

Gauchos guerreros y poetas cantores. Representaciones identitarias en las letras del folklore en Salta



Irene López

Universidad Nacional de Salta, ICSOH-Conicet, Argentina
irenlopez@hotmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2015. Fecha de aceptación: 27/06/2016

Resumen

El objetivo de este trabajo es mostrar algunas de las representaciones identitarias construidas discursivamente en las letras del folklore en Salta y su fuerte vinculación con los discursos de la “salteñidad” y el regionalismo. Para ello abordamos un corpus de canciones pertenecientes a Gustavo Leguizamón y José Juan Botelli junto a distintos poetas, desde una perspectiva de análisis sociodiscursiva que permita relacionar dicho corpus con los discursos políticos e ideológicos circulantes, como así también con el campo intelectual y artístico en que se producen. Del análisis realizado emergen dos representaciones relevantes del espacio y las subjetividades locales construidas en las canciones. Una de ellas, apunta a la configuración de una “Salta heroica”; la otra, contribuye a la imagen de una “Salta bohemia” en que la provincia y la región se configuran como “tierra de cantores y poetas”.

Palabras clave

Identidad
Representaciones
Folklore

Warlike gauchos and singing poets. Identity representations in folklore lyrics in Salta

Abstract

The aim of this work is to show the identity representations discursively forged in the folklore lyrics in Salta, and its strong connection to the discourses of the “salteñidad” and regionalism. To that end, we tackled a corpus of songs belonging to Gustavo Leguizamón and José Juan Botelli together with different poets from a socio-discursive analysis perspective, which allows relating such corpus with political and ideological discourses going around, as well as with the intellectual and artistic field in which they are produced. From the analysis performed, two relevant representations of the space and local subjectivities built in the songs emerge. One of them aims at the shaping of a “heroic Salta”; the other, contributes to the image of the “bohemian Salta” in which the province and the region take shape as “land of singers and poets”.

Key Words

Identity
Representations
Folklore

Gauchos guerreros et poètes chanteurs. Représentations identitaires dans les paroles du folklore à Salta, Argentine

Résumé

Mots clés
Identité
Représentations
Folklore

L'objectif de ce travail est de montrer certaines représentations identitaires construites discursivement dans les paroles du folklore à Salta et ses liens forts avec les discours de la "salteñidad" et le régionalisme. Pour cela, nous abordons un corpus de chansons appartenant à Gustavo Leguizamon, Jose Juan Botelli et d'autres poètes dans une perspective d'analyse socio-discursive qui permet de relier ce corpus avec les discours politiques et idéologiques qui circulent, aussi bien qu'avec le champ intellectuel et artistique dans lesquels ils sont produits. De l'analyse réalisée émergent deux représentations remarquables de l'espace et des subjectivités locales construites dans les chansons. L'une d'elles met en avant une configuration de la "Salta héroïque"; l'autre, contribue à l'image de la "Salta Bohème", raison pour laquelle la province et la région sont configurées comme "terre de chanteurs et de poètes".

Entrada. Imaginarios posibles

En la Argentina, el folklore musical constituye uno de los campos de producción cultural en el cual –con especial énfasis– se han configurado espacios simbólicos de pertenencia y representaciones de nación, región y localidad. Tales configuraciones se articulan con discursos identitarios² de distinto corte político e ideológico que inciden significativamente no solo en la construcción de espacios de pertenencia sino también de subjetividades. Por ello mismo, el folklore no es escenario de una única y homogénea "esencia nacional" sino un terreno de producción cultural en el que se expresan y construyen diferentes modos de representación identitaria.³

El desarrollo de este campo y sus prácticas en Salta reviste una singular importancia en los procesos de configuración del imaginario local y de identidades, particularmente a través de la canción⁴ ya que, dada la dinámica de sus formas de producción y circulación, permite numerosos y diferentes modos de apropiación, uso e identificación entre una amplia audiencia en la que se entrecruzan diferentes grupos y agentes sociales.⁵

En su conjunto, todas las producciones del folklore desarrollado en Salta entre las décadas 1940-1970 constituyen una referencia indiscutible de la cultura local en tanto exponentes de un perfil identitario cristalizado en expresiones tales como "Salta, cuna del folklore", "tierra de poetas" y "semillero de talentos", que actualmente funcionan como lugares comunes en las representaciones hegemónicas de la provincia y son reproducidas en la esfera de las políticas culturales y de la promoción turística. Tales construcciones, que exaltan la homogeneidad, abonan asimismo la configuración de un discurso regionalista basado en el establecimiento de rasgos de homogeneidad geográfica, cultural y humana.

Las canciones del folklore han cumplido un rol importante en dichos procesos, delineando en sus letras lugares, paisajes, sujetos y territorios y proponiendo recorridos que implican diferentes modos de circunscripción: geográfica, cultural, simbólica.⁶ Por ello, en este trabajo proponemos un análisis sociodiscursivo de un grupo de composiciones, con el objetivo de mostrar la configuración de dos representaciones simbólicas altamente significativas en torno a Salta y a la región. Por un lado, la de una Salta heroica, en la que confluyen de modo particular salteñidad, ruralidad e identidad; por otro, la de la Salta bohemia, tierra del vino, poetas y cantores. La primera

de ellas se construye desde la apelación a un pasado glorioso; la segunda se delinea desde la demanda hacia prácticas y sujetos de la cultura popular.

El corpus de análisis está integrado por una selección de obras pertenecientes a Gustavo Leguizamón y José Juan Botelli, reconocidos músicos salteños de proyección nacional, cuyas composiciones han sido interpretadas por numerosos solistas y conjuntos folklóricos desde fines de la década de 1950 hasta la actualidad, conformando un repertorio aún vigente. Gustavo Leguizamón (Salta, 1917-2000), popularmente conocido como “Cuchi”, fue un destacado compositor de canciones de folklore –con letras propias, o bien de destacados poetas como Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez, César Perdiguero, entre otros– que alcanzaron gran difusión y reconocimiento: “Balderrama”, “La pomeña”, “Maturana”, “Zamba del pañuelo”, “Zamba de Anta” (zambas), “La arenosa” (cueca), –todas ellas con letras de Manuel Castilla.

José Juan “Coco” Botelli (Salta, 1923-2010), por su parte, desarrolló una numerosa producción, con letras de José Ríos, Raúl Aráoz Anzoátegui, o bien de propia autoría, que fue interpretada por reconocidos conjuntos y solistas, como Los Fronterizos, Los Cantores del Alba, Los Chalchaleros, José Larralde, Eduardo Falú. Asimismo, se dedicó a la composición de obras orquestales, de cámara y para piano, junto a una extensa producción literaria y pictórica. Se trata de dos compositores representativos de la producción musical en Salta, contemporáneos y amigos, compañeros de aventuras y de conciertos, que nacieron en las primeras décadas del siglo XX y experimentaron las transformaciones operadas en Salta desde mediados de esa centuria. Sin embargo, sus trayectorias siguen caminos diferentes, construyendo posiciones diferenciadas más allá de la contemporaneidad y de las vivencias compartidas en un mismo espacio y momento histórico, ya que establecen diversos modos de articulación con los discursos identitarios, las retóricas y las estéticas predominantes en el campo del folklore. De allí que las posiciones político-ideológicas que pueden reconstruirse en sus producciones sean diferentes y, en algunos casos, hasta opuestas.

Toda selección implica limitaciones, distinciones, recortes y exclusiones. Si bien en su conjunto la obra de ambos autores conforma un extenso corpus de canciones, la selección para el estudio propuesto surgió a partir de una pregunta inicial sobre las formas de textualización de sujetos y espacios y la construcción de representaciones de lo local y lo regional. A partir de allí, el proceso de análisis condujo a la distinción entre dos grupos, de acuerdo con la observación de cómo se construía la configuración de Salta como emblema de un pasado heroico o bien como tierra del canto y la bohemia.⁷ El criterio de organización y selección parte de una delimitación semántica más que de un corte cronológico, ya que la construcción discursiva de estas representaciones no se desarrolló en un lapso concreto que pueda claramente establecerse como un período temporal. Por el contrario, la textualización y configuración de las mismas pueden constatarse en distintos momentos de producción de los autores y de desarrollo del campo del folklore, entre los años 1960 y 1981. Su coexistencia y contemporaneidad no anulan, sin embargo, el hecho de que sus orientaciones político-ideológicas diseñen caminos opuestos.

Las representaciones apuntadas pueden también rastrearse en muchas otras producciones culturales –literarias, historiográficas, cinematográficas y musicales–. Sin embargo, en virtud del lugar central en la producción folklórica local y nacional de los autores propuestos, es posible partir de sus producciones para reconstruir posiciones significativas en el campo y visibilizar tensiones, persistencias, adscripciones, continuidades y/o rupturas con los discursos identitarios dominantes en el momento de emergencia de estas canciones, como así también la fuerte incidencia de estas producciones en la cultura local aún en la actualidad.

En tal sentido, resulta productivo ejercitar una lectura de ese corpus a fin de reponer sus contextos de emergencia y circulación como así también pensar de qué modo se construyen imaginarios sobre Salta y la región en la producción de estos artistas intentando delinear sus posiciones ideológicas, las continuidades y/o posibles disrupciones que posibilitan.



Figura 1. José Juan Botelli y Gustavo Leguizamón en una presentación conjunta

Región, regionalismo, salteñidad

Como sostiene Kaliman, una región “no es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados límites espacio-temporales, sino el acto mismo de poner esos límites” (1999: 12). Es la construcción y la delimitación de un espacio cuyos criterios y alcances son definidos desde grupos sociales concretos en contextos históricos específicos.⁸ Esa circunscripción se efectúa de acuerdo con ciertas variables que permiten la distinción de regiones geográficas, regiones culturales, espacios vinculados por prácticas, experiencias y tránsitos “organizadas en las subjetividades humanas, originadas en determinadas circunstancias históricas, y luego reproducidas, como cualquier otro componente cultural, a través de la socialización” (1999: 13).

Una de las formas en que se ha entendido la delimitación de espacios de pertenencia tales como una región fue pensar esta como una construcción geocultural desde la diferencia, es decir en contraposición –o como respuesta– a un movimiento homogeneizador a una escala espacio-temporal mayor, la nación.⁹ La configuración de regiones adquiere así múltiples dimensiones en el orden político, cultural, e ideológico.

En el desarrollo del campo del folklore musical en la Argentina,¹⁰ Díaz destaca la puesta en marcha de una “voluntad nacionalizadora”, es decir, la voluntad de integración de un colectivo nacional a partir de la confluencia de las diferentes identidades provincianas y regionales (2009: 110).¹¹ La distinción de regiones como constructos espaciales y culturales diferenciados –y hasta con ritmos musicales “propios”: zamba en el noroeste, en particular Salta y Tucumán; chacarera en Santiago del Estero; chamamé en el Litoral– se concibe dentro de una unidad mayor que las contiene, el

territorio nacional en su delimitación política estatal.¹² De este modo, la “provincianía” constituyó un valor que compositores e intérpretes pusieron en juego como capital simbólico, junto a las nociones de “tradición”, “autenticidad” y “continuidad” con el espacio rural, sus prácticas y costumbres, configurando un *mito del origen*, según el cual habría en el pasado y en el interior del país un modo de vida “premoderno” que es necesario rescatar y preservar, opuesto al espacio urbano, que es caracterizado negativamente (Díaz, 2009: 123-125).

De allí el predominio de la reafirmación de los orígenes provincianos de los cantores, de la celebración de la geografía concebida como paisaje, de la idealización del gaucho y de la configuración de una identidad afincada en el espacio rural. La paradoja es, sin embargo, que el tipo de canción popular que se desarrolla en el campo del *folklore moderno* (Kaliman, 2003) es, en gran parte, obra de autores letrados y urbanos con formas de circulación y consumo predominantemente urbanas, por lo cual el mito del origen se constituye en un poderoso anclaje ideológico que sostiene a las prácticas. Esto mismo puede observarse con respecto al regionalismo como discurso de identidad que, si bien delimita un espacio y configura una pertenencia desde la diferencia, se sostiene en una perspectiva de tipo esencialista que generalmente concibe las culturas, el espacio y las personas que en él habitan no solo en términos de homogeneidad sino también como inalterables en el tiempo.

Estos rasgos se entran en el folklore en Salta con el discurso de la salteñidad, en el marco del cual se distingue un conjunto de atributos que se consideran como “propios” de un determinado grupo humano o comunidad, concebidos en términos de esencialismo: una forma de ser, pensar, actuar y distinguirse de otras comunidades o grupos que se perciben como la “esencia”, el “alma” de lo “salteño”. Este discurso ha construido formas paradigmáticas de concebir e imaginar Salta y la región, a través de un largo proceso en el cual ha sido fundamental el rol de las elites y los modos de reproducción a través de diferentes prácticas sociales y discursivas.¹³ Entre ellas, la escritura literaria (en las voces de Juana Manuela Gorriti o Juan Carlos Dávalos), el discurso historiográfico de fines del siglo XIX y primera mitad del XX (en las producciones de Bernardo Frías y Atilio Cornejo), y mediante la generación de clasificaciones y categorías utilizadas por los grupos dominantes tanto para distinguirse del resto de la población –“gente decente”,¹⁴ “gente bien”, “clase principal”– como así también para diferenciar a los grupos entre sí –los “tipos humanos” delineados en la escritura de Bernardo Frías y de Juan Carlos Dávalos (Álvarez y Muñoz, 2010; Mata, 2010; Palermo, 2011).¹⁵ Las coordenadas ideológicas en las que se enuncia tal discurso están definidas por el paternalismo y la convicción de que existen clases y grupos humanos “superiores” y otros “inferiores” que “naturalmente” deben obediencia a los primeros, en tanto la clase dirigente se autorrepresenta como “aristocracia ilustrada” y “noble” (Palermo, 2011: 46).

La configuración de este discurso es resultado de un proceso de formación de larga duración en el transcurso del cual es posible distinguir diferentes clivajes, instancias significativas y reformulaciones. El impulso inicial puede situarse a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en forma paralela al proceso a nivel nacional en el marco de un proyecto de construcción de identidades que eclosiona durante el Centenario, en el cual se produce una idealización del gaucho y una puesta en valor de lo rural. En Salta ese proceso se acompañó de una importante revisión de la historia local y de la figura del héroe gaucho, Martín Miguel de Güemes, en la configuración de la “Patria chica” que implicó, simultáneamente, una operación ideológica de asimilación de la historia de Salta con la historia de las familias “principales” de la elite (Palermo, 1999, 2002).

Desde la circunscripción de un espacio geográfico, cultural, histórico y simbólico de pertenencia se construye una oposición con la capital del país, Buenos Aires, y se

generan diferenciaciones: una comunidad que tiene su propia historia, sus propios mitos, su héroe, su bandera, su Dios (el “pacto de fe” entre el Señor del Milagro y el Pueblo de Salta), sus propias riquezas, su propia música. De tal manera, la región se imagina como un espacio geocultural con cierta autonomía en oposición al centro conformado por la capital nacional; desde allí, se delimitan los sujetos que la habitan y los “otros” se perciben como “extranjeros” y “extraños”. Esta posición se evidencia en la zamba “La Felipe Varela” (Botelli/Ríos) y en parte de la producción ensayística de José Juan Botelli, especialmente en aquellos ensayos referidos a esta zamba y a las polémicas en torno a ella. Similar concepción se manifiesta en los escritos de César Perdiguero, quien define la salteñidad en estos términos: “Es que nosotros, aún integrando con dignidad y orgullo esta gran Argentina, formamos parte de otro país. De un país que dio a la República hijos preclaros, acciones heroicas, gestos ejemplares.” (1954: 15).

Una coyuntura significativa en la configuración del discurso de la salteñidad y el regionalismo es el período desarrollado entre los años 40 y 70 del siglo XX, en el cual se produce el ingreso al campo intelectual y cultural de actores procedentes de sectores sociales medios –es el caso de Manuel J. Castilla, hijo de un ferroviario, de César Perdiguero, o de José Juan Botelli, ninguno de ellos vinculado o perteneciente a las familias de la elite–. La incorporación de estos nuevos actores provoca, en algunos casos, reformulaciones significativas, generadas desde una apropiación “creativa” en la que se produce la inclusión de otros sujetos. Por ejemplo, los héroes populares de Castilla son obreros, indios del Chaco, mineros, “collas”, trabajadores rurales y urbanos. A las tradiciones históricas de Bernardo Frías se suman las crónicas de la “Salta de antes” de César Perdiguero¹⁶ y las leyendas e historias que narra en el programa radial “Cochereando en el recuerdo”, que se emitía por LV9 Radio Salta, en las cuales –aunque desde una perspectiva esencialista que difiere de los ejemplos antes citados de Manuel Castilla– se realizan retratos de prácticas populares, fiestas, costumbres conservadoras, nostálgicas de una Salta del pasado que se va transformando al ritmo constante de la modernización. La salteñidad en la voz de César Perdiguero adquiere una tonalidad “campechana”, como se evidencia en una de sus más conocidas expresiones, “Salta provincia chura”, y tiene una circulación más popular y masiva. Sin embargo, más allá de la inscripción y valorización de prácticas populares, también se constata la reproducción de valores propios de esa perspectiva elitista y conservadora forjada a principios del siglo XX.¹⁷

Ese momento coincide con el auge de la canción de folklore, en el que Salta se posiciona como lugar clave en la producción y “exportación” de músicos, compositores, poetas e intérpretes. En efecto, ese período resulta crucial por sus producciones artísticas y folklóricas, en tanto conforman un tipo de capital simbólico y de representación por antonomasia de la cultura de Salta que destaca los valores de lo propio, las tradiciones locales, el canto y la poesía, imagen actualmente utilizada y promovida por el mercado de la oferta turística.¹⁸ Gravano (1985) califica de “aluvión salteño” la presencia de solistas y grupos folklóricos salteños en Buenos Aires en los años 50 y 60, contándose entre los más significativos, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Eduardo Falú, Jaime Dávalos, Jorge Cafrune, Los Cantores del Alba y, posteriormente, Ariel Petrocelli, Daniel Toro, Los Nombradores, Los de Salta. Si bien Gustavo Leguizamón, Manuel Castilla, José Juan Botelli, César Perdiguero y José Ríos no se radicaron en Buenos Aires, cobraron gran trascendencia gracias a los repertorios de los intérpretes mencionados.

En tal contexto, las producciones de Botelli y Leguizamón entablan diversas formas de articulación con este discurso: a través de la textualización y reproducción de gran parte de sus rasgos, o bien, produciendo sutiles matices y apropiaciones creativas mediante la incorporación de sujetos y espacios populares desde una mirada

estetizante. Tal es el caso de conocidas zambas como “Balderrama” (Leguizamón/Castilla, 1968), “Maturana” (Leguizamón/Castilla, 1975), “La pomeña” (Leguizamón/Castilla, 1968), “Zamba de Juan Panadero” (Leguizamón/Castilla, 1975), o de la cueca “La arenosa” (Leguizamón/Castilla, 1963), cuyas letras promueven la construcción de la imagen de Salta como tierra de la bohemia, la poesía, el vino, la generosidad y la amistad. Estas canciones, sin embargo, entablan complejas y sutiles relaciones –disputas, tensiones, matices– con los discursos dominantes en el campo cultural y del folklore, generando posiciones diferenciadas no solo entre los compositores considerados sino particularmente entre los letristas con los que ellos se asociaron, más aún si tenemos en cuenta que una canción es un enunciado complejo en cuyo proceso de producción intervienen varios enunciadores: poeta, compositor, intérpretes y arregladores (Díaz, 2009). Por lo tanto, cada actor adscribe o no, conflictivamente, a algunos de los rasgos generales antes reseñados.

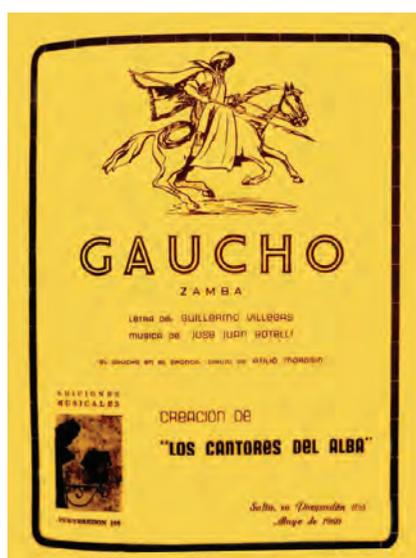


Figura 2. Portada de la partitura de la zamba “Gaucho” de Guillermo Villegas y Juan José Botelli

Salta heroica. La apelación a un pasado glorioso

Esta representación entrama en forma peculiar historia, ruralidad y salteñidad,¹⁹ en cuyo discurso la construcción idealizada de la figura del gaucho no es solo la de un sujeto opuesto al habitante urbano, en quien se concentran las virtudes de lo “no contaminado” por la modernidad, sino que su enaltecimiento se remonta a la actuación en las Guerras de la Independencia bajo las órdenes del Gral. Martín Miguel de Güemes, resaltando el rol militar en esas contiendas: gaucho es el sujeto valiente, heroico, que lucha por la patria. En el seno de este discurso identitario se realzan, asimismo, rasgos diferenciadores del gaucho salteño respecto del pampeano, tarea llevada a cabo entre otros por el poeta Juan Carlos Dávalos, quien se ocupó de marcar tales diferencias en su ensayo *Los gauchos* (1928).²⁰ Tanto a nivel nacional como local el enaltecimiento del gaucho y su idealización forman parte de operaciones ideológicas en las que la reivindicación de este sujeto permite construir la legitimidad de la clase dominante y justificar la subordinación de las clases populares.²¹

Las canciones del corpus inscriben en sus letras la configuración del gaucho en la gesta güemesiana, reproduciendo los valores unidos a la construcción de un pasado glorioso y heroico.²² En este punto podemos señalar una primera distinción entre posiciones diferenciadas de los letristas y compositores, puesto

que es notoria en la producción de José Juan Botelli, junto a José Ríos, Antonio Nella Castro y Guillermo Villegas, la construcción de la representación de una Salta heroica dentro de las coordenadas de la salteñidad: la actuación del gaucho bajo las órdenes de Güemes; los valores de lealtad, la defensa del territorio, la valentía, el sacrificio por la patria y la recuperación de figuras históricas ligadas a esa gesta patriótica.

Ejemplo de ello es la zamba “Gaucho” (Botelli/Villegas, 1960), que configura a este sujeto a través de expresiones como “jinete infernal y bravo/recio apóstol de la tierra”, “centauro de la maraña/caballero y centinela”, imágenes en las que se destacan los valores vinculados a la religión –“apóstol”– junto a mitos de la tradición clásica greco-latina –es un “centauro”–. En tanto apóstol y centinela, a este sujeto se le asigna una doble misión: de adoctrinamiento y ejemplo, a la vez que de protección y resguardo de las fronteras, tanto geográficas como identitarias. La simbiosis entre subjetividad y territorio en la configuración de este pasado heroico –y del gaucho como su hacedor– queda manifiesta en los versos “de tanto querer la patria/la sangre se le desvela”. La primera interpretación de esta zamba estuvo a cargo de Los Cantores del Alba, quienes incluyeron esta composición en uno de sus primeros LP en 1960,²³ y en cuya portada los integrantes del conjunto, vestidos de gauchos, se encuentran al pie del Monumento a Güemes, reproduciendo también en el arte de tapa la construcción del sentido heroico que señalamos. También con letra de Guillermo Villegas, Botelli compone la zamba “Los infernales”, dedicada a los regimientos de gauchos creados por Martín Miguel de Güemes, conocidos con ese nombre y, especialmente, a uno de los héroes asociados a esa gesta, el hacendado radicado en Chicoana, don Luis Burela. Sigue la línea de exaltación de la historia local.

La zamba “Calisto Gauna” (Botelli/Ríos, 1962) también reproduce en sus líneas centrales las construcciones del discurso histórico local y su panteón de héroes. En 1953, César Perdiguero escribe un ensayo titulado *Calisto Gauna* en honor de este salteño a quien se recuerda por su actuación en el proceso revolucionario de Mayo: en julio de 1810, Gauna escapa de la cárcel –donde estaba junto a otros cabildantes por orden del gobernador Severo de Isasmendi– y cabalga hasta Buenos Aires para comunicar a la Junta de Gobierno de Buenos Aires la adhesión del Cabildo de Salta a la causa revolucionaria. En el discurso histórico local –reproducido actualmente en sitios web como el Portal de Salta– la representación de este personaje como héroe se esboza destacando su identidad gaucha y su actuación como colaborador de Güemes. La zamba forma parte de la reivindicación y reconocimiento histórico de esta figura, que se moldea de acuerdo con las peculiaridades del gaucho en su actuación en la causa revolucionaria y que proyecta la heroicidad como constitutiva de la identidad local:

Tierra de valientes
sacuden sus botas
de esta larga posta
por la libertad.

Otro héroe local vinculado a la gesta güemesiana, José Apolinario “Chocolate” Saravia, fue retratado por José Juan Botelli y Antonio Nella Castro en una zamba en su honor titulada “La Chocolate Saravia” (1972). También esta zamba reproduce el imaginario local en torno a sus hazañas junto a Güemes en las luchas por la independencia argentina:

Fue jefe de la guerrilla
que se encendió entre los ponchos
cuando la barba de Güemes
llamó a pelear a lo toro.

En la producción de Gustavo Leguizamón se destacan dos composiciones en la línea que estamos siguiendo: “Baguala del guardamonte” con letra de Manuel J. Castilla (1973)²⁴ y “Estilo de la mala memoria” con letra de César Perdiguero (1981). Ambas fueron compuestas con posterioridad a las de José Juan Botelli que analizamos más arriba. Aún así, observamos cómo estas canciones reproducen los tópicos vinculados a la construcción de la heroicidad local en el contexto de las Guerras de la Independencia, ofreciendo sin embargo, variantes y reapropiaciones creativas con respecto a las posturas más conservadoras dentro del discurso de la salteñidad.

La singularidad de “Estilo de la mala memoria” radica no solo en la letra sino también en la elección del género musical, el estilo,²⁵ un tipo de canto cultivado en las regiones pampeana y rioplatense. La letra recoge las versiones ofrecidas por la historiografía salteña de principios del siglo XX a través de las voces de sus principales exponentes, reproduciendo el imaginario en torno a Güemes y el valor simbólico de la “Patria chica” como referente identitario. La precisión de algunas referencias históricas en la letra seguramente se deben a que el autor, César Perdiguero, entre sus múltiples actividades culturales –periodista, cronista, conductor radial, impulsor de la Serenata a Cafayate– además ofició como miembro del Instituto San Felipe y Santiago de Investigaciones Históricas fundado en 1937 por monseñor Tavella y dirigido por Atilio Cornejo.

La construcción de la figura del héroe se realiza elusivamente: se evita la mención de su nombre pero se ofrecen elementos que permiten la reconstrucción de esa figura. Uno de esos datos es la referencia en el estribillo a Eduardo Gauna, quien actuó como capitán al mando de Güemes en la batalla de Suipacha. La elusión del nombre de Güemes junto a la denominación por nombre y apellido de este militar intensifica el efecto de ambigüedad y polisemia. Las dos primeras estrofas sitúan las referencias en el contexto de las primeras Guerras de Independencia:

Sentido por el desaire
que le hicieron los porteños
vuelve de arriba el caudillo
a Salta, “pueblo del cielo”.
Dolido piensa en Suipacha
y en ese bravo comienzo
y en las cargas infernales
de Tupiza y Nazareno.

La canción, no obstante, no se centra en las hazañas del caudillo dolido y desairado sino, fundamentalmente, en su “olvido” y exclusión del panteón de los héroes nacionales, tópico que forma parte de un antiguo enfrentamiento entre el interior y Buenos Aires. Es interesante la forma en que la letra pone en escena la disputa por la construcción de la memoria. En efecto, se trata de memorias enfrentadas respecto a la actuación de Güemes para la consecución de la independencia nacional que, desde la posición local, operan como acto reparador para subsanar el olvido y desaire hacia esta figura por parte de las autoridades nacionales. La canción se enuncia así como defensa por la recuperación de esta versión local de la historia, e incluso reclama la pérdida de las provincias altoperuanas como producto de una mala gestión porteña:

¡Ay, ay! la mala memoria
Ay, sangre de Eduardo Gauna
pregúntenle a los godos
lo que sucedió en Suipacha.

La articulación entre texto y música habilita, además, otra construcción de sentido: la elección de un género típicamente rioplatense para enunciar una reivindicación localista y para mostrar el enfrentamiento entre provincia y capital del país y sus imposiciones. En un procedimiento que es habitual en la obra de Leguizamón, este género se encuentra hibridado con otra forma, ya que se trata de una mezcla entre zamba y estilo.²⁶

La letra de “Baguala del guardamonte” (Castilla/Leguizamón, 1973) aunque también se inscribe en las coordenadas del discurso de la salteñidad y reproduce algunos de sus valores tradicionalistas, se destaca por su énfasis en la acción de un colectivo sin mencionar héroe alguno y por la creatividad con respecto a las posiciones más conservadoras en el seno de ese discurso identitario. Así, aunque también esta canción remite a la gesta güemesiana, lo hace enfatizando la acción colectiva de resistencia a una cierta situación de dominación y generando una doble enunciación que permite lecturas y apropiaciones diferentes por parte de los receptores.

El título remite a una prenda de cuero, el guardamonte, que los hombres de campo añaden a la montura para proteger sus piernas de la exuberante vegetación del monte salteño y que, además, es venerada por su rol en la gesta güemesiana. La acción repentina y sorpresiva constituyó una de las tácticas de mayor éxito de lo que se conoció como “guerra de guerrillas”, llevada a cabo por los gauchos al mando de Güemes. El guardamonte, en ese caso, no solo sirvió como protección sino también como efecto sonoro al ser percutido. Los primeros versos nos sitúan ante una lucha, un conflicto de poderes en tono de incitación:

Topen este toro ciego,
tópenlo si es que son hombres.

En la segunda estrofa claramente se explicita la identidad del contrincante:

¡Topen al toro invisible
si son machos, españoles!

La letra construye una progresión en la caracterización del toro-guardamonte: “toro ciego” que “sale quebrando ramas desde la sombra”; “toro invisible” que “viene creciendo en bufidos”, cuyo “cuerpo es toda la noche”, que “aparece de repente/y nadie sabe de dónde”. Los dos últimos versos rematan metonímicamente:

Toro sin toro este toro
porque solo es guardamonte.

La letra también produce una inversión, por la cual el débil se transforma en poderoso:

qué van a toparlo al toro
si todo el aire lo esconde
y como un ala furiosa
sobre los godos da el golpe.

En cuanto a la estructura formal, aunque el título remita a un género de canto ancestral, no se trata de una baguala tradicional. Esta vinculación con la copla y la baguala otorga un acento diferente a la composición: la lucha contra los españoles se realiza revalorizando –si bien es cierto que en forma claramente simbólica y estilizada– una forma de canto perteneciente a la cultura aborígen.

Se trata de un texto complejo, tanto poética como musicalmente, y sofisticado en el contexto del folklore. A pesar de la aparente simplicidad de la textura y de la melodía, la “Baguala del guardamonte” presenta una complejidad compositiva que se traslada a la interpretación y a la escucha. Se trata, sin duda, de un lenguaje sofisticado en el contexto del folklore, que agrega efectos “modernos” sobre una base rítmica y de figuración melódica “tradicional”.

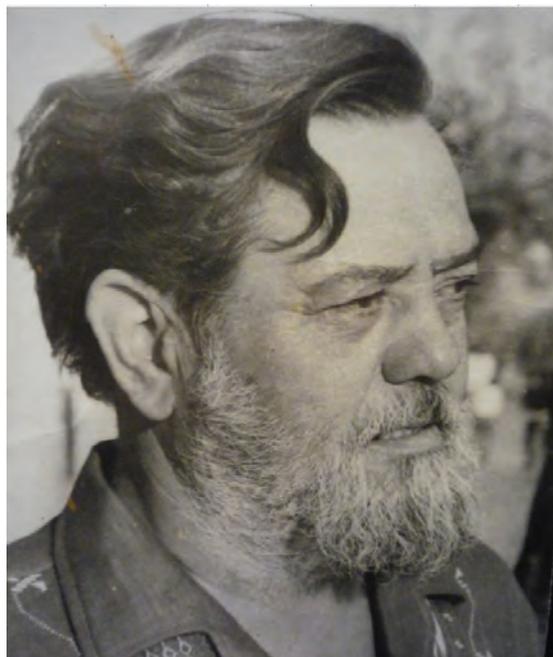


Figura 3. Manuel Castilla

Bohemia tierra de cantores. La apelación a la cultura popular

La otra imagen de Salta que buena parte del corpus de canciones construye es la de Salta como “bohemia tierra de cantores y del buen vino”. Esta representación se produce en el marco de operaciones de representación y reivindicación de la cultura popular que son cruciales en la fundamentación de los proyectos estéticos de los compositores y poetas acá considerados, especialmente en la producción de Gustavo Leguizamón junto a Manuel Castilla.

A diferencia del corpus de canciones anterior, encontramos acá varias tensiones en funcionamiento: con los discursos de izquierda; con el movimiento del Nuevo Cancionero; con las perspectivas más tradicionalistas de la salteñidad; con la postura esencialista en el marco de lo que Díaz (2009) denomina *paradigma clásico* del folklore, predominante entre los años 40 y 50. Por lo tanto, el contexto de relaciones en el que se ubican las canciones que construyen representaciones de sujetos y prácticas populares es complejo, ya que entran en pugna orientaciones ideológicas diferentes y en ocasiones opuestas.

La valoración de lo popular, de prácticas, sujetos y culturas *otras* forma parte de una convicción política, de una orientación reivindicativa y, en muchos casos, alcanza nuevamente una idealización: esta vez de lo popular como *resistencia*, como forma de enunciar una posición política. En los años 60 y 70 eclosiona una forma de concebir el canto que ya venía gestándose y que el movimiento del Nuevo Cancionero convierte en su bandera: la idea del canto popular como un arma eficaz en la liberación de los pueblos, en el despertar de las conciencias para una transformación social,²⁷ una

orientación ideológica que abarca el campo intelectual de toda América Latina y se expresa no solo en la canción popular.

Ahora bien, ante esa orientación general vigente en el campo intelectual, ¿cuáles son las posiciones, los grados de adscripción y/o distancia con dicha construcción que asumen los productores que acá consideramos? Teniendo en cuenta estas variables, el análisis se torna más complejo porque entra a jugar, además de la trama de la salteñidad y su eficacia performativa, este otro discurso que ya no es solo local sino que opera a nivel continental –en el que podríamos a muy grandes rasgos reconocer posiciones de izquierda, retóricas de estilización y el discurso del latinoamericanismo–. Por lo tanto, en la configuración de imágenes del canto, de la bohemia y de la cultura popular se tensan, dialogan y/o enfrentan el discurso de la salteñidad con este otro discurso que, ideológicamente, apunta en un sentido opuesto. En este caso emerge una dinámica de cercanía/distancia, adhesión/no adhesión con los discursos de izquierda, generalizados en los años 60 y 70.

Por lo expuesto, numerosas son las tensiones y las contradicciones que implica tal proyecto de representación de lo popular. Por una parte, es indudable que el mismo parte de una valoración positiva de la otredad, de la diferencia, de una propuesta de inclusión de prácticas y sujetos populares como parte sustancial en la configuración identitaria; pero, al mismo tiempo, dichas representaciones abonan la construcción de una Salta bohemia e idealizada que clausura otras miradas, otras voces y que actualmente funciona como mandato y herencia, que muchos músicos contemporáneos intentan cuestionar o transformar.

En la obra conjunta de Leguizamón y Castilla, el proyecto de representación de la cultura popular parte de una mirada positiva sobre ella que, simultáneamente, tanto la hace visible como la constituye, es decir, la moldea y le da forma de acuerdo no precisamente con una “realidad” objetivable sino con lo que los artistas –en este caso músico y poeta– ven como rasgos positivos en ella; es decir, aquello que pueden observar y seleccionar desde una mirada letrada e ilustrada. Existe una “voluntad popular” presente en la posición de ambos artistas manifiesta en diferentes instancias: en la opción o el compromiso de cantar a los sujetos y a los espacios de la cultura popular; en la inserción de estas producciones en el campo del folklore y de la industria cultural; en el público que perfilan; en la voluntad de transitar zonas, señalar sujetos, valorizar prácticas; en la postulación del deseo de un destino “anónimo” del canto; todo ello en distintas formas de vinculación con las perspectivas, prácticas y valores del arte *ilustrado*.²⁸

Una primera observación general es que la representación de los sujetos privilegia los retratos de trabajadores y artistas populares –cantores, artesanos, bagualeros– señalando sus sufrimientos, padecimientos e injusticias. En contrapunto con la heroicidad oficial expuesta en el apartado anterior, en el corpus ahora considerado encontramos la configuración de los sujetos populares como héroes designados con su nombre y apellido: Maturana, Juan Riera, Eulogia Tapia, Santa Leoncia de Farfán (coplera de Yala), otros músicos populares como el fiero Arias, o Juan Ponce en “Cantor del obraje”. Como vemos, los artistas populares y cantores tienen un lugar relevante, como ocurre en “La pomeña”, “Cantora de Yala”, “Cantor del obraje” y “El Fiero Arias”.²⁹

Estos sujetos son enaltecidos en su heroicidad cotidiana. No se trata de habitantes rurales idílicos sino de trabajadores exaltados en sus tareas cotidianas, formas de vida en las que se señalan carencias, sacrificios, injusticias, penares y diversas situaciones de explotación.³⁰ La configuración de los sujetos como héroes populares constituye un modo de modelización en el que se destaca Manuel Castilla, cuya maestría en este tipo de retratos fue paradigmática. En los retratos construidos en las letras de este poeta

reconocimos algunas constantes que dan cuenta de un modelo general a partir del cual se delinearán distintas figuras –trabajadores, cantores, copleras, gauchos, bandoleros–. El enunciador señala virtudes y sacrificios desde una posición de admiración hacia los sujetos, las prácticas y los espacios de la cultura popular pero estableciendo, al mismo tiempo, una distancia con los mundos representados.

Dicha distancia fijada por el enunciador es producto de la conciencia de una diferencia entre subjetividades: la de aquellos que se intenta captar y representar, y la del lugar de enunciación construido en el poema. Estos retratos, sin ser explícitamente militantes y combativos, mediante la estrategia de convertir en héroes a individuos que pertenecen a los sectores populares, permiten enaltecer, al mismo tiempo, al grupo del que forman parte. Tal posición se construye desde una opción política entramada en una posición estética.

Por otro lado, también se destaca la voluntad de cantar a espacios y prácticas de la cultura popular, especialmente el carnaval, la fiesta, los lugares de encuentro y ocio. En la exaltación de espacios de la cultura popular en territorios urbanos se destaca una de las más famosas zambas, “Balderrama” (1969) junto a otra menos conocida, también con letra de Castilla, “La Salta de antes”. En la conocida zamba de la dupla Castilla/Leguizamón, el espacio compartido con la música y el vino adopta un carácter ritual y sagrado. Se construye en la letra la participación comunitaria de la experiencia de la música; el canto adquiere el valor de práctica de socialización y constitución de un espacio compartido. Los cantores, no profesionales, devienen como tales en la instancia del momento compartido:

Si uno se pone a cantar
un cochero lo acompaña.

El espacio mismo del boliche es sinónimo de canto y de vino:

sale cantando la noche
desde lo de Balderrama.

Se construye también una distinción entre espacio interno/externo. El espacio interior es el compartido con la música y el vino, que adquiere una dimensión ritual. La zamba que hizo famoso al boliche cuyo dueño se apellida Balderrama, es la representación de la “bohemia” salteña; no se retrata un cantor en particular sino una práctica y un espacio: la práctica del encuentro y los momentos compartidos de poetas y músicos, en un espacio que no es el de la “academia” sino una zona de los márgenes de la ciudad, en un barrio popular –aún más en el momento de producción de la canción–. La zamba elogia y canta a un espacio de la cultura popular urbana, donde la música, asociada al vino, nunca está ausente, propiciando además un ámbito comunitario.

A diferencia de la profusa producción de canciones en esta línea que desarrolla Gustavo Leguizamón junto a distintos poetas, pero especialmente junto a Manuel J. Castilla, por el contrario la producción de José Juan Botelli construye un tipo de configuración de lo popular anclado en una perspectiva romántica y, en general, despolitizada. En vez de los espacios destinados a compartir el canto, como el bar, la carpa o la fiesta del carnaval, encontramos en sus canciones una construcción de corte romántico que asocia naturaleza-canto-cantor. Una de las zambas en las que se realiza un retrato del cantor popular, “Zamba de un cantor” (letra y música de Botelli, 1960) expresa el ideal de la composición como producto de su experiencia vital y de sus más profundos sentimientos. Se manifiesta también una idea muy arraigada en la cultura popular acerca del músico, según la cual cantor “se nace”. Esta concepción esencialista para explicar la vocación musical, más allá de la formación técnica o profesional, se proyecta hacia

la génesis de la creatividad y de la composición que, materializadas en la canción, son producto de la vida misma y de los sentimientos de pena y dolor.

En esta zamba se construyen otras sugerentes asociaciones; entre ellas, la equiparación entre cuerpo y música –el enunciador expresa que su pecho alberga un “latido de bombo”– y entre canto y naturaleza –como se manifiesta en estos versos:

Que se abrace a mi canto el verdor
como enredadera.

Un tópico común con otras canciones del folklore, entre ellas también las de Castilla y Leguizamón, es la noción de una función liberadora de la música: el canto permite exorcizar penas:

cantando borro mis pasos
por donde sembré mis penas.

Se trata, además, de un sujeto en tránsito, peregrino, cuyo canto madura “andando y andando”.

Este sucinto recorrido permite mostrar que las producciones de los dos compositores acá estudiados se posicionan en forma diferenciada en ese contexto discursivo e ideológico. La producción de Gustavo Leguizamón, tanto por sus letras como por su trabajo junto a Manuel Castilla, Armando Tejada Gómez, Antonio Nella Castro y el Dúo Salteño, tiene participación y relevancia en la tendencia de la canción militante de los años 60 y 70. La producción de José Juan Botelli, en cambio, sigue otros derroteros, aunque en algunas ocasiones participó de proyectos vinculados a esta tendencia (tal es el caso de la canción “La familia de Juanito Laguna”, con letra de José Ríos, interpretada por José Larralde en 1970 e incluida luego en 1977 en el LP *Juanito Laguna* realizado conjuntamente por César Isella, Antonio Berni, Ana D’Anna y Cantoral). Las letras de sus canciones, muchas de las cuales fueron escritas por el poeta José Ríos, configuran una perspectiva más localista y conservadora. Sin embargo, desde esa posición al margen del movimiento general del Nuevo Cancionero, reclama –no sin fundamentos– el reconocimiento por las obras que, desde los años 50, abrían

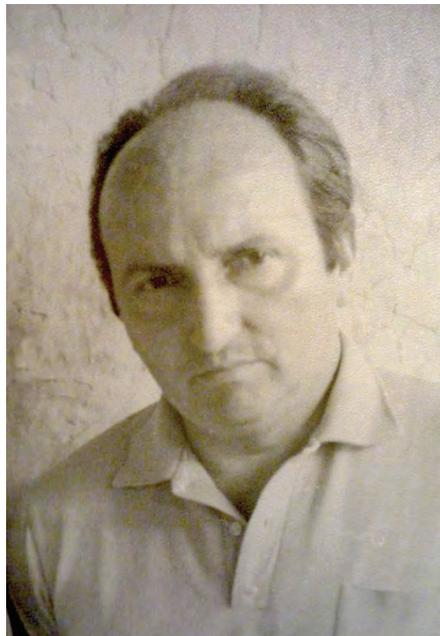


Figura 4. Juan José Botelli

nuevas perspectivas musicales y retóricas dentro del campo del folklore. Entre ellas, también su obra.³¹

A modo de comentarios finales

La indagación en las producciones de Gustavo Leguizamón y José Juan Botelli permitió descubrir matices e inflexiones en sus modos de vinculación con los discursos identitarios dominantes, especialmente con el discurso de la salteñidad y del regionalismo delineado en ese marco. Observamos cómo cada una de estas canciones construye espacios simbólicos de pertenencia, reproduce los rasgos generales de ese discurso identitario o confronta sutilmente con las posiciones más conservadoras. Es decir, cómo cada una de ellas imagina la región, el espacio, los sujetos y, de esa forma, colabora en la construcción del imaginario.

El análisis permitió reconstruir posiciones enunciativas diferenciadas en las producciones de uno y otro compositor, como también de los letristas con los que se asociaron. Tal como pudo observarse, la configuración de la heroicidad del gaucho como sujeto arquetípico y, por extensión, de Salta como tierra heroica, está orientada desde una tendencia conservadora y esencialista. Esto se hizo particularmente visible en las letras de José Ríos, Guillermo Villegas y César Perdiguero, en las que emerge una orientación ideológica acorde a los discursos de la elite en relación a la historia y a los tipos humanos. En las letras de Manuel Castilla, en cambio, se evidenciaron algunos matices y quiebres con tal perspectiva que dan cuenta, aun dentro de las coordenadas de la salteñidad, de una apropiación creativa y personal. En ese contexto es que cobra relevancia y significación “Baguala del guardamonte”, que permite una doble lectura y constituye, incluso dentro del paradigma de la salteñidad, una sutil transformación e innovación respecto a las formas de concebir esa heroicidad. De esta manera las canciones permiten establecer un contrapunto entre reproducción e identificación de los rasgos de ese discurso identitario y transformación-innovación con respecto a las posiciones más conservadoras dentro de ese contexto.

En la configuración de la cultura popular, a partir de la cual emerge la representación de la bohemia salteña, señalamos una dinámica de cercanía/distancia, adhesión/no adhesión, con los discursos de izquierda, generalizados en los años 60 y 70. Si bien esta representación constituye uno de los pilares en la actual configuración identitaria de la salteñidad, su emergencia está enmarcada en debates artísticos e intelectuales en los cuales la apelación a lo popular, la posibilidad de representación de la cultura popular y su interpelación se avizoran como parte de proyectos políticos y culturales de amplio alcance.

Simultáneamente, este recorrido nos ha permitido percibir el modo en que ciertas producciones, como las que acá analizamos, que emergen con un cierto potencial alternativo o disruptor, pierden dicho carácter al ser apropiadas y quedar inmersas en las representaciones hegemónicas del arte y la cultura en Salta –o bien, ese potencial queda en segundo plano, ya que el uso político y turístico ancla estas producciones en otra clave de lectura–.

De acuerdo con lo expuesto, podemos advertir dos movimientos, que pueden verse en perspectiva temporal pero que actualmente funcionan en forma superpuesta. Por un lado, lo que significa la puesta en valor de lo popular en el contexto de emergencia de estas canciones. Por otro, la fagocitación, sobre todo por el discurso del mercado turístico, de esas imágenes y representaciones cuya amplia circulación por parte de numerosos intérpretes hace posible traspasar las fronteras locales. La canción, por

sus formas de circulación, posibilita complejas operaciones de apropiación por parte de amplios y diversos grupos sociales: genera mitos, construye recintos sagrados o instituye espacios de “interés turístico” de visita obligada (“Balderrama”), personajes emblemáticos (“La pomeña”), o la identificación con un determinado espacio, a la



Figura 5. El “Cuchi” Leguizamón actuando junto a Patricio Jiménez.

vez geográfico-paisajístico y simbólico (“La arenosa”, “Zamba de Anta”); es decir, la canción es una forma de producción cultural con un alto impacto en la formación de subjetividades.³² De modo tal, que aquello que en un momento dado –la emergencia de estas canciones y las representaciones en ellas configuradas– constituyó un matiz diferencial con los discursos dominantes, actualmente aparece desactivado por su inclusión en una misma representación englobante y cristalizada de la salteñidad.

Sin duda, esta última afirmación puede matizarse analizando diversos modos de reproducción/recreación/nueva configuración puestos en marcha en los últimos años respecto de las producciones acá analizadas, en tanto existen apropiaciones diversas por parte de músicos de distintos estilos –*rock*, *jazz*, clásico– que propician reescrituras, homenajes y subversiones que restituyen y reponen el sentido de las mismas desde una localización temporal y espacial otra.³³ Una tarea que se ofrece, indudablemente, como nueva búsqueda en el intento por comprender las formas, múltiples y diversas, de significación de la canción de folklore en la cultura local.

Bibliografía citada

- » Adet, R. y Corbacho, M. (2002). *La historia contada por sus protagonistas. Salta, primeras décadas del siglo XX*. Salta, Matkur.
- » Álvarez, S. y Muñoz, S. (2010). “Categorías nativas, nominaciones de la alteridad y voces autorizadas en la invención de ‘la sociedad’ y la ‘tradición salteña’: literatura y dialectología”. En Álvarez, S. (comp.). *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, pp. 115-133. Salta, Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología-CEPIHA.
- » Álvarez, S. y Villagrán, A. (2010). “Artes de gobierno y estrategias de legitimidad en la etapa neoliberal en Salta. El gobierno de Juan Carlos Romero”. En Álvarez, S. (comp.). *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, pp. 215-251. Salta, Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología-CEPIHA.
- » Arancibia, V. y Cebrelli, A. (2005). *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta, Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta.
- » Aharonian, C. (2010). “El estilo”. En *Músicas populares del Uruguay*, pp. 61-73. Montevideo, Tacuabé.
- » Arfuch, L. (2005). “Introducción” y “Problemáticas de la identidad”. En Arfuch, L. (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, pp. 13-17; 21-43. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- » Bocco, A. (2009). “Tensiones entre proyectos intelectuales, políticas estatales y emergencia de las masas en los cancioneros populares”. En *Anclajes*, XIII, 13, 27-40. Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa.
- » Botelli, J. J. (2004). “Confesiones y algún descubrimiento”. En *Salteño viejo*, pp. 78-79. Salta, El Coyuyo.
- » Caretta, G. y Zacca, I. (2011). “Itinerarios de un cuerpo. Los segundos funerales de Güemes en el proceso de construcción de memorias”. En Mata, S. y Palermo, Z. (comps.). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, pp. 125-144. Rosario, Prohistoria.
- » Caro Figueroa, G. (1970). *Historia de la gente decente en el norte argentino. (De Güemes a Patrón Costa)*. Buenos Aires, Ediciones del Mar Dulce.
- » Castillo, S. (2011). “Nación y regionalismo en la narrativa salteña 1932-1941”. En Mata, S. y Palermo, Z. (comps.). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, pp. 125-144. Rosario, Prohistoria.
- » Chaile, T. y Quiñones, M. (2011). “Memoria e Historia. Representaciones del pasado en Salta, fines del siglo XIX”. En Mata, S. y Palermo, Z. (comps.). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, pp. 93-124. Rosario, Prohistoria.
- » Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folklore argentino 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires, Edhasa.
- » Chein, D. (2012). “Nación y provincia: génesis del discurso de la identidad entrerriana en la literatura nativista argentina (1895-1915)”. *A contracorriente*, vol. 9, nº 2, 190-220.
- » Dávalos, J. C. (1925). *Los casos del zorro. Fábulas campesinas de Salta*. Buenos Aires, El Ateneo.
- » -----. (1926). *Salta, su alma y sus paisajes*. Buenos Aires, El Ateneo.

- » ----- (1928). *Los gauchos*. Buenos Aires, La Facultad.
- » Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*. Córdoba, Recovecos.
- » Frith, S. (2003). "Música e identidad". En Hall, S. y du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 181-213. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Grüner, E. (2005). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. [1° ed., 2° reimpr.]. Buenos Aires, Paidós.
- » Heredia, P. (1994). *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea*. Córdoba, Argos.
- » Hall, S. (1999). "Identidad cultural y diáspora". En Castro Gómez, S., Rivera y Millán de Benavidez, G. (eds.). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, pp. 130-145. Bogotá, Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- » ----- (2003). "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?". En Hall, S. y du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 13-39. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Kaliman, R. (1993). "La palabra que produce regiones". En *Cuaderno de cultura*. Salta, Banco Credicoop.
- » ----- (1999). "Un marco (no global) para el estudio de las regiones culturales". En *JILAS, Journal of Iberian and Latinamerican Studies Research*, 5:2, 11-22.
- » ----- (2003a). "Viña, luna, cielo y arena. El espacio calchaquí en el folclore argentino moderno". En Cornell, P. y Stenborg, P. (eds.). *Local, Regional, Global: prehistoria, protohistoria e historia en los Valles Calchaquíes*, pp. 443-460. Gotemburgo, Instituto Iberoamericano, Universidad de Goteborg.
- » ----- (2003b). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. San Miguel de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes", Universidad Nacional de Tucumán.
- » ----- (2004). "Identidades e industria cultural. Una comparación entre Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino". En *Revista de Investigaciones folclóricas* 19, 15-23. Buenos Aires.
- » ----- (2006a). "Criollos y criollismo en la industria del folclore musical". En *Revista de Investigaciones Folklóricas* 21, 88-93. Buenos Aires.
- » ----- (2006b). "'Ese que no ha sido nada'. Representación de los trabajadores en las letras del folclore moderno argentino". En Dupey, A. M. y Poduje, M. I. (comps.). *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados*. VI Jornadas de estudio de la Narrativa Folklórica, pp. 133-140. Santa Rosa, Subsecretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa.
- » ----- (2007a). "Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla". En Royo, A. y Armata, O. (comps.). *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición Homenaje*, pp. 9-28. Salta, Del Robledal.
- » ----- (2007b). "Pisando la luna. Lo ilustrado y lo popular en Manuel J. Castilla". En Bestani, E. y Siles, G. (comps.). *La pequeña voz del mundo y otros ensayos. Poesía-Crítica-Traducción*. Seminario Libre de Poesía "Juan Rodolfo Wilcock", pp. 223-234. San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- » ----- (2010). "El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en las letras del folklore de los '60 y los '70 en Tucumán". En Orquera, F. (ed.). *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural. Tucumán 1880-1975*, pp. 295-318. Córdoba, Alción.

- » Kaliman, R. y Chein, D. (2006). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. San Miguel de Tucumán, IHPA-CIUNT Proyecto “Identidad y Reproducción cultural en los Andes centromeridionales”.
- » Lomnitz, C. (2002). “Identidad”. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Altamirano, C. (dir.), pp. 129-134. Buenos Aires, Paidós.
- » López, I. (2010). “‘Tan solo la zamba me recordará’. Configuraciones del cantor y sus prácticas en las letras del folklore moderno en Argentina”. En *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año V, n° 8.
- » -----. (2011). “Historia e identidad en el folklore moderno en Salta”. En Mata, S. y Palermo, Z. (comps.). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, pp. 145-163. Rosario, Prohistoria.
- » -----. (2013a). “Discursos identitarios en el folklore moderno en Salta. Las producciones de Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón y José Juan Botelli”. En Vargas, H. et al. (ed.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo, IASPM-AL/CIAMEN.
- » -----. (2013b). “Discursos identitarios en el folklore moderno en Salta. Las producciones de Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón y José Juan Botelli”. Tesis de Doctorado en Letras (inédita).
- » -----. (2014). “Ruralidad y salteñidad en el folklore moderno en Salta”. En *Revista Andes*. Salta, Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología.
- » Mata, S. (2008). *Los gauchos de Güemes. Guerras de Independencia y conflicto social*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » -----. (2010). “Representaciones sociales e interacción social en un espacio colonial periférico. La ciudad de Salta y su jurisdicción entre la colonia y la república”. En Mallo, S. (comp.). *La sociedad colonial en los confines del Imperio. Diversidad e identidad (siglos XVI-XIX)*, pp. 247-264. Córdoba-La Plata.
- » Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta/Ross.
- » Moyano, E. (2011). “Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX”. En *Ensayos*. Salta, Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia de Salta.
- » Palermo, Z. (1984). *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña actual*. Salta, Comisión Bicameral de Obras de Autores Salteños.
- » -----. (1999). “Juana Manuela Gorriti: Escritura y legado patrimonial”. En Royo, A. (comp.). *Juanamanuela, mucho papel*, pp. 11-149. Salta, del Robledal.
- » -----. (2002). Texto cultural y construcción de la identidad. Contribuciones a la interpretación de la “imaginación histórica”. Salta s. XIX. En *Avances de Investigación* n° 2. Salta, CEPHIA-INSOC.
- » -----. (2011). “Consolidación del imaginario local en la escritura de Bernardo Frías”. En Mata, S. y Palermo, Z. (comps.). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, pp. 41-55. Rosario, Prohistoria.
- » Perdiguero, C. (1953). *Calisto Gauna*. Salta, Ediciones del Estudiante.
- » -----. (1954). *Cosas de la Salta de antes*. Salta, Ediciones del Estudiante.
- » Pérez Bugallo, R. (1982). *Folklore musical de Salta*. Buenos Aires, Fundación para la educación, la ciencia y la cultura.

- » Portorrico, E. (1997). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires, edición del autor.
- » Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- » Vega, C. (1998 [1944]). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Losada.
- » Vila, P. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2 (artículo 14). [Consultado 20/05/2008].
- » Villagrán, A. (2010). "El general gaucho. Historia y representaciones sociales en el proceso de construcción del héroe Güemes". En Álvarez, S. (comp.). *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones*, pp. 23-50. Salta, Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología, CEPIHA.
- » Williams, R. (2000 [1997]). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

Irene López

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (UNC). Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta (UNSa) y Profesora de Música. Investigadora asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas-Conicet, con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (ICSOH). Profesora Asociada en "Problemáticas de las literaturas Argentina e Hispanoamericana" y Profesora Adjunta en "Teoría Literaria II" en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta. Publicó *Alejo Carpentier. Los ritmos de una escritura entre dos mundos* (Eunsa, 2006) y diversos artículos en torno a las relaciones entre música y literatura como también acerca del rol de la canción folklórica en los procesos de configuración de discursos identitarios en Salta.



Notas

1. TN: “salteñidad” is a term that defines the characteristics that make up the identity of the people of Salta according to an essentialist and conservative view of culture.
2. Kaliman y Chein entienden por discursos identitarios aquellos que “hacen referencia a las autoadscripciones subjetivas a grupos, e incluyen desde extensos tratados producidos por intelectuales que se erigen en voceros del grupo hasta las frases aisladas emitidas por cualquier miembro de ese grupo” (2006: 51).
3. Entre las diferentes nociones de identidad, la de corte esencialista ha sido una de las más difundidas socialmente a la vez que la más cuestionada en las ciencias sociales y humanas desde distintas perspectivas teóricas. Ver Hall (1999 2003), Lomnitz (2002), Grüner (2005) .
4. Este trabajo retoma una línea de análisis desarrollada en un estudio de mayor alcance realizado para la tesis de doctorado en Letras “Discursos identitarios en el folklore moderno en Salta. Las producciones de Gustavo Cuchi Leguizamón y José Juan Botelli” (inérita).
5. Se trata de un tipo de canción popular de difusión masiva desarrollada en el marco de lo que Kaliman (2003b) propone denominar *folklore moderno* o, más recientemente, *industria del folklore musical*. La noción de *folklore moderno* apunta a distinguir las prácticas rurales originarias de aquellas otras que, surgidas en las primeras décadas del siglo XX, se difundieron en circuitos urbanos y luego se articularon los medios de difusión masiva.
6. Kaliman sostiene que la literatura “constituye el escenario en el cual diversos modos de organizar el espacio, a veces contradictorios, se complementan, llegan a un mutuo acuerdo o, en fin, entran en conflicto.” (1993: 10). Para un estudio sobre la configuración del espacio calchaquí en las letras del folklore, ver Kaliman (2003a) .
7. Resulta necesario aclarar que las representaciones mencionadas, es decir la configuración de una Salta heroica y de una Salta bohemia, constituyen una generalización y abstracción de elementos que fueron posibles de reconstruir a partir de la lectura y estudio del corpus, y no una imposición del analista. Del diálogo con las representaciones dominantes en el discurso de la salteñidad y, actualmente, de las que circulan en la promoción turística, surge la constatación de las formas en las que, en un doble juego, estas canciones entran los valores de ese discurso, a la vez que colaboran en su consolidación y, en algunos casos que luego señalamos, su reconfiguración. Desde luego, este estudio podría hacerse extensivo otras producciones, lo cual significaría una forma de contrastar y evaluar diversas articulaciones con el discurso de la salteñidad. Estas construcciones pueden rastrearse o comprobarse en un corpus más amplio de canciones, pertenecientes a otros compositores y poetas, a las que remitimos como referencia: “Salta te canto” (J. Saravia/Patricio Quirno Costa), “Carpas salteñas” (J. Solá), “Cuando me acuerdo de Salta” (Carlos “Chango” Nieto), “Recuerdo salteño” (Tames/Ramón Burgos).

8. Existe una amplia bibliografía que retoma debates teóricos en torno al concepto de región. Ver entre algunos estudios, Palermo (1984), Kaliman (1993), Heredia (1994).
9. La disputa identitaria que se manifiesta en la contraposición metrópoli/provincias es analizada por Diego Chein, quien señala una serie de tensiones y conflictos manifiestos entre dos tendencias: un proyecto unificador y homogeneizante y otro que se apoya en las particularidades regionales (2012: 190). En ese contexto, es que entre fines del s XIX y comienzos del XX la articulación del discurso de la identidad nacional se relaciona con las estrategias impulsadas por escritores de provincia en la capital del país para posicionarse en el campo literario, producto de las cuales emerge la posición nativista como proyecto estético para una literatura regional-nacional (191). Numerosas e importantes investigaciones abordan el estudio del regionalismo-nativismo literario desarrollado principalmente entre los años 1930 y 1940. Ver Castillo (2011), Moyano (2011),
10. El desarrollo del campo a nivel nacional junto a la distinción de los discursos identitarios en pugna, las orientaciones políticas, la configuración de diferentes paradigmas discursivos, las vinculaciones con las políticas culturales de cada momento, la relación con el emergente mercado de la industria cultural, los fenómenos históricos y sociales intervinientes en dicha constitución, entre otros muchos aspectos, han sido desarrollados por Kaliman (2003a, 2004, 2006, 2010), Chamosa (2012)
11. Los estudios sobre folklore en el norte del país, sostenidos e impulsados por políticas culturales a nivel local y nacional, sin duda también contribuyeron en la configuración de espacios, tipos sociales, caracterización de las prácticas, saberes y valores que se atribuyeron al interior del país en la formación de la identidad nacional y las identidades regionales.
12. De esa manera, no se consideran otras formas de construcción de espacios de pertenencia, como las vinculaciones con el mundo andino en el caso del noroeste que configuran una delimitación macroregional que traspasa fronteras políticas e institucionales.
13. Más allá de la cristalización de ciertos rasgos generales de este discurso, existe una gran heterogeneidad en cuanto a lo que se incluye como signos propios. Myriam Corbacho (2002) apuntan a esa heterogeneidad cuando señalan que para diferentes grupos y actores las representaciones y el conjunto de atributos que se incluyen varían. Si para algunos actores la salteñidad consiste en tradiciones gastronómicas, otros enfatizarán el folklore, para muchos serán definitorias las prácticas religiosas como el culto al Señor y la Virgen del Milagro, mientras que otros remitirán a la historia y la figura heroica de Martín Miguel de Güemes. Sobre la apropiación simbólica de la figura de y su proceso de heroización, ver Caretta y Sacca (2011) Chaile y Quiñones (2011).
14. Categoría de amplia circulación y aceptación entre la clase dominante como autorepresentación y diferenciación con otros grupos sociales. La misma fue utilizada, desde una postura crítica, por Caro Figueroa (1970).
15. Álvarez aborda la construcción de este discurso identitario a lo largo del siglo XX, a través del análisis de diversas prácticas y discursos sociales, centrándose especialmente en las clasificaciones sociales que producen las elites, en tanto “voces autorizadas” en la construcción de la salteñidad y las autorepresentaciones (2010).

16. En 1950 comienza a redactar la columna “Cosas de la Salta de antes” en *El Tribuno* con el seudónimo de Cochero Joven; luego “La columna noctámbula” hasta su desaparición en 1975. Entre sus libros se encuentran *Calisto Gauna 1953*, *Cosas de la Salta de antes 1954* y *Antología del cerro San Bernardo 1984*.
17. Desde luego, las consideraciones sobre el rol de sus programas radiales y crónicas, la selección de las anécdotas, leyendas y relatos o la conformación de la audiencia ameritan estudios más profundos.
18. A partir de los años 90 se produce una significativa apropiación oficial de ese discurso durante el gobierno de Romero, ahora reformulado desde el neoliberalismo y la creciente industria del turismo (Álvarez y Villagrán 2010). Actualmente, observamos cómo el discurso de la salteñidad se reproduce a través de la circulación en la web y la explotación de ese valor simbólico por el turismo y por la propaganda oficial. Se trata de configuraciones consolidadas y homogéneas que ocultan la heterogeneidad constitutiva del proceso de construcción de toda representación (Arancibia y Cebrelli 2005). Estos autores sostienen que en las autorepresentaciones y en la construcción de representaciones de la alteridad se produce la yuxtaposición de elementos diversos y heterogéneos y de temporalidades diferentes puesto que el anclaje en un momento histórico social determinado confiere a las representaciones un nuevo o distinto sentido que se yuxtapone a los que ya detentaba.
19. Desarrollamos esta línea de lectura en López 2014.
20. Además de la identidad militar, sobresale la distinción de clase entre patrón y peón entre el “gaucho decente” y el “gaucho rústico”. La exaltación del gaucho como soldado se puso de relieve a nivel nacional en el marco de la institución del Día de la Tradición en 1939 en Buenos Aires, promoviendo toda una serie de usos militares sobre su figura.
21. En el caso de los discursos elaborados por la elite metropolitana –por razones históricas y demográficas, producto de los procesos inmigratorios cuya mayor afluencia se concentró en la Pampa y el Litoral cobra mayor relevancia la defensa de “lo propio” –el campo, el gaucho frente a los grupos que se conciben como “peligros” y potenciales competidores en su aspiración al poder político. En el campo de la cultura popular y sus prácticas, sin embargo, se desarrollan diversas formas de articulación entre identidades “gringas”, “gauchas” y “criollas”, que Prieto señala como funciones del criollismo (1988).
22. Una significativa canción en la cual se textualiza este imaginario desde una marcada posición de clase es “Salta te canto” (Saravia/Quirno Costa). En ella se sintetizan las dos imágenes simbólicas que señalamos: la Salta heroica, tierra de gauchos valientes y la Salta bohemia, tierra de poetas y cantores. Esta canción interpretada por Los Chalchaleros y grabada en el LP *Salta la linda*, editado en 1984 es posterior a las analizadas en el corpus, y ambas configuraciones se encuentran cristalizadas.
23. La partitura fue editada, también en 1960, por Ediciones Musicales Pueyrredón 106, una editorial local y artesanal a cargo de Guillermo “Pajarito” Velarde Mors.
24. Realizamos análisis detallados de estas y otras canciones en López 2011, 2013 2014, trabajos de los cuales acá tomamos algunos puntos centrales para fundamentar el desarrollo argumentativo de la línea de lectura propuesta.

25. G. Leguizamón compuso dos estilos: “Estilo de la mala memoria” con letra de C. Perdiguero y “Estilo de los oficios” en base a un poema de Walter Adet. El estilo no ha sido un género de amplio desarrollo en Salta, aunque los musicólogos Carlos Vega y Rubén Pérez Bugallo recopilaron un importante número de ellos en la zona del Chaco. Aharonian afirma que el estilo es “una de las expresiones culturales más refinadas del Río de la Plata y, específicamente, del territorio uruguayo” (2010: 61).
26. Se trata de un recurso compositivo habitualmente puesto en práctica por Leguizamón en sus composiciones.
27. Molinero (2011) reconstruye el desarrollo de un tipo de canción que denomina “militante”; en tal sentido, habla de una *militancia de la canción*, cuya delimitación temporal excede estrictamente al fenómeno del movimiento del Nuevo Cancionero. La misma puede localizarse desde mediados de los años 40 con algunas canciones de Atahualpa Yupanqui y alcanza su momento de mayor auge entre los años 1966 y 1975, período que Molinero denomina la “década militante”.
28. Kaliman señala el funcionamiento de un eje identitario de singular relevancia en el campo del folklore que adquiere especial énfasis en las producciones acá analizadas: la oposición entre lo *ilustrado* y lo *popular* (2010).
29. Una primera aproximación a esta línea de lectura se realizó en López 2010; allí mostramos las representaciones del cantor y de la música en un corpus de canciones de Botelli y Leguizamón.
30. En algunas letras de Leguizamón y, en especial, en las letras de Tejada Gómez y Nella Castro, se exhorta a la posibilidad del enfrentamiento y la lucha entre obreros y capitalistas; obreros y patrones; pueblo y opresión del sistema. Esto no ocurre, en cambio, en las letras de Castilla.
31. En “Confesiones y algún descubrimiento”, breve ensayo incluido en *Salteño viejo*, Botelli expone su situación de escritor y compositor local, marginal y “olvidado” en su participación en la renovación del folklore. Allí refuta a una periodista del diario *Clarín* que ubica la fundación del Nuevo Cancionero en 1962 en Mendoza: “¿Cómo es esto? Podemos preguntarnos desde aquí ¿no es que el Nuevo Cancionero se proyectó desde Salta y desde 1950? Parece nomás que Laura Haimovichi no está bien informada, porque sino ¿qué hicimos nosotros?... estoy diciendo Falú, Jaime y Arturo Dávalos, el Cuchi Leguizamón, Manuel J. Castilla, José Ríos, Perdiguero, Espinosa, Petrocelli, Daniel Toro, Abel Mónico, Marcos Tames, Payo Solá..., Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Cantores del Alba, Las del Huayra, y decenas o centenas de nombres más de iniciadores que lamentamos omitir...” (2004: 78).
32. El crítico inglés Frith (2003), para quien la música es particularmente poderosa en su capacidad interpeladora porque trabaja con experiencias emocionales intensas, lo cual permite, mucho más que otras formas de la cultura popular, de apropiación para uso personal.
33. En los últimos años se ha sucedido distintos homenajes, tributos y reconocimientos a la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón en forma de conciertos y discos, por parte de intérpretes de *jazz*, *rock*, folklore y música clásica. El último de ellos, una producción independiente de grupos salteños de rock, se titula *El canto hereje* (Rock Salta, 2014).