1967d: 24-25).

Conforme se desarrollaban los diálogos, los aspectos críticos quedaban en boca de Josepedro y Lagos aparecía en el relato dubitativo y condescendiente. También Lagos jugaba permanentemente con quién era el que daba la opinión de lo que oían. Su amigo en una oportunidad le reclamaba: “Si me dejaras hablar te enterarías de muchas cosas de utilidad, para que luego puedas ubicar en tu columna de crítica y firmarlas con tu propio nombre y apellido” (Lagos 1967g: 14). Así, le atribuía a su amigo ficticio un saber erudito. El desplazamiento de la autoría de las sentencias que dejaba en sus críticas le permitió introducir información acerca de discos que no aparecían en otras secciones de la revista. Junto con estas estrategias en el desplazamiento de la autoría que le permitían los diálogos con Josepedro, Lagos también introducía chistes en sus narrativas. Antes de adentrarnos en ellos, es importante recuperar algunos lineamientos teóricos en torno al humor.

#### ACERCA DEL HUMOR<sup>7</sup>

Uno de los trabajos más importantes acerca del humor en el área de la sociología es *On Humor. Its Nature and its Place in Modern Society*, de Michael Mulkay (1988). Este autor recurre a un estudio empírico de Harvey Sacks para mostrar que el humor está lejos de ser una forma aleatoria y desordenada de la actividad social. Basándose en uno de los chistes analizados por Sacks<sup>8</sup>, Mulkay explica cómo la efectividad del chiste depende de una organización secuencial, que provee a la audiencia de instrucciones para interpretar su contenido. Sacks divide el chiste en una secuencia tripartita: las dos primeras partes establecen un patrón que da lugar a un enigma y la tercera es la que provee la solución. Esta división le permite señalar el uso económico de un número de componentes y concluir que, mientras el enigma puede resolverse en el remate, la solución no se afirma en este, sino que es interpretada fuera de él. Es decir, es necesario un proceso de interpretación para generar humor. A diferencia de cualquier otra historia, el final o la resolución de un chiste debe ser implícito, ofreciendo una disposición ordenada de los componentes sin que se expresen abiertamente.

<sup>7</sup> Un repaso más extenso por alguno de estos autores puede leerse en Guerrero (2013).

<sup>8</sup> El chiste de Harvey Sacks al que hace mención es el siguiente: *Three sisters marry on the very same day and decide to spend their honeymoon night in their mother's house. That night after the newly married couples have gone to their bedrooms the daughters' mother walks past each of the bedrooms and listens at the door. At the first door she can hear her daughter's groaning and so on she walks. At the second door she can hear her daughter pant and she walks on to the third door where she listens. Although she stands listening she cannot hear any noises from her third daughter. The next morning at breakfast the mother asked her daughters about the noises. The first daughter said, 'It tickled, Mommy'. The second daughter said, 'Oh, Mommy it hurt!'. The mother then asked the third daughter why there were no noises coming from her room the previous night. 'Well, mommy', the daughter replied, 'you always told me it was impolite to talk with my mouth full'* (en Rutter 1997: 39).

Siguiendo con el análisis de humor y su relación con lo inverosímil, Mulkey coincide con Sacks en que “los chistes emplean una serie de coincidencias co-ocurrentes que resultan ser cruciales en cuanto a su organización”<sup>9</sup> (1988: 15) y que “la estructura del chiste tiende a cubrir las inverosimilitudes”<sup>10</sup>. Sacks asegura que la audiencia no tiene necesidad de suspender la incredulidad, en parte por el modo en que está organizada la broma. En este sentido, Sacks sugiere que la organización secuencial focaliza la atención de la audiencia dejando de lado las coincidencias inverosímiles. Así, aunque desestime la idea de que la audiencia suspende la incredulidad, Sacks parece aceptar que la audiencia atiende el discurso humorístico de manera distinta a la empleada en el discurso serio. Siguiendo este razonamiento, Mulkey, por su parte, intenta mostrar cómo nos acercamos al humor con un procedimiento interpretativo que difiere significativamente del aplicado a un discurso serio. El autor afirma que “los chistes estandarizados pueden operar fuera de los supuestos y las expectativas del discurso ordinario, serio. Tales chistes crean su propio marco de expectativa en relación con el cual se forma la incongruencia humorística”<sup>11</sup> (1988: 19). Mulkey concluye que es necesario ser consciente de las diferencias que existen entre el discurso serio y el humorístico, al momento de analizar el humor. Pues en ambos operan requisitos de plausibilidad bien diferentes y, en el caso del discurso humorístico, menos restrictivos.

Ahora bien, el humor concebido como actividad social ha sido estudiado además desde otras disciplinas. Por un lado, en un estudio de psicología de la risa y la comedia, John Y. T. Greig (en Carrell 2008) observa que nada es risible en sí mismo, sino que lo risible toma prestada su especial cualidad de algunas personas o grupos de personas que se ríen de él<sup>12</sup>. Por otro, el lingüista Victor Raskin (en Carrell 2008) asegura que el alcance o efectividad del humor está relacionado con el grado en el que los participantes comparten su pasado social.

Asimismo, esta importancia por el lugar que ocupa el sujeto en el momento humorístico fue ampliamente desarrollada en las últimas décadas, en el marco del análisis del humor verbal. La Teoría Semántica del Humor basada en la Escritura (SSTH, por sus siglas en inglés)<sup>13</sup>, enunciada por Victor Raskin en 1985, fue la primera teoría lingüística acerca de este tema y se apoya en la noción de *script*<sup>14</sup>. Esta teoría supone que el texto del chiste es total o parcialmente compatible con dos *scripts* y que estos son opuestos en algún sentido. El remate desencadena el pasaje de un *script* a otro haciendo que el oyente se retracte y advierta que una interpretación diferente era posible desde el comienzo (Carrell 2008: 314).

<sup>9</sup> *The joke employs a series of co-occurrent coincidences which turn out to be organizationally crucial* (Mulkey 1988: 15).

<sup>10</sup> [...] *The joke's structure tends to cover over these implausibilities* (Mulkey 1988: 15-16).

<sup>11</sup> [...] *Standardized jokes can operate outside the assumptions and expectations of ordinary, serious discourse. Such jokes create their own framework of expectation in relation to which humorous incongruity is fashioned* (Mulkey 1988: 19).

<sup>12</sup> [...] *The laughable borrows its special quality from some persons or group of persons who happen to laugh at it* (Carrell 2008: 304).

<sup>13</sup> *Script-based semantic theory of humor* (SSTH).

<sup>14</sup> He decidido no traducir este término porque su traducción puede generar ambigüedad. Como definición operativa del término, puede entenderse como un texto que consta de varias instrucciones que deben seguir quienes forman parte de una obra de teatro, cine o programa de televisión.



A propósito de la revisión de la teoría del humor, tiempo después surgió una nueva propuesta desarrollada por el propio Raskin y su discípulo Salvatore Attardo, que denominaron “Teoría General del Humor Verbal” (*GTVH*)<sup>15</sup>. Esta ha sido una influencia muy importante en los estudios lingüísticos actuales acerca del humor (Rutter 1997). En la nueva formulación, los autores proponen el concepto de “recurso de conocimiento” (*knowledge resource*, KR) para dar cuenta de los mecanismos puestos en juego por quienes participan en la enunciación de un chiste verbal (*teller* y *hearer*). Reconocen, entonces, seis tipos de recursos de conocimiento que permiten desglosar el chiste: el lenguaje, la estrategia narrativa, el objetivo, la situación (que incluye a la audiencia), el mecanismo lógico y el *script* de oposición. Los recursos conforman un conjunto de opciones necesarias que utiliza el relator –*teller*– en el chiste. A su vez, una propuesta acerca de la conceptualización del humor en el marco de los estudios lingüísticos, superadora de la Teoría General del Humor Verbal, fue la de Amy Carrell (2008). Según esta autora, si tratáramos de explicar el humor a partir de los tres elementos intervinientes –el sujeto que formula el chiste, el texto del chiste y el sujeto que lo recibe–, se podrían establecer relaciones diferentes entre los elementos según la teoría filosófica acerca del humor que se adopte<sup>16</sup>. Expone, por tanto, una nueva línea teórica del humor verbal basada en la audiencia. La autora sostiene que no existe un objeto que sea inherentemente humorístico o gracioso, sino que el humor se constituye en el momento en el que participan el sujeto que lleva adelante el chiste (*the joke teller*), el chiste mismo (*the joke text*) y la audiencia (*audience*); todos juntos logran una situación particular que contribuye a que cada uno de los tres elementos compongan ese evento (Carrell 2008).

Una referencia más reciente es la de Don L. F. Nilsen y Alleen Pace Nilsen (2019), estos autores exploran cómo el humor puede ser explicado a lo largo de numerosas subdisciplinas de la lingüística. Apelan así a ejemplos de juegos del lenguaje y chistes en un contexto amplio de la vida cotidiana, entre los que se encuentran la comedia, la escritura creativa, la ciencia, el periodismo, la política, los negocios, el *marketing* y el arte. Su estudio incluye, en primer lugar, los rasgos del humor, tales como la ambigüedad, la

<sup>15</sup> La sigla corresponde al nombre en inglés: *General Theory of Verbal Humor*.

<sup>16</sup> Recordemos que las posiciones que adoptaron los filósofos respecto del humor han sido enmarcadas en tres teorías: la de la superioridad, la de la incongruencia y la del alivio. La primera perspectiva está enraizada en la conciencia de superioridad del sujeto respecto del objeto humorístico (Monro 2005). La segunda ha sido la teoría más desarrollada y la que ha tenido mayor aceptación por parte de los filósofos de Occidente. Esta teoría localiza el humor en alguna incongruencia presentada o percibida en algún elemento. De hecho, el elemento humorístico puede ser incongruente en sí mismo o serlo respecto de algún otro objeto, o puede implicar o contener incongruencia (Bergson 2003 [1900]; Berger 1998 y Smuts 2009). La tercera localiza la esencia de lo humorístico en el alivio de energía psíquica o la liberación de energía mental acumulada. Los teóricos que adscriben a esta teoría ofrecen una explicación de las estructuras esenciales y de los procesos psicológicos que provocan la risa, más que una definición del humor (Levinson 1998; Spencer 1860 y Freud 1988 [1905]). Así, la teoría de la superioridad caracteriza las actitudes del que produce el chiste y el objetivo del texto del chiste, dejando de lado a la audiencia. La teoría del alivio o la liberación, por su parte, enfatiza la acción catalizadora del chiste para la liberación de energía o el alivio de constricciones psíquicas. El humor, según Carrell, debe ser inherente al texto del chiste y, de esa manera, debe ser presentado a la audiencia. Si esta última experimenta algún alivio o liberación, el chiste ha sido exitoso; si no, ha fallado (Carrell 2008). En cambio, la teoría de la incongruencia se preocupa por el estímulo al que se refiere el texto del chiste. Es decir, el humor se ubica en la incongruencia misma y la audiencia es quien la identifica, percibe y resuelve, y como resultado halla el humor inherente a esta. La explicación acerca de la naturaleza del humor supone, entonces, entenderlo como parte del texto y, al mismo tiempo, concebir a la audiencia como la encargada de resolver esa incongruencia (Carrell 2008).

exageración, la atenuación, la hostilidad, la incongruencia, la ironía y la sorpresa. En segundo lugar, se destacan las funciones del humor, como por ejemplo, entretener, fastidiar, poner a prueba límites, establecer superioridad y ganar control. En tercer lugar, el trabajo se refiere a los temas del humor, entre los que mencionan la etnicidad, el género, las inclinaciones políticas, las creencias religiosas y la sexualidad.

Por último, una mención importante se refiere a los estudios del humor en Argentina. Existe una bibliografía extensa acerca de prensa satírica y humor gráfico (tales como Malosetti Costa y Gené 2013, Cosse 2014, Burkart 2017, Gandolfo 2013 y 2014, entre otros). Sin embargo, los abordajes de estos trabajos están orientados desde un punto de vista principalmente visual y están dedicados a revistas en las que primó el humor gráfico, la historieta y las imágenes cómicas. En cambio, en la revista *Folklore* el foco era musical.

## EL HUMOR COMO HERRAMIENTA CRÍTICA

A partir de lo expuesto hasta aquí, identificar la estructura del chiste es fundamental para comprender cuáles son los elementos en juego y diferenciar un discurso humorístico de uno serio. En el caso estudiado, uno de los ejemplos de los chistes de Lagos es el siguiente:

[...] este disco es un primer volumen de una serie donde irán apareciendo otras zambas. Habrás notado que la placa tiene 30 centímetros de diámetro, y que si quisieran ubicar todas las zambas necesarias tal vez hubieran necesitado un diámetro no menor de 9 metros. Saldría muy caro un tocadiscos para ese tamaño. Sería como hacer girar la Plaza de la República y usar el Obelisco de púa (Lagos 1968e: 18).

Extrapolando la explicación de Sacks a este ejemplo, la estructura del chiste está compuesta por una parte que hace referencia al funcionamiento y las características de un tocadiscos (para poder reproducirse, el disco se coloca en ese dispositivo en el cual el brazo con una púa en su extremo recorre el surco del disco y así las vibraciones de la aguja transmiten una onda eléctrica que se transforma en señal sonora), y otra parte que remite a uno de los monumentos históricos, ícono de la ciudad de Buenos Aires en Argentina. La interpretación del chiste requiere asociar ambas partes (en particular, las dimensiones de lo que se está comparando) para comprender la cantidad de obras musicales a la que hace referencia el personaje. Como me referí más arriba, la solución no está en el chiste mismo sino en la interpretación del receptor. La burla planteada por Lagos, entonces, apuntaba a un lector de la revista, asiduo consumidor de discos que conocía a la perfección el funcionamiento del aparato y era capaz de reconocer el monumento en cuestión.

Esta descripción minuciosa permite comprender que la historia que conformaba Lagos para introducir sus críticas apelaba a varias co-ocurrencias que no formaban parte del mundo del folclore, aunque esa inverosimilitud no fuera una limitación. Por ejemplo, en aquellos años en Argentina aparecía en televisión una famosa cocinera, Petrona C. de Gandulfo, cuya referencia era necesaria para que el público interpretara la solución del remate en el siguiente chiste:

–No me apure si me quiere sacar bueno –me defendí–. [Miguel] Saravia está en pleno proceso de evolución, de gestación de algo que quiere conseguir. Es como en los platos de cocina complicados. Muchos ingredientes se ponen en la olla y puede resultar un manjar o un engendro incomible. –Vendría a ser algo así como doña Petrona C. de Saravia [sentenció] Josepedro] (Lagos 1968a: 20).

De esta manera, el chiste se basaba en dos *scripts* distintos, uno que incluía la crítica hacia un músico que entonces se acercaba al jazz y a la *bossa nova*<sup>17</sup> y se alejaba del folclore, y otro que apelaba a un personaje del momento con una reconocida trayectoria en los medios de comunicación.

En los chistes que Lagos incluía en sus críticas musicales, ese pasado social común era un elemento fundamental para comprender las comparaciones o los remates que proponía. Aun cuando la revista repasaba todas las actividades de la música folclórica a lo largo y ancho del país, el lugar desde el que escribía Lagos era el de un personaje de Buenos Aires, cuyas referencias se limitaban casi exclusivamente a ese entorno.

Entre los recursos que usaba Lagos en sus chistes se advierten diversas figuras retóricas que no están exentas de un sentido humorístico. Este se construye precisamente siguiendo la secuencia tripartita señalada. Tal es el caso de la descripción de este personaje empleando, por ejemplo, una animalización:

Por eso no pude menos que reírme cuando, al escuchar los primeros compases, se levantó de pronto y entró a arrugar la alfombra, sintiéndose malambista de apuro. Tenía la misma elegancia y agilidad de un oso hormiguero. Se ofuscó con mis risas (Lagos 1967e: 14).

Dos ejemplos de figuras retóricas con una impronta humorística se encuentran en, primeramente, la siguiente reificación: “cualquier bailarín tendrá en este disco un apoyo firme para bailar, con la justa velocidad que corresponde a cada danza, cosa de no convertirse en una remachadora hidráulica para poder seguir zapateando una chacarera”, cuando se remite a la importancia de la acentuación rítmica (Lagos 1967e: 14); y, seguidamente, la sinestesia: “entró a arrugar la alfombra”, para referirse al baile del malambo mal ejecutado (Lagos 1967e: 14). Los chistes también incorporaban personajes bíblicos: “Fue una de esas noches en que llovía como para que no resultara sorpresa alguna ver pasar el Arca de Noé” (Lagos 1968d: 23).

Para los objetivos de este trabajo, los seis recursos de conocimiento propuestos por Raskin y Attardo (en Carrell 2008) permiten analizar, en particular, la tercera nota de Lagos publicada en el N° 151 de *Folklore* a propósito de su sexto aniversario. No se trataba de una crítica de discos sino de un cuento con el título de “Historia de un éxito o ‘La bordona fatal’”. El copete anticipaba: “Esto que van a leer no es cierto o al menos, no siempre. [...] cosas como las que se cuentan aquí satíricamente, alguna vez sucedieron, cuando una canción trepa hasta las más altas cumbres de popularidad...” (Lagos 1967c: 41).

Consistía, pues, en la historia de Jaime “El urpila” Pluff, un empleado bancario que una mañana, mientras se aseaba, “había compuesto” una zamba –uno de los géneros musicales característicos del folclore argentino– y a partir de allí comenzaba un camino sinuoso para poder convertirla en éxito.

El relato incluía las transformaciones que la obra atravesaba: los pasos en la composición (“Faltaba la introducción, es verdad, pero total como nadie toca la introducción que hace el autor, no importaría demasiado ese detalle” [Lagos 1967c: 40]; la preocupación por el título (“La zamba se iba a llamar ‘La bordona fatal’” [1967c: 40]); las vicisitudes para

<sup>17</sup> Dice el propio Saraviva. “Descubro algo que estaba en mí. Se dio así, no lo busqué. El gran hallazgo lo hago con Joao Gilberto, que me impactó muchísimo. Esto no fue bien visto por algunos que me comenzaron a considerar como un desertor, como alguien que deformaba el folclore. Yo me sentía fiel a las raíces pero pensaba que no se podía embalsamar el folclore, transformarlo en una cáscara superficialmente atractiva para el espectáculo, para el consumo. Yo me propuse enriquecer, sin desvirtuar, adaptarme al mundo que vivía, a permanecer pero desde el cambio”. Recuperado de: <http://www.portaldesalta.gov.ar/misaravia.html> [acceso: 15 de agosto de 2020]

editar su zamba en la editorial (“...gustó, pero le propusieron algunos cambios, que el autor concedió despojándose de todo orgullo. No era cuestión de que no le editaran su obra, por empeñarse en defender una frasecita o unas notas” [1967c: 40]); los problemas para hacer una grabación (“...lo mejor era que el mismo autor se pagara una grabación de prueba, como tarjeta de visita” [1967c: 40]); la crítica a los músicos (“Allí estaban Los Limítrofes, ensayando su zamba. Nunca los había visto de traje, sin ponchos, botas o corraleras. Tan sencillos, cariñosos”. [...] No es que tuvieran realmente la intención de enmendarle la plana, sino que se acordaban bien por haberla aprendido de oído, y como no sabían música...” [1967c: 41]); el momento de la difusión (“...después de que en una radio le pidieron \$ 500 por cada vez que la zamba “tuviera contacto con el éter”, como acostumbraba a decir uno de los disc-jockeys folklóricos entrevistados” [1967c: 41]), y cómo promocionarla (Un promotor artístico [...] no le cobraría nada, salvo que, debido al entusiasmo que la zamba le despertaba, lo mejor sería que la firmaran juntos: “en la bordona fatal, de Jaime Pluff y Gangster Pistoletti” [1967c: 41]). Finalmente, la obra se convertía en un éxito, pero el protagonista recibía solo un peso por su obra.

Teniendo en cuenta los recursos de conocimiento arriba mencionados, es posible identificar en esta historia esos elementos que la convertían en una situación humorística. Con un uso del lenguaje coloquial de aquella época, Lagos desarrolló la historia considerando todos los actores que intervenían en ese proceso: su protagonista, la casa editorial, los músicos que interpretaban la obra, los técnicos de un estudio de grabación, los empleados de una sociedad de derechos de autor, promotores, locutores radiales, participantes de peñas. Como parte de la revista especializada en música folclórica, en su número aniversario, el objetivo del autor era dar cuenta de ese proceso que para muchos de los lectores era una incógnita y revelaba dificultades, atropellos, limitaciones, arbitrariedades y estafas. A Lagos ser parte de ese mundo, como músico, crítico y compositor, le brindaba verosimilitud y, al mismo tiempo, la complicidad necesaria con su audiencia. La condición humorística de esa historia remitía a esas relaciones de tensión y disputa que se mencionaron respecto de la música folclórica. En cuanto a esas relaciones Díaz afirma:

[...] en la medida en que el campo [del folclore] se constituyó en relación con el circuito de producción y consumo, la relación misma con los empresarios, los medios y las grabadoras es una relación de competencia, de luchas de intereses que contribuye a determinar el lugar relativo de cada quien (Díaz 2009: 72).

En este sentido, Lagos incorporaba esas negociaciones, consensos e intereses ofreciendo una historia risible acerca de la posibilidad de convertir una obra musical en un éxito sin abandonar una mirada crítica.

Además, con el marco propuesto por Carrell (2008), según el cual en el evento humorístico participan el sujeto que lleva adelante el chiste, el chiste mismo y la audiencia, el cuento de Lagos “La bordona fatal” se constituía como un evento humorístico que requería la participación también de su audiencia. Para ello, los lectores, además, debían reconocer personajes que aparecían en el relato y que remitían casi en su totalidad a personalidades del ámbito folclórico de la época. Ya fuera a modo de homenaje o simplemente como chanza, un lector avezado en la temática podía advertir que cuando se hacía referencia al músico Hernando Figueroa Duques, se trataba del cantante y compositor Hernán Figueroa Reyes; y a un poeta de Trenque Lauquen, autor de *Languideces pampeanas*, se refería, probablemente, a *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt; cuando mencionaba Los gritos grises se trataba del grupo Las voces blancas; los Wawan-Hua por los Huanca Hua; los grupos Los Limítrofes y el Grupo Consonante Argentino consistían en versiones modificadas de Los Fronterizos y del Grupo Vocal Argentino, respectivamente; nombraba el estudio de grabación Magnetic

por el famoso estudio Ion; aludía a la cantante Mariana Farías Gordas en lugar de Marian Farías Gómez; y Tronquito Ortega, versión de Palito Ortega; nombraba el Festival Nacional Folklórico de Piedrín en lugar del emblemático Festival Nacional de Folclore de Cosquín; y la sigla SADAIC desglosada como Sociedad Anónima Deudora de Autores Incobrables Conocidos, en lugar de la verdadera Sociedad Argentina de Autores y Compositores. Todos estos personajes, lugares e instituciones necesitaban, como dicen los teóricos del humor, de un marco de referencia y una competencia por parte del lector. No eran risibles en sí mismos. En este sentido, un lector asiduo de la revista seguramente conocería todos esos datos. El guiño que Lagos anticipaba en el copete abonaba al evento humorístico: “Toda coincidencia con personajes reales, es humorísticamente deliberada” (Lagos 1967c: 41).

La figura de Lagos como crítico musical también fue incorporada a esa historia ficticia con Josepedro en varias oportunidades y con ello, nuevamente, marcaba distancia de la oralidad apócrifa que mantenía con su amigo mientras le otorgaba valor a la revista:

El problema estaba ahora en el 22 vertical, siete letras: “Animal cuadrúpedo extendido por todo el hombre, de extraordinaria tozudez”. Todas las palabras posibles tenían menos de siete letras. Como para mejorar las relaciones con mi amigo, decidí consultarle, con aire de benevolencia, como si le estuviera haciendo un favor. Debí preverlo [sic]. Rápidamente, con una torva sonrisa, contestó [Josepedro]:  
–Crítico (Lagos 1968i: 42).

A la gente no le interesa saber lo que yo siento sino lo que pienso. [...] La gente compra “Folclore” para leer informaciones, comentarios, críticas, y no estados de ánimo de nadie (Lagos 1967e: 20).

En definitiva, Lagos empleaba el humor en su columna como una herramienta crítica, al tiempo que la selección de discos que comentaba fue conformando un canon alternativo, que proponía cambios y renovaciones del folclore imperante. Como se dijo, existía una tensión entre músicos consagrados y otros cuya propuesta estética se alejaba de las fórmulas más tradicionales. En las críticas de Lagos esa tensión se hacía evidente:

[Acerca de Carmen Guzmán] Todo es música popular argentina. Y como se han documentado algunos tangos viejos de autor anónimo, se están dando los primeros pasos para la **folklorización del tango** (Lagos 1967b: 20).

[Anastasio Quiroga] se trata de un verdadero artista. Toma los elementos de más **pura raíz folklórica**, los que ha mamado con la cara apoyada en la tierra, y los vierte con insolente sencillez. [...] Me pareció que era inadmisibile que el público no supiera que este disco existe, que quizá muchos oyentes de buena fe creyeran que lo que escuchan a diario por los autotitulados folkloristas, es la verdad. [...] Folclore químicamente puro (Lagos 1967d: 24).

[...] el LP de Los Andariegos es muy moderno, de lo más moderno que se haya hecho vocalmente con material de **procedencia folklórica**. [...] Por de pronto, admirable la forma en que tratan la armonía moderna (Lagos 1967d: 24).

La mezcla confunde. Sabes muy bien que no soy un purista, pero creo que, tratándose de **músicas de proyección folklórica**, no es conveniente misturar procedencias diferentes, pues no siempre se benefician mutuamente. [...] resulta evidente que [Rodolfo Mederos y Oscar Matus] tienen muchas ganas de hacer cosas nuevas (Lagos 1967e: 14).

[Miguel Saravia] Cada vez disminuyen más sus contactos con lo que tenía de **proyección folklórica**, para irse convirtiendo en una especie de trovador de Buenos Aires, un juglar actual (Lagos 1968a: 20).

[...] Mercedes [Sosa] está cantando mejor que nunca y eligió un repertorio interesante, donde figuran varias canciones desconocidas para el público habitual. [...] Seguí capturado por la personalidad de Mercedes Sosa, por su garra, su afinación, su aporte de vitalidad a la **proyección folklórica** (Lagos 1968b: 20).

Porque vaya si era insólito que en pleno reducto del cancionero piloso [en referencia a una disquería del centro de Buenos Aires] se escuchara algo argentino especialmente folklórico y además tradicional [el disco *La zamba* de Ariel Ramírez]. [...] por el hecho singular de que en plena calle se oyera **música nativa**, en esta época en que los programas argentinos de radio parecen diagramados por el Foreign Office u organismos similares, al punto que encontrar nuestra música a parejo nivel de difusión con la extranjera era más difícil que arar en triciclo (Lagos 1968e: 18).

Los Andariegos están en la línea armónica más avanzada entre los conjuntos de **proyección folklórica** (Lagos 1968k: 13).

Su empeño [el de Víctor Heredia] en no elegir los **temas de moda** para su repertorio, por buscar cosas que tengan contenido... (Lagos 1968k: 13)<sup>18</sup>.

Como se señaló en un apartado anterior, en aquella época estaba presente el problema por definir qué era folclore y qué no lo era. Una lectura holística de los números de la revista revela que los académicos, los músicos, los programadores de radio y los periodistas especializados hurgaban en las “esencias” para tratar de identificar cuáles eran las músicas que reflejaban lo autóctono, rural, incontaminado de modernidad y propio de la tradición. Es por ello que las músicas que reseñaba Lagos eran denominadas “proyección folclórica”<sup>19</sup>. A diferencia del folclore tradicional, las músicas de proyección apelaban a recursos compositivos propios de otros géneros musicales e incorporaban instrumentos asociados a otras músicas.

Asimismo, la constitución de ese repertorio alternativo al que se dedicaba el crítico incluía comentarios acerca de discos con versiones más modernas y novedosas del folclore tradicional, como se ve en el siguiente ejemplo:

[“La vieja” en el disco de Marian Farías Gómez] es una versión fuera de serie, aunque tal vez ciertos santiagueños refractarios a toda modificación de la apariencia telúrica, sufrirán enérgicos cólicos hepáticos, con bilis y todo, cuando la oigan (Lagos 1967g: 14).

Una digresión que surge de este comentario es la recurrencia de Lagos en sus críticas a referencias localistas, metáforas e imágenes de otros contextos. En este caso, los “santiagueños” en cuestión remiten a los ciudadanos de la provincia de Santiago del Estero en Argentina, en la que era habitual la ejecución de folclore; en particular, se la conocía como la provincia en la que había nacido la chacarera.

Retomando el tema del repertorio, Lagos no solo legitimó músicas de proyección que surgían como respuesta al folclore imperante, sino también dio visibilidad a discos vinculados a la investigación documental –como las compilaciones de Leda Valladares– u otros con objetivos didácticos. Estos son los casos de:

[*Danzas tradicionales* de Alberto Ocampo] es un disco que merece apoyo, por su contenido, seriamente didáctico, y por su realización, medida y sin pretensiones sinfónicas (Lagos 1967e: 14).

<sup>18</sup> Los resaltados son míos.

<sup>19</sup> Para una ampliación del debate terminológico-conceptual acerca del folclore musical y la proyección folclórica, ver Guerrero (2014).

–Es una pena que no se editen más discos folklóricos de tipo cultural [en referencia a *Documental folklórico de Salta Volumen IV*, recopilado por Leda Valladares] [...] No deberían preocuparse tanto por vender muchas unidades como por el hecho de que se enfoque un plan orgánico de registro auténticamente folklórico. Tu revista debería...

–No es “mi” revista –aclaré–. Sólo escribo la página de discos.

–No interesa. Ustedes tienen la obligación de ocuparse de cosas así, en vez de tantas notas dedicadas a mediocres que ni saben lo que están haciendo. El público conoce más a muchos que entraron al folklore por la ventana, en vez de aquellos gracias a los cuales se construyeron los cimientos (Lagos 1968c: 23).

Las referencias a discos de este tipo en otras notas de la revista *Folklore* estaban prácticamente ausentes y es probable que ello pesara en la decisión de Lagos.

Por último, esa reivindicación de la revista *Folklore*, que era, como se dijo, emblemática y la de mayor tirada en la difusión del folclore argentino, se conseguía con una estrategia metadiscursiva. En el número 160, Lagos reprodujo su encuentro con Josepedro en el que este le recriminaba su crítica a un disco de Julia Elena Dávalos. Como si se tratara de una ucronía, la nota de Lagos cuenta que Josepedro leyó parte de la reseña en cuestión y le pidió explicaciones porque no estaba de acuerdo con lo que ahí se decía:

Se acomodó los anteojos y leyó en voz alta, con un dejo de asco: “Julia Elena Dávalos no controla su voz, probablemente por falta de estudio vocal, en pasajes donde convendría que lo hiciera, como en ciertos finales de frase, en los que se advierte un *fiatto* deficiente o en otros, de afinación indecisa”. Dejó de leer y me miró fijo, como esperando mis disculpas, mientras carraspeaba con severidad.

–Ah, es mi comentario sobre el disco de Julia Elena; ya sé: no estás de acuerdo, me parece notar lo en tus pícaros ojillos –contesté, tratando de hacerme el gracioso para aliviar la tensión. Pero mi amigo no estaba en absoluto dispuesto a ejercitar su sentido del humor (Lagos 1968d: 20).

La publicación de la crítica era ese mismo relato enmarcado, en el que se proyectaba el texto para interactuar con sus lectores. Este mismo artificio de incluir la revista y lo que en ella se publicaba como parte de su ficción fue empleado en más de una oportunidad:

Era una de esas tardes muy frías de los primeros días de julio, y ya estaba en venta en los quioscos, como todo el mundo sabe y ocurre puntualmente al principio de cada mes, la revista FOLKLORE. Josepedro González Folk, mi inevitable amigo, se quedó parado mirando la tapa, con la foto de José Larralde. [Hace referencia a la verdadera tapa del número en que sale esta nota] (Lagos 1968f: 24).

Invocar el nombre de la revista abonaba credibilidad al juego cómplice planteado por Lagos con sus lectores, ya que, de algún modo y como dicen los teóricos del humor, en el chiste aparecen coincidencias co-ocurrentes y su estructura tiende a cubrir las inverosimilitudes.

La última nota, publicada el 5 de diciembre de 1968, no incluía la crítica de ningún disco. En el copete se informaba que Eduardo Lagos había decidido dejar, por cuestiones profesionales, la sección en la que siempre ofreció “chispeantes y eruditos comentarios” (Lagos 1968k: 34). Luego, se transcribía una carta de Juan González, padre de Josepedro y asiduo lector de la revista, en la que le explicaba al director de *Folklore* que su hijo sería trasladado a otra sucursal de la compañía en la que trabajaba y ya no estaría en Buenos Aires, de manera que no podría mantener el vínculo con el crítico de la revista. Era por esta razón y porque estaba convencido de que el crítico nunca había tenido la competencia suficiente para ese cargo, sino que siempre le había consultado la opinión a su hijo, le pedía que convocara a otro con criterio propio, por el bien de los lectores.

El paso de Lagos por la revista *Folklore* visibilizó un repertorio que, en constante tensión con el folclore imperante, prácticamente no tenía otro espacio dentro de la revista. Tal vez el carácter de “padre de la música de proyección folclórica” le permitía su legitimación.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

En la historia del folclore musical argentino, la revista *Folklore* se constituyó, durante su primera década coincidente con el fenómeno del *boom*, en una publicación especializada de esta música. Con una tirada quincenal en esa primera etapa, ofrecía a sus lectores un espacio en el que se encontraban las noticias referidas a las presentaciones y giras que los músicos realizaban en circuitos de peñas, clubes y festivales, las reseñas de discos y libros editados, la publicidad de casas de músicas que vendían instrumentos y de los programas de radio y televisión dedicados a esta música y la transcripción de cancioneros de folclore. Con todo esto, la línea editorial de la revista asumía un posicionamiento frente a sus lectores, en el que imperaban los grupos más taquilleros con un repertorio asociado al tradicionalismo y el mundo rural. En cambio, la columna de Eduardo Lagos en esta revista dio lugar a voces alternativas, poco difundidas y que planteaban novedad frente a formatos estandarizados, con instrumentaciones y arreglos originales.

Para poder incluir un repertorio alternativo, Lagos apeló al humor como estrategia crítica y construyó un espacio de legitimidad a otras opciones frente al folclore imperante. Por un lado, la construcción de un personaje ficticio, con quien el crítico dialogaba, permitía desplazar la autoridad de quien emitía los juicios más sensibles de los discos hacia alguien menos instruido; al tiempo que relativizaba el lugar de crítico de Lagos, que también formaba parte de ese mundo como pianista y compositor y era amigo de los músicos reseñados. Así, Lagos pudo ser tajante y severo con algunos grupos y músicos, y admirador y adulator con otros. La elección de un registro humorístico, en una revista que no tenía el humor como contenido, matizaba las críticas más negativas. En síntesis, la reconstrucción de esas situaciones imaginarias entre los amigos también daba luz a un repertorio alternativo de músicas que no tenían cabida en otros espacios de la revista.

Los chistes que incluían esas historias fueron contruidos de acuerdo con mecanismos en los que se usaba el lenguaje de aquella época y la estrategia narrativa generaba credulidad para un consumidor de folclore. En este sentido, Lagos remedaba una situación cotidiana que podía ser compartida por sus lectores. Creaba verosimilitud en sus historias nutriéndose del contexto que el contenido de la propia revista le brindaba. De allí que los *scripts* que empleaba en sus chistes no salían del mundo al que hacía referencia, por lo que el pasado social común permitía que los chistes llegaran a interpretarse.

En un mundo vinculado con el tradicionalismo, las costumbres, la identidad nacional y la negativa a ciertos cambios, durante los dos años en los que se publicaron sus críticas en *Folklore*, el ingenio de Lagos fue alterar el registro de su discurso para dar difusión a discos de escasa visibilidad y generar un espacio para músicos que no eran considerados por la línea editorial de la revista, debido a que no participaban asiduamente de los espectáculos que allí se promocionaban y reseñaban. Por ello, la opinión crítica de Lagos, aunque risible, se transformaba en una cosa seria.



## BIBLIOGRAFÍA

BERGER, PETER

1998 *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.

BERGSON, HENRI

2003 [1900] *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

BURKART, MARA

2017 *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

CARRELL, AMY

2008 "Historical Views of Humor", *The Primer of Humor Research*. Víctor Raskin (editor). Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 303-332.

CHAMOSA, OSCAR

2012 *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

COSSE, ISABELLA

2014 *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DÍAZ, CLAUDIO

2009 *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

DUPEY, ANA MARÍA

2019 "Políticas de la identidad, lógicas de la diversidad y folklore", *Recial*, X/16, pp. 1-12.

FÉMINIS, PATRICIO

2017 "Raíces de vanguardia. Testimonios de la música popular del Siglo XXI". Tesis de Maestría en Periodismo. Universidad de San Andrés/Grupo Clarín.

FREUD, SIGMUND

1988 [1905] "El chiste y su relación con el inconsciente", *Obras completas. Volumen 5 (Ensayos XXI a XXV)*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., pp. 1029-1167.

GANDOLFO, AMADEO

2013 "Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)", *Caiana*, 2 (agosto), pp. 1-14.2014 "Entre la política y el oficio: los dibujantes de la revista *Primera Plana* (1962-1969)", *Revista Contemporánea*, IV/4, vol. 2, pp. 1-32.

GRAVANO, ARIEL

1985 *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

GUERRERO, JULIANA

2013 "Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)". Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

2014 "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina", *Runa*, XXXV/2, pp. 51-66.2015 "La emergencia de la 'música de proyección folclórica' en el debate sobre el estilo musical", *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, 22, pp. 55-75.2016 "La 'música de proyección folclórica' en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, XI/2, pp. 185-199.2017 "Las Folkloreishons de Lagos: un aporte para la encrucijada del jazz en América Latina", *Visões da América, Sonoridades da América. Atas do XII Congresso da Associação Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana*. Heloísa de A. Duarte Valente et al. (organizadores). São Paulo: Letra e Voz, pp. 356-361.

KARUSH, MATTHEW

- 2019 “Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie, 50 (enero-junio), pp. 198-222.

LAGOS, EDUARDO

- 1967a “Comentando discos”, *Folklore*, 149, p. 18.
- 1967b “Comentando discos”, *Folklore*, 150, p. 20
- 1967c “Historia de un éxito o ‘la borodona fatal’”, *Folklore*, 151, pp. 40-41.
- 1967d “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 152, pp. 24-25.
- 1967e “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 153, pp. 14-15.
- 1967f “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 154, pp. 16-17.
- 1967g “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 155, pp. 14-15.
- 1968a “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 156, pp. 20-21.
- 1968b “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 158, pp. 20-21.
- 1968c “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 159, pp. 23-24.
- 1968d “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 160, pp. 20-21.
- 1968e “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 161, pp. 18-19.
- 1968f “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 162, pp. 24-25.
- 1968g “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 163, pp. 20-21.
- 1968h “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 164, pp. 18-19.
- 1968i “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 165, pp. 42-43.
- 1968j “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 166, pp. 12-13.
- 1968k “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 167, pp. 34-35.

LEVINSON, JERROLD

- 1998 “Humour”, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. 1a edición. Edward Craig (editor). Londres: Routledge.

MALOSETTI COSTA, LAURA Y MARCELA GENÉ

- 2013 *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

MONRO, DAVID HECTOR

- 2005 [1967] “Humor”, *Encyclopedia of Philosophy*. Donald Borchert (editor). Farmington Hills: MacMillan, pp. 514-518.

MULKAY, MICHAEL

- 1988 *On Humor. Its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge: Blackwell.

NILSEN, DON L. F. Y ALLEEN PACE NILSEN

- 2019 *The Language of Humor*. Cambridge: Cambridge University Press.

PARODI, JULIA

- 2019 “Folkloristas y folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)”, *Racial*, X/10, pp. 1-24. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/racial/article/view/26993> [acceso: 15 de enero de 2020].

RUTTER, JASON

- 1997 “Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues”. Tesis de doctorado, University of Salford, United Kingdom.

SMUTS, AARON

2009 "Humor", *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/humor> [acceso: 15 de julio de 2011].

SPENCER, HERBERT

1860 "The Physiology of Laughter", *Macmillan's Magazine*, I, pp. 395-402.

VEGA, CARLOS

2010 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".