



www.revistaafuera.com

Nº de Registro de Propiedad Intelectual: 523964

Nº de ISSN 1850-6267

"Tan solo la zamba me recordará". Configuraciones del cantor y sus prácticas en las letras del folklore moderno en Argentina

Resumen:

La figura del cantor en el folklore argentino, y en general en todas las tradiciones musicales, ha sido siempre fascinante, sobre todo por el lugar simbólico que cada cultura y momento histórico le asigna. Numerosas letras del folklore moderno en Argentina refieren a la figura del cantor y muestran prácticas, espacios y sujetos relacionados con la música. El objetivo que persigue el presente trabajo consiste en relevar en un corpus de canciones del compositor salteño Gustavo "Cuchi" Leguizamón aquellas representaciones en las que los roles de la música y del músico se definen como fundamentales tanto en la construcción de la memoria como en la visibilización de zonas de lo cotidiano. Para ello, en primer lugar, analizamos la configuración del hablante lírico para comprender el lugar asignado al cantor en el campo del folklore moderno en Argentina, y en particular tal como se construye en este corpus. De esa manera podremos observar cómo se construye discursivamente ese rol y esa figura - quién/es enuncia/n y cómo se sitúa/n frente a la representación de esos roles. (1)

La figura del cantor en el folklore argentino y, en general, en todas las tradiciones musicales, ha sido siempre fascinante, sobre todo por el lugar simbólico que cada cultura y momento histórico le asigna. Numerosas letras del folklore moderno en Argentina refieren a la figura del cantor y muestran prácticas, espacios y sujetos relacionados con la música. La obra del salteño Gustavo "Cuchi" Leguizamón no escapa a estas formaciones al realizar, en su producción, significativas referencias al lugar del músico y de sus prácticas en el seno de una comunidad. Tal es el caso de zambas como "El silbador", "El fiero Arias", "Cantora de Yala", "Maturana" y "Cantor del obraje" con letra de Manuel J. Castilla, "Zamba de los mineros" con letra de Jaime Dávalos y "Zamba del guitarrero" y "El avenida" (carnavalito) con letra y música del mismo Leguizamón.

El objetivo que persigue el presente trabajo consiste en relevar en este grupo de canciones aquellas representaciones en las que los roles de la música y del músico se definen como fundamentales en la construcción de la memoria y en la visibilización de zonas de lo cotidiano a través del canto y la música. Para ello en primer lugar, debemos analizar la configuración del hablante lírico para comprender el lugar asignado al cantor en el campo del folklore moderno en Argentina, en particular tal como se construye en este corpus. De esa manera podremos observar cómo se construye discursivamente ese rol y esa figura - quién/es enuncia/n y cómo se sitúa/n frente a la representación de esos roles.

Sin embargo, previamente consideramos necesario situar esta producción en un contexto más amplio y definir el campo, señalando algunas características del género canción y las particularidades de su circulación. La canción de folklore moderno se inscribe en el campo de la llamada música popular en cuyo desarrollo y difusión tuvieron un rol importante las

tecnologías aportadas por los medios masivos (radio, industria del disco, etcétera). Constituye por lo tanto un fenómeno complejo ya que no se trata de aquellas prácticas rurales, anónimas y tradicionales categorizadas bajo el concepto de “folklore” sino que es un movimiento de alcance nacional que Ricardo Kaliman define como “folklore moderno”, entendiendo por tal el fenómeno de las formas que, derivadas de las prácticas rurales, ingresaron a los circuitos urbanos y se difundieron a través de los medios masivos (Cfr. Kaliman, 2003: 26). Los circuitos de comunicación, difusión y consumo de estas canciones de autor urbano no eran ni las salas de concierto, ni los “salones de selecta presencia, sino centros de diversión popular como peñas y, posteriormente, los medios masivos de comunicación (Cfr. Kaliman, 2003).

Estamos, por lo tanto, ante un tipo de género peculiar -que, como todo género discursivo, posee sus propias reglas y convenciones- y ante una práctica cultural de larga data que tiene como característica principal la de ser poesía cantada -práctica que existe en todas las culturas y cuyo ejemplo en el contexto local nos remite por ejemplo a la copla y la baguala y en otros contextos a la lírica en la Antigua Grecia en que la poesía estaba acompañada por instrumentos musicales como la lira o el aulos. A partir de esta primera caracterización se infieren ya cuestiones de fundamental importancia en cuanto a las condiciones de producción-recepción y del circuito comunicativo. En efecto, si bien muchos de los poemas que conforman el repertorio de folklore moderno en Argentina han sido escritos (muchos de ellos por poetas de reconocida trayectoria como Manuel Castilla, Jaime Dávalos, Félix Luna o Atahualpa Yupanqui), su destino final no será la lectura individual de un hipotético lector sino la del canto ante un público o auditorio. Es importante no perder de vista esta característica comunicativa, aunque debido a los objetivos que persigue el presente trabajo dejemos de lado momentáneamente el análisis de lo musical y las prácticas de consumo, que forman parte fundamental de este tipo de producción.

Por lo tanto partimos de la premisa de que quien escribe inscripto en el género objeto de nuestro estudio -poeta o cantautor- lo hace pensando ya en el sonido que completará el poema o bien basándose en una melodía previamente compuesta. El receptor es un oyente ya sea individual -si el medio de difusión es una grabación- o colectivo en recitales, festivales, fiestas o reuniones sociales. A esta situación básica debemos agregar que, tratándose de un género poético, en el texto se construyen representaciones de los roles comunicativos específicos de cantor-oyente, la delimitación de diferentes destinatarios y se configuran representaciones de esos roles y del lugar de la música en la sociedad.

En principio podemos reconocer, por lo tanto, una particular complejidad de la situación comunicativa dada por una sucesiva apropiación del “yo” construido en el poema que se despliega en el tiempo entre producción, ejecución y recepción. En principio, tenemos al productor concreto del texto; por otro, en el poema se construye la enunciación de un yo poeta-cantor; luego, un cantante (que puede coincidir, o no, con el productor antes mencionado) *se apropia* de ese yo actualizándolo y representándolo a través de su interpretación; y, finalmente, es posible que también se genere una identificación del oyente con ese enunciador poético. Esta sucesiva serie de apropiaciones y desplazamientos tiende a producir un efecto testimonial e identificador de gran fuerza como también una marcada ilusión autobiográfica. Posiblemente, sea esta construcción del *yo poético* en su rol de cantor una de las estrategias discursivas que permitiría lograr una identificación entre el enunciador-autor-cantor y el oyente y, de esta forma, convalidar y legitimar la posición del folklorista (tanto el compositor como el intérprete) como vocero del “sentir de un pueblo” y de las representaciones identitarias allí construidas. De allí también el rol, que creemos fundamental, de la canción popular en la formación de subjetividades.

A todas estas particularidades debe sumarse el acceso masivo a este tipo de producciones posibilitada por la radio y el registro sonoro en discos, la difusión en peñas y festivales e, incluso, las prácticas de reproducción de la música en reuniones familiares y/o de amigos (2). Queda así señalado el amplio espectro de público que está en contacto con estas formas de música, que se sintieron -y aún se sienten- representadas por ellas, y que no se circunscriben a la población rural.

El género apela, igualmente, a un pacto de lectura basado en la presuposición de que lo que se expresa a través del folklore y de sus letras es la cultura nacional y la voz del pueblo y de la tierra. Al respecto, Ricardo Kaliman señala que, como producto de los intereses en juego en el campo del folklore, los folkloristas -en tanto muchos de sus cultores provenían de sectores diferentes a los rurales, populares o subalternos- debían poner de relieve aquellos rasgos que garantizaran su pertenencia al pueblo o bien demostrar, como sucedió a partir de los 60, que poseían un conocimiento profundo de esas culturas a la que decían representar (Cfr. Kaliman, 2001).

En ese sentido resulta igualmente oportuno recordar la construcción del cantor presente en uno de los géneros más “exitosos” en la representación de lo popular y de la construcción

de una memoria colectiva, de profunda incidencia en la cultura argentina, como es la denominada literatura gauchesca y su texto paradigmático, el *Martín Fierro*. En este contexto, el imaginario construido en torno al rol del cantor estaría cifrado en cantar/ contar historias, exorcizar las penas mediante el canto, en retratar lugares, en dar testimonio, en ser un “vocero” del sentir colectivo. Tareas, todas ellas que se construyen discursivamente -con mayor o menor éxito.

El yo y los otros: formas de cantar/contar

Las referencias a las funciones de la música y al rol del cantor son una constante en la producción analizada. La pregunta es desde qué lugares y cómo se presentan y valoran las prácticas y sujetos vinculados a la expresión musical. Por ello nos centraremos no sólo en las numerosas referencias a prácticas musicales que encontramos en dicha producción sino que interesa especialmente en esta instancia analizar las diferentes construcciones del yo poético y, a partir de allí, las representaciones que cada canción ofrece.

“Zamba del guitarrero” (1962) (3) presenta dos sujetos -el guitarrero y el bagualero- y tres prácticas musicales diferentes. Una de ellas es la práctica de la música en el contexto de la fiesta y del carnaval en la cual se inscribe esta zamba del guitarrero, destinada principalmente a ser bailada. La otra práctica, también en el contexto del carnaval, es la de la copla y la baguala. Finalmente -y a partir de ciertos datos que nos brinda el texto poético- la tercera práctica se relaciona con el rol de un sujeto que se transforma en el encargado de expresar, mediante su canto, las anteriores.

En cuanto a la práctica de la música en el contexto de la fiesta es importante destacar la forma de denominar al músico, ya que no es igual calificarlo como guitarrero que como guitarrista. La función del baile es explícita ya en los primeros versos: “Para cantar,/ para bailar/esta zamba del guitarrero/ carnavales chaguanacos florecerán/ en las bandas del Bermejo”. Se enuncia así la función de la zamba, originariamente una danza.

Los verbos en infinitivo y el sujeto elidido son marcas textuales significativas. Implican una descripción, una exterioridad del hablante ante las prácticas que presenta. Esta ausencia en las dos primeras estrofas es notoria porque, en cambio, en la tercera aparece una voz en primera persona que delimita su acción y la distingue del bailar. Concretamente dice: “Vengo a nombrar/vengo a gritar/ esta zamba del guitarrero” para rematar en la última estrofa con la importancia de un rol que adquiere un sentido trascendental: “Quiero alumbrar/con mi cantar/las entrañas del bagualero”. El sentido de este “alumbrar” puede leerse en términos de iluminar y hacer visible lo oculto y, al mismo tiempo, como la tarea de “dar a luz”, es decir de gestar y crear. Así, este hablante se distancia del guitarrero; la voz que enuncia la voluntad de alumbrar y cantar no es la voz del guitarrero, que tal vez podríamos haber interpretado en los primeros versos, sino la voz de un sujeto que sutilmente manifiesta una propuesta estética: su canto alumbrar una voz, una práctica, un músico especial que es el bagualero; y no sólo ello sino que el alumbramiento no es de una mera superficie sino de las “entrañas”, es decir lo visceral y lo más propio e interno de ese canto. Este rol se configura entonces en la progresión de los verbos “cantar”, “nombrar”, “gritar” y “alumbrar”.

Observamos por lo tanto una progresión desde lo concreto material a lo simbólico: desde la primera estrofa que nos sitúa en el contexto del baile y la fiesta en el carnaval hasta el hablante que define su rol de “alumbrar”. Esta progresión está acompañada de una alta simbolización y metafóricación de las prácticas, los roles y funciones. Sabemos que la zamba es una danza de cortejo que simboliza la conquista amorosa; el estribillo condensa metafóricamente esta función de la danza como galanteo y conquista simbolizada en el pañuelo. La imagen del baile y la fiesta que nos ofrece la tercera estrofa es aún más sintética: “tinajones de aloja madurarán/ bajo un cielo de pañuelos”.

En esa progresión se da también una alternancia de voces. Ya observamos la diferencia entre el sujeto elidido en la primera estrofa y el que define su rol en la tercera y cuarta. El estribillo, (“volando, volando lejos se va mi pañuelo tras el tuyo, regresarán cuando el amor abra su último capullo”) por su parte, nos sitúa ante otra posibilidad: la voz del sujeto que baila. Entonces se representan, por un lado, al guitarrero en su función de hacer música para bailar y al bagualero como referentes, mientras que la enunciación en primera persona remite en un caso a la perspectiva del bailarín enamorado y, en otro, a la voz del poeta que enuncia una propuesta estética.

Los músicos representados en esta zamba, el bagualero y el guitarrero son anónimos, mientras que la voz que emerge con fuerza es aquella que los alumbrar a través de su canto. En síntesis, este yo “muestra”, pero se mantiene distante de las prácticas que representa, salvo cuando explícitamente se asume en la misión de “alumbrar”. Se delimitan de esta forma dos prácticas y géneros: por un lado, la baguala y, por otro, la zamba hecha canción

siendo la primera un sostén oculto y vital de la segunda, su fuerza vital. Por otro lado, se perfilan también dos tipos diferenciados de zamba: la danza para ser bailada, la del guitarrero, que no es igual a aquélla que surge del canto enunciado en la tercera y cuarta estrofas. La zamba que ejecuta el guitarrero es aquélla vinculada al espacio rural y a las prácticas originarias. El canto que alumbrá estas prácticas, en cambio, es el del autor urbano y letrado. Implícitamente esto lleva a la configuración de, al menos, dos destinatarios diferentes: el que baila (la zamba para bailar) y el oyente -que, en todo caso, apela no a un oyente cualquiera sino aquél capaz de descubrir, de la mano del poeta, la constitución íntima y visceral de este canto.

De la misma manera, las referencias metatextuales sobre la zamba y su función tienen un doble alcance: por un lado el cortejo amoroso simbolizado en el baile; por otro, la función del canto, de la palabra hecha canción que en esta zamba, como vimos, es la de nombrar y alumbrar prácticas ancestrales, es decir de “representar”, esto es efectuar una mediación de las prácticas a través del discurso. El yo poético construye ese rol de mediación y transforma la práctica, en principio concreta del baile, en la gestación -siguiendo el sentido de “alumbramiento”- de una determinada representación. Estamos así ante una construcción discursiva del rol de “mediación” que cumple el cantor y su canto: en este caso, es una mediación letrada de otras prácticas y espacios como la baguala y el carnaval.

Desde ese lugar entonces, se presentan-representan músicos, prácticas y espacios. Por ello, las referencias espaciales son igualmente significativas: el contexto al que la letra remite es un tipo especial de celebración: el “carnaval chaguanco”. La referencia geográfica, “en las bandas del bermejo” y la mención de los hacheros localiza geográficamente el enunciado en la zona norte de la provincia de Salta. La forma musical en sí, por su parte, se localiza en el espacio de la cultura “criolla”; sin embargo estas referencias a una zona y una práctica en particular evocan una zona de mixturas, mezclas y fusiones en una celebración ritual en la que se confrontan visiones del mundo distintas y opuestas y en la que entran en conjunción y contradicción símbolos y prácticas de tradiciones culturales diferentes. Estas contradicciones se manifiestan igualmente en el nivel de la enunciación. La forma de denominar el ritual, por ejemplo, como carnaval de los “chaguancos” se realiza desde la exterioridad de esa cultura, ya que el nombre que la comunidad da a esta festividad es la de “arete” o “pim-pim”. Tampoco se llaman a sí mismos “chaguancos”; ésta es la denominación que los criollos han dado a la comunidad chiriguana y chané. Las culturas aborígenes, originarias, resultan ser entonces en esta letra sólo un decorado, un telón de fondo o un paisaje posible.

Otras representaciones de la música y del músico popular se construyen en “Cantor del obraje” (4) se presenta como una forma de consuelo y compañía, pero la felicidad que brinda es efímera y momentánea: los hacheros “se rien de a pedacitos, igual que brasa soplada”. Este fragmento de felicidad no puede, de todos modos, borrar la situación de explotación vivida por ellos (5). (1973, Castilla/ Leguizamón) sólo que acá, a diferencia del guitarrero y del bagualero, el músico tiene nombre propio, es el guitarrero Juan Ponce, ese “cantor pobre de los montes” que “como sin querer llegaba” al obraje los sábados por la noche. En esta zamba la música

El músico se representa allí como una especie de redentor, de apóstol que lleva un mensaje. Esta imagen del cantor crucificado (“Cantor pobre de los montes/ se va al alba borracho” “la guitarra con su sombra/ lo llevan crucificado”) se textualiza también en “El silbador” (6). Pero este cantor, además de sacrificado, posee el poder sobrenatural o mágico de la palabra (7) (en)cantada: cuando suelta su voz en el monte provoca que la luna se derrame entre los árboles. Imagen que, inevitablemente, permite evocar al famoso cuadro surrealista de Dalí con relojes que se derriten. A través de esta hermosa metáfora, “el hacha de la luna se derrama/ hoja por hoja”, convergen el trabajo de los hacheros, el canto y la naturaleza. Es una poética forma de mostrar cómo se visualiza la luz de la luna entre los árboles y que vehiculiza al mismo tiempo el sentimiento de dolor y sacrificio de dañar a la naturaleza que escuchamos en “Maturana”, el hachero cuya alma llora antes de voltear un quebracho. (los versos del estribillo dicen: “Cantando en el monte mi canto/ me quiere crucificar”).

De la misma manera en que vimos que se establecen sutiles diferencias entre la zamba como baile y la misión de alumbrar a través del canto en “Zamba del guitarrero”, acá observamos que existe incluso una mayor distancia entre el yo poético y el mundo representado. Así, la ausencia de la primera persona singular es la marca de un hablante que observa desde afuera y desde allí nos presenta un cuadro y una historia, en este caso de dos sujetos, ambos populares y subalternos, como el cantor y los hacheros.

Otras construcciones del yo poético que nos interesa especialmente destacar se manifiestan en “Zamba de los mineros” (8) (1955, Jaime Dávalos/ G. Leguizamón), “Maturana” y “El silbador”, estas dos últimas con letra de Manuel Castilla. En la primera escuchamos la voz

de un sujeto en desplazamiento: “pasaré”, “me voy”. En la segunda estrofa en cambio el sujeto afirma una condición de cantor y minero: “yo soy ese cantor nacido en el carnaval”. La cuarta estrofa es diametralmente opuesta en esta construcción del sujeto (su afirmación/ disolución): mientras la segunda se define por la afirmación del sujeto como cantor, la cuarta en cambio comienza: “Yo no sé, yo no soy, / andoy porque andoy nomás”. Entre la primera y la última estrofas existe, en cambio, una conexión dada por el registro discursivo que se manifiesta en formas lingüísticas como “corpacharme”, y en las terminaciones “quemao”, “morao” o “andoy”. En el estribillo, por el contrario, escuchamos otra voz: una voz que observa desde afuera y que, lejos de condenar el consumo del vino y la fiesta, cuestiona la explotación y justifica la salida: a los mineros no les queda más que vivir a través del vino, a través del estado de gracia efímero y pasajero que éste y la música proporcionan. El vino del mismo modo que la música y que el carnaval ofrece alegrías y felicidad momentáneas, aunque no destruye la marginación y no suplanta la desigualdad.

Por su parte, una de las más famosas zambas de la dupla Castilla/ Leguizamón comienza: “El que canta es Maturana” (9) y con este verso construye la ficción de dar la voz a otro. Sin embargo, se trata, también, de una ilusión. El artificio queda pronto al descubierto, pues si el oyente cree que el que canta es Maturana y que todo lo que allí se dice en realidad es lo que él diría, inmediatamente la enunciación en 3° persona y la presentación del personaje produce una distancia de esa voz. A pesar de ese primer verso, todo lo que sigue es el retrato de un sujeto, sus vivencias, penas y virtudes; una historia de vida que trasciende en y por la música. Finalmente, al hacherito, a ése que no ha sido nada, lo irán cantando los vinos, o el humo del carbón que quemaba.

A diferencia de las zambas que presentan algún personaje y contexto musical concreto - como el carnaval, las carpas, los obrajes, etc.- “El silbador” (1967, Castilla/ Leguizamón) exhibe en los primeros versos un hablante en primera persona que afirma “Soy ese que va silbando” y acto seguido se identifica con un género “y que se vuelve baguala”. La contundencia del primer verso se desvanece en la 2° estrofa: el silbador es un ser anónimo, una “sombra en la sombra perdido” y su canto, efímero y con la inconsistencia del silbido que se pierde en la noche, resulta ser la continuación de una pena; un canto/silbido que ya en el estribillo adquiere más sustancia y fuerza que el propio sujeto. Entonces, a la primera afirmación categórica del “yo soy ese que silba” pasamos inmediatamente a “soy una baguala”, y luego “soy una sombra”, “soy una pena hecha canción”; surge, entonces la duda acerca de quién habla. Y continúa en esa línea: el hablante se define como ése que deja una huella que el viento va tapando, aquél cuyos pasos serán borrados.

Paradojas de la enunciación: los primeros versos nos crean la ilusión de la autobiografía, pero ésta inmediatamente se diluye en el aire y se pierde, como el silbido, como una huella efímera en la arena. Lo que distingue a esta forma de existencia es su “estar siendo”: un sujeto en movimiento sugerido en la acción continua que se expresa en la perífrasis “va silbando”. Es, en todo caso, el canto el que perdura, y por el cual un sujeto puede llegar a trascender. El sujeto queda subsumido-absorbido-asimilado por el canto, zona de fronteras difusas y de ambigüedades, en que el yo es muchos y los muchos se funden en la ilusión de un sujeto único que los dice a través del canto. El silbido, además de ser una forma casi íntima de canto, también expresa el ideal de volverse anónimo, de ser canto popular en sentido pleno. Como veremos luego, esta incorporación de la baguala junto al anhelo de convertir el canto en anónimo constituyen aspectos primordiales en la propuesta artística de Leguizamón.

Carpas, baguala y carnaval

De las prácticas populares se destaca, como hemos visto, un tipo especial de canto, la baguala, y un tipo especial de fiesta, la del carnaval. Este valor otorgado a la baguala se reafirma en “Cantora de Yala” (10) (1970, Castilla/Leguizamón). En esta zamba el homenaje a la coplera Santa Leoncia de Farfán, se entretiene a partir del placer de ésta por cantar. Entre otras virtudes que de ella se destacan está la fuerza de su canto que puede sobrepasar al de otras mujeres y la inventiva de sus coplas que van “despenando su soledad” (“no hay una pena de amor que por su boca no quemé”). A su canto además se le reconoce un valor testimonial: “el manantial de sus coplas va por senderos viejos”. Se sugiere así mismo una especie de condición “natural” del canto: las coplas “brotan”, “emanan”, surgen espontáneamente. Las metáforas de la creación como algo espontáneo y natural -también presentes en la poesía de la gauchesca- se combinan con una noción mágica del canto -el “despenar” a través de las coplas- y con su íntima relación con la vida cotidiana y con el sentimiento.

Ese tipo especial de fiesta, la del carnaval, es una referencia constante en el cancionero del folklore y también en buena parte de la producción de Leguizamón. Muchas otras canciones construyen representaciones de la música en el contexto de la fiesta y el baile, como la “Zamba del último carpero”, donde se destaca un conocido espacio de los carnavales en

Salta, el de las carpas, en este caso la carpa el Patito, o “El fiero Arias” (11) (1965, Castilla/Leguizamón), un bandoneonista carpero, es decir el músico profesional de las fiestas de carnaval, o “El avenida”, carnavales en el cual se hace presente el cantor que surge como producto de la misma fiesta y del vino.

A diferencia de “Zamba del guitarrero” o “Cantor del obraje”, pareciera constituirse en ellas un menor grado de distancia entre el yo que enuncia y el mundo representado, en que lo popular pareciera surgir a través del baile, del sentido del gozo de la fiesta, y de la experiencia comunitaria configurándose un yo en re-ligazón con el mundo y con los otros. En “El Fiero Arias”, por ejemplo, se figurativiza a un sujeto poseído por la fiesta y por el carnaval: “De golpe los carnavales/ se encrespan en el fiero Arias/ y se le trepan al pecho como una flor colorada”. Este sujeto además, es músico, es el que anima la fiesta; sin él no hay baile. Pero no sólo se destaca su condición de músico profesional sino sobre todo su participación en ese espacio comunitario compartido. No se trata de alguien que viene, canta y se va sino del que vive y padece la fiesta junto a todos los otros participantes. Una imagen que condensa la vinculación entre el músico, la fiesta y su música se expresa a través de estos versos: “en su bandoneón sediento resuellan todas las carpas”. Aquello que fue borrado de la conciencia del sujeto, de cuya memoria se han volado “como palomas las farras”, queda sin embargo atrapado en su instrumento, el bandoneón, de esta manera humanizado y equiparado con su dueño: sediento de vino y de fiestas.

El estribillo ofrece además una importante referencia metatextual: ésta no es cualquier zamba, sino una en especial, la del bandoneonista carpero, y se agrega aún, de “antes”. Y ésta es, claramente, una zamba para bailar inscrita en el contexto de la fiesta y del vino. Si ya vimos que el sujeto es poseído por el carnaval, luego otra imagen nos lo presenta como alguien que repentinamente es “tragado” por la “boca de las cantinas”. La interpretación que realizan de “El Fiero Arias” Los fronterizos, en un tempo ágil y movido que es más acorde al baile, acercándola a la línea de las zambas carperas. Musicalmente este tipo de zambas, en el amplio contexto de la producción de Leguizamón -y lo mismo ocurre en “Zamba del guitarrero”-, presenta frases melódicas más cortas, un registro melódico menos amplio, con melodías construidas por grados conjuntos y menor utilización de saltos interválicos -todo ello, vuelvo a señalar, en relación con otras zambas del mismo compositor. Por otro lado tampoco el bis presenta cambios como sí ocurre en gran parte de las composiciones de este músico.

En la interpretación de Los Fronterizos encontramos otra particularidad interesante: en el estribillo todas las voces cantan el primer verso al unísono y fuerte, se ralentiza el segundo, una sola voz canta el tercer verso “el que la baila machao” y todos responden “se compone con picante” en claro estilo de canto responsorial y ofreciendo una sonoridad que recuerda al canto colectivo, a la participación en la fiesta. En la versión del compositor, en cambio, el tempo es lento y se escucha un tono más picaresco en los versos tercero y cuarto del estribillo: “se compone con picante” se dice prácticamente deletreando, remarcando el hecho de que a cada sílaba le corresponde una nota.

“El avenida” (12) es otra de las composiciones que ofrece vivencias del carnaval, en este caso de un sujeto que desde una enunciación en primera persona se asume cantor en el contexto de la fiesta y a la vez nos informa de sus intenciones de conquista amorosa. Lo importante acá es que, como observamos antes, se trata de un sujeto inmerso en la fiesta, característica que se refuerza en la enunciación en primera persona.

El canto, palabra que (en)canta, libera y trasciende

Cada una de estas zambas presenta y rinde homenaje, a su modo, a un personaje -real o ficticio- a un lugar o a una práctica. La música en todos los casos está presente en la cotidianidad y se asocia a la alegría, a la fiesta, al cortejo amoroso, una forma de “catarsis”; es compañera insustituible de las tareas cotidianas, pero también del ritual. A la vez constituye también una forma de trascendencia: a estos sujetos los dice la música, como a Maturana a quien “lo irán cantando los vinos que ese chileno tomaba”; o como al hablante de la “Zamba de los mineros” que confiesa: “Cuando a mí me pille la muerte tan sólo la zamba me recordará”, versos que condensan esta trascendencia del canto porque cada interpretación, cada actualización del mismo es un volver a vivir, una forma de existencia posible.

La misión del canto, su trascendencia, y razón de ser se cifran entonces en transformar lo cotidiano en imperecedero, es decir no sólo en hacer visible las zonas ocultas y gestar, como se sugiere en la “Zamba del guitarrero”, sino también inmortalizar, re-vivir y actualizar de esa manera una memoria. Acá cobra importancia la nominalización de los sujetos, que son representados en su individualidad, con nombre y apellido. El canto, la palabra cantada, hace visibles zonas de lo cotidiano, visibiliza sujetos y les da protagonismo a través de esta identificación individual, los transforma en “héroes populares” en palabras

de R. Kaliman, que tienen su hora de gloria a través de la canción. En ese sentido, y en el contexto del folklore moderno, que se constituyó en base a la identidad criolla, las producciones acá analizadas se destacan por la visibilización de prácticas y sujetos que no siempre pertenecen al ámbito de la cultura criolla.

Pero hay otra noción que aparece en las letras y es la función “mágica” de la palabra que señalamos en “Cantor del obraje” y “Cantora de Yala”. El canto como catarsis o liberación y desprendimiento se expresa igualmente en la idea de las penas que abandonan al sujeto por medio de la canción. También en “Zamba del guitarrero” el baile y la fiesta reúnen, ambivalentemente, la alegría y la pena simbolizada en “el llanto de las guitarras”. Esta convergencia entre alegría y pena es una característica de la fiesta que se enfatiza en “El avenida”, el estribillo repite: “Pobrecito el carnaval, / la vida le da mal trato / Siempre solito y puntual / trajinando risa y llanto”. Estamos así ante el tópico de la pena “que se va al aire”, pena que se suelta y vive su propio destino, y de esa manera abandona al sujeto que la padece; esa forma de exorcizar la pena se da a través del canto y de la guitarra que llora. Se trata finalmente de la representación de una función “mágica” de la música por la cual el sujeto se despoja de la pena o de un sentimiento que lo atormenta mediante el canto: la pena se traspasa desde el sujeto al canto produciendo de esa manera una liberación.

En tal sentido, poner en consideración la concepción de la música y del músico en la tradición de la música académica europea moderna puede, por contraste, contribuir a visualizar con más claridad las representaciones que relevamos del corpus. Recordemos que mientras el campo de la música culta -música de tradición europea cuyos valores cristalizaron en el s. XIX- se sostiene en los valores de autonomía -es decir finalidad estética por sobre otras finalidades y funciones (13)- escritura, complejidad, dificultad de interpretación y de escucha (Cfr. Fischerman, 2004 y López, 2009a y b) el campo de la música popular folklórica configura otros valores en los que, precisamente, la vinculación de lo musical con la vida cotidiana es un argumento de peso. Y, si en el campo de la música culta se construye el mito de la autonomía, en el de la música popular vemos funcionar el de la espontaneidad; en todo caso, ambos comparten el mito de la inspiración y el culto de la persona -del músico, del intérprete, del cantor-, si bien, como es claro, con diferencias. Existen sin embargo intersecciones entre los argumentos que funcionan en uno y otro campo, sobre todo en la producción que acá analizamos (14) y que se manifiesta, especialmente, en las distancias que se establecen entre los mundos de la oralidad y la escritura.

En cuanto a la concepción del músico, la tradición europea moderna concibió al intérprete y al cantante de acuerdo a su virtuosismo y a una formación rigurosa que permitiera un gran despliegue técnico. Se establecen igualmente claras distinciones y jerarquías entre el lugar del compositor y el del intérprete en el hecho musical. Por otro lado, se institucionalizó una forma particular de consumo de la música artística a través de la práctica del concierto que delimita una actitud pasiva corporalmente en el oyente, una recepción guiada más por el intelecto que traducida por el cuerpo a través del baile.

Claramente, se trata de construcciones propias de un momento y espacio muy particulares con respecto a la producción y concepción musical pero, al menos, éstos han sido los argumentos que han funcionado exitosamente -y siguen aún hoy funcionando- en la formación del campo de lo artístico en música. Ésta sería, precisamente, la marca que distingue en última instancia la propiedad de lo artístico: la carencia de funciones vinculadas a lo cotidiano o bien, que tales funciones no estén por encima de la función estética. Nos encontramos, sin embargo, con un panorama diferente al observar cómo se han desarrollado las prácticas musicales en todos los tiempos y culturas. Es la confirmación de ello lo que encontramos en el corpus analizado en el que precisamente se enfatizan las funciones de la música y del cantor en la sociedad. Y la figura que sobresale es la del “cantor”, no el cantante, el “musiquero”; el “bandoneonista carpero”; el “guitarrero”; el “bagualero”; la cantora de coplas, algunos de ellos presentados como sujetos anónimos, otros individualizados en nombre y apellido.

Y aquí podemos recordar otros textos y tradiciones en relación con lo musical y la expresión del pueblo a través de la palabra cantada. Como señalamos en las primeras páginas, en el contexto que nos interesa, la gauchesca constituye un referente ineludible en la concepción del canto como forma de autobiografía, como manera de exorcizar penas y como fuente de instrucción moral que se expresa claramente en el *Martín Fierro*. El pueblo como sujeto colectivo que canta y que se dice a sí mismo a través de sus cantores es un argumento de gran fuerza en el campo de la música popular y en particular en el campo del folklore. La idea del canto de la tierra y del cantor que traduce a esa tierra fue expresada

insistentemente en las voces de, entre otros, Atahualpa Yupanqui, Jaime Dávalos o Mercedes Sosa.

El canto, en este campo, se legitima entonces no sólo por su valor estético -que lo tiene, como esperamos haberlo demostrado- sino también por su valor identitario y comunitario-social y por su presencia indispensable en todo momento de la vida, cotidiana o ritual. En este sentido, Ricardo Kaliman destaca que “cantar a un objeto significa ponerlo de relieve, destacarlo entre los otros objetos y sucesos de la realidad (...) el canto separa esas declaraciones del resto de las expresiones cotidianas para señalar la singularidad de este uso del lenguaje” (2003: 144). Apoyado en esos argumentos, define la función del cantor como la de una misión irrenunciable. Esa misión por la cual por ejemplo la imagen de Juan Ponce, el cantor de los hacheros, es la de un hombre crucificado-sacrificado por su arte. Por ello, algunas letras expresan, como en la “Zamba de los mineros”, una esencialidad del canto: cantor se es, no se aprende a ser y, algo muy importante que se textualiza en muchas letras y que se manifiesta en innumerables declaraciones de intérpretes y músicos del folklore: el cantor “no muere”. El canto se concibe así como una práctica ininterrumpida que va más allá de los límites biológicos de la vida humana, traspasando las fronteras de la vida y la muerte, idea que se expresa también en frases como “cantando he de morir” y que hallamos inscripta en un texto fundamental de la gauchesca al que ya hemos remitido, el *Martín Fierro*:

*Cantando me he de morir
cantando me han de enterrar
y cantando he de llegar
al pie del eterno Padre.
Dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar.*

Esto, indudablemente, también se conecta con la idea de la inmortalidad del canto y de los sujetos a través de la palabra cantada como se expresa con claridad en algunos versos de “Maturana” o de la “Zamba de los mineros”.

Las referencias a las concepciones de lo musical elaboradas en los campos del folklore y de la música académica europea nos permiten, aunque en forma general por ahora, analizar también cuál es la imagen de músico que construyó el propio Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Si por un lado promovió la figura del bohemio, del gracioso, del trasnochador y supo construir su imagen acorde al contexto de bohemia que rodea al folklore en Salta, como la del gozante, del celebrante de la risa y del humor, por otro también fomentó su oficio de innovador y transgresor a través de los diálogos entre su música y muchas otras ajenas al campo del folklore. Cimentó igualmente su oficio musical fundamentalmente como compositor, y sólo eventualmente como director musical, en el caso del trabajo conjunto con el Duo Salteño, o como intérprete. Se podría pensar que construyó su figura en analogía con la del duende enamorado del famoso “Carnavalito del duende” (“el duende está enamorado/ sombrero aludo, dele bailar”), e imaginárselo cantando “corazón alegre de sólo estar/ andando en la vida” o presentándose a través de los primeros versos de “El silbador” (“Soy ese que va silbando (...)/ y que se vuelve baguala cuando ya todos se han ido”), que expresan, tal como ya vimos, una idea de volverse anónimo, de que el canto trascienda la persona del autor y se convierta en repertorio del pueblo. Es inevitable, sin embargo, no leer ciertas contradicciones en ello: las piezas eran registradas en SADAIC con lo cual se afirma el derecho de propiedad intelectual sobre la obra. Pero el discurso estético que construye apunta a lograr esa inconsistencia de la voz oral, y la propiedad comunitaria del canto anónimo. Es, como vimos en “El silbador”, el canto y no su productor el que perdura; por eso es inevitable no relacionar este volverse baguala con la idea que también se expresara en “Zamba del guitarrero”, una síntesis que coincide con la relación que establece el “Cuchi” entre canto y tonada. Afirma el compositor que “la tonada de los viejos salteños es abagualada” y en virtud de ello es que también sostiene: “Toda gran zamba encierra una baguala dormida: la baguala es un centro musical geopolítico de mi obra”.

Esta idea coincide igualmente con la propuesta estética definida por Leguizamón como la de “cruzar” ritmos y géneros sin prejuicio alguno; una forma de componer -diríamos “fronteriza”- en la que según él se funda la fuerza y el éxito de su obra: “...esa fuerza, si es que existe, es producto de la cruz. Yo vivo cruzando las cosas. Tengo zambas cruzadas con yaraví, con baguala, con carnavalito, según el caso. Así las hago” (2000: 8).

Conclusiones

Es hora de retomar las preguntas iniciales y las líneas de sentido transitadas. ¿Quién enuncia, qué enuncia y cómo lo hace? ¿Qué distancias hay entre

enunciación y mundo representado? Y, a partir de sus respuestas intentar precisar qué lugar se le asigna al cantor y a sus prácticas en el contexto de una comunidad y en la construcción de la memoria colectiva.

Si en principio acordamos que cada una de estas canciones ofrece homenajes a sujetos, lugares y prácticas diversas, ahora resulta necesario destacar que difieren entre ellas, sin embargo, en los grados de distancia entre hablante y mundo representado. En “Cantor del obraje”, por ejemplo, se evidencia que una cosa es el canto de Juan Ponce y otro aquél que lo convoca y convierte en héroe, de la misma manera en que vimos que se establecen sutiles diferencias entre la zamba como baile y la misión de alumbrar a través del canto en “Zamba del guitarrero”. Luego se observa igualmente que en “Cantor del obraje” se establece aún un mayor grado de distancia entre el hablante y el mundo representado que en “Zamba de los mineros”; hay en la primera, en todo caso, clara conciencia de esa distancia. El registro utilizado para representar ese fragmento de la vida de los hacheros es el de la poesía culta -es la pluma de Castilla la que construye las metáforas e imágenes que antes señalamos.

Por su parte en “El Fiero Arias” y “Cantora de Yala”, si bien también se enuncia por un hablante que observa, lo importante es la caracterización del sujeto participante, consustanciado con la fiesta y el compartir comunitario a través de la música, la danza y el vino. Lo mismo ocurre en “El avenida” en que además esa participación se refuerza desde una enunciación en primera persona.

Más allá de las coincidencias y distancias señaladas, también se construye una suerte de alianza, mediante la cual el poeta culto focaliza su mirada en sujetos subalternizados, se conmueve con sus carencias y sus penas, admira o destaca ciertas cuestiones que considera valiosas y da voz -si bien relativa- a ese mundo. Como sugieren estos hermosos versos de “Lavanderas del Río Chico”, la propuesta estética que emerge es la de establecer un puente entre la voz del poeta y las voces de los sujetos que representa: “entregar mi voz a tu limpio corazón, / déjame llevar tu ropa del Río Chico hasta la zamba donde vivimos los dos”. Esto es, construir esa polifonía de dos voces que convergen en la zamba. En esta forma de “alianza” -definida ciertamente desde la práctica letrada- el poeta culto y el músico letrado conciben esta necesidad de prestar su voz, y entregarla a estos personajes anónimos. Esta misma situación es la que leemos en “Cantor del obraje”, en “Maturana” y en “Zamba de los mineros”.

La distancia entre el yo y el mundo de las prácticas representadas es, precisamente, el que existe entre oralidad y escritura. Sin embargo, esta misma condición a medio camino entre oralidad y escritura es la que caracteriza a la canción de autor urbano en el folklore moderno. No olvidemos que la difusión y reproducción de la misma, e inclusive hasta el aprendizaje de las canciones por parte de muchos de los intérpretes, se realiza por vía oral.

En síntesis, por un lado analizamos la construcción discursiva del hablante lírico asumiendo un rol de cantor definido como alumbrar, iluminar, visibilizar, gestar, etc. en “Zamba del guitarrero”; la propuesta de “prestar” la voz a todos esos sujetos y prácticas que de alguna manera son invisibilizados, explicitado en “Lavanderas del Río Chico”; el anhelo de incorporarse al flujo de la cultura popular en su doble instancia de la producción y de la recepción articulando, por un lado, el canto de la baguala y de la copla en esa creación y, por otro, explicitado en el anhelo de convertir ese canto en anónimo, cuya expresión leemos sobre todo en “El silbador” y que coincide con la propuesta estética de incorporar la baguala a la forma zamba.

Por otro, relevamos las representaciones de los músicos, de la música, de sus prácticas, espacios y funciones y analizamos el grado de distancia entre esa construcción del hablante y dichas representaciones. De allí surgen algunas cuestiones interesantes, como la mayor distancia que se evidencia en las letras compuestas por Manuel Castilla; una cierta ambivalencia en “Zamba de los mineros” de Jaime Dávalos a través de la emergencia de dos registros discursivos y la idea de establecer un puente o alianza en las letras escritas por Leguizamón.

Simultáneamente, el análisis de este conjunto de canciones nos permitió recoger algunos elementos para realizar reflexiones más generales acerca del lugar del artista en la sociedad, tal como se han formulado en el campo del folklore y su contrastación con la forma de concebir el fenómeno musical en el campo de la música académica europea occidental. Así observamos la construcción del rol del cantor como aquella voz que alumbraba, que se funde en un colectivo anónimo y que permite una forma especial de trascendencia. Sujetos, prácticas, espacios dichos por la música y cuya forma de existencia se cifra a través de ella. Se construye de esa manera una misión del canto como trascendencia, como forma de re-vivir y actualizar una memoria.

Notas

1. Este trabajo se realiza en el marco de un beca de posgrado del CONICET y del Proyecto Picto “Construcciones identitarias y representaciones discursivas. Salta, s. XVIII-XXI”. [Volver](#)
2. Ricardo Kaliman señala, en esta dirección, dos momentos de auge en la difusión del folklore moderno: el primero a partir de la década del 40 durante el peronismo y el segundo en la década del sesenta. [Volver](#)
3. No existen muchas versiones de esta zamba. Fue grabada por Los Fronterizos en 1958 y por el conjunto Tres para el folklore (su primer disco es para Philips en 1962) en el que destacan, precisamente, los arreglos guitarrísticos (uno de los integrantes, “Chito” Zeballos es considerado un virtuoso de la guitarra en el folklore). [Volver](#)
4. En las versiones de Mercedes Sosa-Chango Farías Gómez- Cosquín 97 y de Mercedes Sosa, *Corazón Libre*, 2005. [Volver](#)
5. Idea similar encontramos en “Tabacalera” de Falú/Perdiguero (1942). La explotación, las “tristes jornadas”, “amarga vida” sólo endulzada por su canto. “Unos llevan las ganancias y yo cosecho dolor”. [Volver](#)
6. La interpretación que realiza El Dúo Salteño (1969-1971) es interesante, con instrumentación de guitarras sin demasiada intervención, donde el juego entre las voces es lo más importante; el bis se canta abagualado, sólo voces y una guitarra en función percusiva, coincidiendo con los versos “Y que se vuelve baguala/ cuando ya todos se han ido”. Lo mismo ocurre en el estribillo, en el que Echenique hace baguala y Patricio Jiménez acompaña rítmicamente. [Volver](#)
7. La importancia y trascendencia del cantor, como así también del poder de la palabra cantada se expresa igualmente en mitos como el de Orfeo, el mítico cantante frigio que en-canta a través de su arte; domestica y transforma la realidad o los obstáculos que ella le presenta a través de la música. [Volver](#)
8. Esta zamba ha sido cantada por numerosos intérpretes, entre ellos, Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, Chany Suárez, Patricio Jiménez y Enrique “Chichi” Ibarra cuya versión (en “Canciones para el amor y la siembra”, 2005) incluye el recitado de “Temor del sábado” de Jaime Dávalos, poema en el que se aprecian notorias relaciones con esta zamba. [Volver](#)
9. También hay numerosas versiones de “Maturana”: del mismo G. Leguizamón, de Mercedes Sosa, del Chango Farías Gómez. [Volver](#)
10. Entre las versiones consultadas, las del Duo Salteño (*Duo Salteño*, 1969), de Los Fronterizos en *La peregrinación*(1976) y en *Los 25 años de Los Fronterizos* (Microfón, 1979) y más recientemente en la interpretación de Liliana Herrero y Juan Falú (2000). [Volver](#)
11. Se consultaron dos interpretaciones: Los Fronterizos en 1965 (Philips Color en folklore) y otra de G. “Cuchi” Leguizamón en una grabación que realizó para Phonogram en 1969. [Volver](#)
12. De este tema existen muchas versiones, entre las más conocidas están las del Duo Salteño(1969), de Los fronterizos (1974), *Los 20 años*, para Microfón y numerosas versiones más actuales realizadas por Los Nocheros o Laura Albarracín, entre otros. [Volver](#)
13. La autonomía refiere a una finalidad puramente estética, alejada de funciones vinculadas con lo cotidiano o lo religioso-ritual. Recordemos que para Hegel la música -está pensando sobre todo en la música instrumental- es una forma superior del arte precisamente por su carácter abstracto y, por lo tanto, exenta de establecer referencias y contactos con el mundo concreto y material que nos rodea. Una de las mas extremas posiciones a las que conduce esta concepción de lo musical sería el ideal formalista, cristalizado a fines del s. XIX por el crítico musical vienés Eduard Hanslik: la música no tiene la función de representar nada que no sea ella misma, ni al mundo exterior, ni tampoco siquiera al mundo interior subjetivo del artista, es decir que esta postura también cuestiona la idea de la música como “expresión de sentimientos”. Con estos argumentos se efectúa una notable borradora de las funciones de la música en la sociedad; la música moderna que se define como artística o con valor estético no se produce para el baile -excepto el ballet- u otras finalidades que no sean sobre todo la de ser escuchada. Desarrollamos estas cuestiones en trabajos previos (Cfr. López, 2009a y b). [Volver](#)
14. Las formas en que se relacionan los campos de lo culto y lo popular en la producción de Leguizamón es objeto de análisis en otro trabajo aún en preparación, motivo por el cual acá sólo hacemos una referencia general. [Volver](#)

Bibliografía

- Kaliman, Ricardo, 2001. Sociología y cultura. Propuestas conceptuales para el estudio del discurso y la reproducción cultural. Tucumán: IHPA-CIUNT Proyecto “Identidad y Reproducción cultural en los Andes centromeridionales”.
- _____, 2003. Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes”.
- López, Irene, 2009a. “Revisando “mitos”: la noción de arte y la producción musical en América Latina”, en Alejandra Cebrelli y Zulma Palermo (coordinadoras) *Colonialidad del poder: discursos y representaciones*. Universidad Nacional de Salta: Cepiha-Insoc. Edición digital.
- _____, 2009b. “Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en A. Latina”, en Zulma Palermo (comp.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- Simón, Marcelo, 2000. “Entrevista a Gustavo Leguizamón. ¿Conoce usted a Gustavo Leguizamón?”, en Suplemento Agenda Cultural Diario El tribuno, 8 de Octubre de 2000.

Por: López, Irene Noemí para www.revistaafuera.com | Año V Número 8 | Mayo 2010