



ESTÉTICAS FRONTERIZAS. INTERACCIONES, MIXTURAS Y ANTROPOFAGIAS ENTRE EL JAZZ, EL ROCK Y LA COPLA

Irene López

(ICSOH-CONICET – Universidad Nacional de Salta)

Resumen. Esta propuesta surge a partir de interrogantes en torno a la producción artística en contextos de heterogeneidad y colonialidad cultural, en tanto dicha situación motiva la puesta en juego de una serie de mecanismos varios que desafían los límites impuestos por categorías, estilos, retóricas y formas canonizadas mediante un ejercicio constante y continuo de interacción entre tradiciones, estilos y cánones múltiples. Tales estrategias, sean estas de apropiación, traducción o mixtura, implican un continuo y constante movimiento de pensar/producir/escuchar/sentir desde un espacio intersticial, esto es, desde la configuración de espacios simbólicos construidos en la fagocitación y la mezcla, productos de un tráfico de saberes diversos y de desplazamientos operados a través de apropiaciones, reinterpretaciones y localizaciones. Desde tal perspectiva, abordamos la indagación de un corpus de producciones musicales realizadas en Salta para mostrar diversas mixturas que, no exentas de tensiones y conflictos, permiten plantear reflexiones en torno a problemáticas inherentes a las instancias de su producción, circulación y valoración, como también de la construcción de subjetividades y pertenencias.

Abstract. This proposal arises from questions concerning the artistic production in contexts of cultural heterogeneity and coloniality, whereas that situation causes the involvement of a series of various mechanisms which defy the limits imposed by categories, styles, rhetoric, and canonized forms by means of a constant and continuous interaction exercise between numerous traditions, styles, and canons. These strategies, which may be of appropriation, translation or mixture, involve a continuous and constant movement of thinking/producing/listening/feeling from an interstitial space, that is, from the configuration of symbolic spaces created in the process of phagocytosis and mixture. From that perspective, we study a corpus of musical productions in Salta in order to show diverse mixtures that, not without tensions and conflicts, allow us to propose reflections about the problems attached to the moment of its production, circulation and assessment, as well as the creation of subjectivity and sense of belonging.

Palabras clave. Producción musical, Fronteras, Migrancias, Identidades-local/global

Keywords. Musical production, Borders, Migration, Identities-local/global

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

1. Introducción

Esta propuesta surge a partir de interrogantes en torno a la producción artística en contextos de heterogeneidad y colonialidad¹, en tanto dicha situación motiva la puesta en juego de una serie de mecanismos varios que desafían los límites impuestos por categorías, estilos, retóricas y formas canonizadas mediante un ejercicio constante y continuo de interacción entre tradiciones, estilos y cánones múltiples².

Las migrancias de ritmos y estilos junto a sus relocalizaciones en contextos diversos son habituales en numerosas poéticas contemporáneas. Las mismas son posibilitadas en gran medida por la circulación global de la producción simbólica y generan, simultáneamente, complejas dinámicas de interacción con las prácticas y tradiciones locales, de las cuales emergen nuevas subjetividades. Por tal motivo, determinadas producciones artísticas nos sitúan ante encrucijadas interpretativas propiciando interrogantes en torno a las problemáticas inherentes a su producción, circulación, recepción y valoración.

En el ámbito teórico son numerosos los aportes que el pensamiento crítico ha realizado para pensar estas dinámicas y modos de interacción desde estrategias que se han conceptualizado en los pioneros términos de transculturación³ (Ortiz, F. 1963; Rama, A. 1982), hibridación⁴ (García Canclini, N. 1992) o, en el ámbito musical, fusión⁵. En esa constelación nocional que da cuenta de la productividad de los intercambios culturales se sitúan también

¹ Nuestro planteo se sustenta en la perspectiva de Antonio Cornejo Polar en torno a la noción de heterogeneidad (1994) y se complementa con las propuestas desarrolladas por teóricos como Aníbal Quijano (2000 y 2007), Walter Mignolo (2003 y 2007) y Zulma Palermo (2014) quienes plantean el funcionamiento de la colonialidad en las dimensiones del poder, del saber y del ser. Desde allí retomamos especialmente los aportes realizados a la reflexión en torno a la producción artística desde la opción decolonial (Mignolo, W. 2009 y 2012; Palermo, Z. 2009 y 2014; López, I. 2009).

² Una versión previa de este trabajo fue presentada en el XLI Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana realizado en Bogotá entre el 11 y 15 de Junio de 2018. Las indagaciones acá desarrolladas forman parte de la labor como investigadora asistente en CONICET y la participación en los Proyectos *Territorialidad y poder. Conflictos, exclusión y resistencias en la construcción de la sociedad en Salta* (PUEI CONICET) y CIUNSa 2440 «Entramados de política y cultura en Salta. Eventos, agentes y contextos».

³ Propuesta inicialmente por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* para dar cuenta de procesos de contactos culturales en los que se ponen en juego mecanismos de apropiación y reelaboración y luego reformulada por Ángel Rama para explicar los procesos de modernización y las pugnas entre regionalismos y vanguardias en la producción literaria en América Latina.

⁴ A través de este concepto G. Canclini da cuenta de las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, como así también entre lo culto, lo masivo y lo popular, explicando procesos de intercambio y mezcla cultural en contextos globales contemporáneos.

⁵ El término *fusión* surgió en los años 70 para designar la unión del jazz y del rock, y luego se extendió su uso para designar distintas posibilidades de mezcla entre diferentes estilos. No es un dato menor que el músico de jazz Miles Davies promoviera esta fusión de estilos con vistas a acaparar la atención de los jóvenes, que en ese momento se inclinaba más hacia el rock que hacia el jazz. De esta manera, la fusión de estos estilos permitía conciliar el público de ambas tendencias.

categorías como la de antropofagia⁶ («Manifiesto antropófago» en Schwartz, J. 1991), concebida por Oswald de Andrade en analogía a la deglución, en este caso de elementos culturales de procedencia diversa como forma de nutrir y construir una voz propia, y otras perspectivas que apuntan a la productividad y creatividad de los cruces, como los planteos de E. Glissant (2017) en torno a los procesos de «creolización» en el ámbito Caribe. En las últimas décadas han sido cruciales para repensar estas dinámicas las reformulaciones de la noción de frontera, concebida como espacio de «confluencias, zonas de contacto, de interacción y diálogo» que permiten circulaciones en una «mutua fertilización creativa» (Palermo, Z. 2014) desde las cuales se construyen lugares de enunciación liminares. La perspectiva aportada por W. Mignolo (2003) acerca de la configuración de un «pensamiento fronterizo» y la noción de «linde»⁷, propuesta por el sociólogo Eduardo Grüner, como un «territorio sometido a la dimensión del conflicto y de las relaciones de fuerza, donde el resultado del combate por la hegemonía es indeterminable pero no indeterminado» (2005: 258), inscriben, por su parte, los procesos de la producción cultural y las identidades en la problemática de las relaciones de poder y la construcción de hegemonías.

Las dinámicas de apropiación⁸, traducción, fagocitación y mixtura, implican un continuo y constante movimiento de pensar/producir/escuchar/sentir desde un espacio intersticial, esto es desde la configuración de espacios simbólicos construidos en un tráfico de saberes diversos y de los desplazamientos operados a través de reinterpretaciones y localizaciones. Nuestro interés radica por ello en indagar la potencialidad de la producción de sentido en las fronteras culturales y estilísticas, considerando los espacios fronterizos como construcciones simbólicas en las que los desplazamientos se materializan en ritmos, estilos, timbres y/o procedimientos compositivos.

⁶ Idea expresada por O. de Andrade en 1928 en el «Manifiesto antropófago».

⁷ La noción de *linde* es definida por Eduardo Grüner desde una doble perspectiva. Por un lado, resulta de una traducción de la noción de *in-between* de Hommi Bhabha pero, a diferencia de ella, no se concibe en términos de *multiculturalismo* sino como un espacio tensivo y un momento de lucha. Por otro lado, sostiene que se trata de un concepto *lindero*, es decir intermediario o puente entre otras categorías, entre las que destaca la noción de *orientalismo* (Said) y la de *esencialismo estratégico* (Spivak), a fin de sugerir una «suerte de correctiva para ambas tentaciones esencialistas u ontologizantes, recordándonos que en ese territorio indecible se trata, precisamente, de una lucha por el sentido» (Grüner, E. 2005: 261-262).

⁸ Desde un enfoque según el cual la recepción constituye un modo especial de producción cultural, y por lo tanto, nunca es una instancia pasiva, la propuesta de R. Chartier –siguiendo a M. De Certeau (1996)– permite dar cuenta de los usos, interpretaciones y prácticas diversas llevadas a cabo en una comunidad de lectores. Para la problemática esbozada en este trabajo es pertinente su perspectiva, según la cual «La imposición de modelos culturales nunca anula por completo la creatividad de la recepción y de la apropiación» (2000: 128).

Desde tal perspectiva, abordamos la indagación de producciones musicales localizadas en Salta, provincia del norte argentino, en las cuales las diversas mixturas, no exentas de tensiones y conflictos, permiten plantear reflexiones en torno a problemáticas inherentes a las instancias de su producción, circulación y valoración, como también de la construcción de subjetividades y pertenencias. Para ello tenemos en cuenta las relaciones de las prácticas y productos locales en su tensión con los diseños globales y el impacto de las nuevas tecnologías como también los procesos de aceptación, transformación, sujeción o subversión de los cánones establecidos que conllevan. Esto último resulta imprescindible puesto que las tradiciones, cánones y reglas actuantes son múltiples: la impronta local a través de instrumentos, formas musicales, rasgos armónicos, melódicos o isotopías poéticas en la canción, junto a aquellas que, legitimadas por su procedencia de un lugar central, han actuado a la manera de una globalización musical, tal el caso de la incidencia de la llamada música «clásica» o «académica» y, actualmente, del rock y del jazz.

Al mismo tiempo, esta productividad semiótica de las fronteras nos lleva a preguntarnos por las formas de construcción de subjetividades, afectividades y pertenencias identitarias. Proponemos para ello considerar diversas propuestas pertenecientes a grupos de rock, como «Los Gauchos de acero» y «La Forma», y de jazz, como la del músico de jazz Daniel Tinte. Este corpus permite mostrar cómo esas diversas fusiones y migraciones de estilos problematizan y tensionan las representaciones dominantes en Salta, yuxtaponiendo adscripciones de diversa procedencia, tanto en materia musical y artística como en la configuración de un locus fronterizo de enunciación. Esta dinámica, en algunos casos, subvierte e impugna las construcciones identitarias cristalizadas, mientras que en otros, por el contrario, las refuerzan y continúan.

2. Jazz, copla y comparsas. Mixturas y antropofagias

La provincia de Salta, ubicada en el extremo norte de Argentina, posee una enorme diversidad cultural, musical y lingüística. Sin embargo, es reconocida prioritariamente por uno de los géneros desarrollados en ella, el folklore, más precisamente *folklore moderno*, como denomina R. Kaliman (2003) a este campo de producción cultural. Tal como han demostrado numerosos estudios, el desarrollo de la música de raíz folklórica en Argentina durante el siglo XX ha sido crucial para la construcción de la identidad nacional (Kaliman, R. 2003; Gravano, A. 1985; Díaz, C. 2009; Molinero, C. 2011 y Chamosa, O. 2012). En ese

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

proceso, se ha destacado y valorado profusamente la labor de compositores, intérpretes y poetas salteños que, desde mediados del siglo XX tuvieron un papel destacado y central en ese campo.

Este género es considerado, así, como un sello identitario y distintivo de la cultura local enfatizado por los discursos del turismo y legitimado por la esfera estatal. Pero, más allá de la legitimación oficial, es innegable su vigencia e impronta, perceptible en los modos en que es retomado desde los distintos estilos y géneros musicales que se desarrollan actualmente en la provincia, propiciando diversas fusiones e hibridaciones. Esto da cuenta de la enorme relevancia que la música de raíz folklórica sigue teniendo como forma de adscripción identitaria entre los músicos actuales, quienes se posicionan conflictivamente entre asumir, desconocer o impugnar ese legado. Lo interesante es que ese legado es percibido, apropiado y reconstruido de diversas maneras por músicos e intérpretes, desde localizaciones fronterizas dadas por la migración de ritmos, estilos y lenguajes procedentes de otras tradiciones y prácticas musicales.

En la escena del jazz local, esa impronta es perceptible en diversos grupos⁹ y, particularmente en la producción de Daniel Tinte¹⁰, quien desarrolla un proyecto estético que hace de las mezclas, el transitar entre y a través de los géneros y estilos, una bandera identitaria. Sus composiciones se distinguen por la fusión entre estilos, ritmos e instrumentaciones de jazz, rock y música electrónica con ritmos del folklore norteco y andino. Los esquemas formales del jazz –presentación de uno o dos temas; sección central de improvisación; recapitulación–, su lenguaje armónico y la práctica de la improvisación se relocalizan y resignifican en su puesta en simetría con tradiciones musicales, poéticas y tímbricas locales. Desde allí se expresa la posibilidad de una resistencia cultural, en la valoración de lo andino y lo indígena como centros irradiadores en la construcción de un espacio simbólico de enunciación. Todo ello se manifiesta en cada composición en singular, en su factura compositiva, como también se hace perceptible en los títulos y artes de tapa de su producción discográfica realizada desde 2003 a la fecha: *Noroeste piano* (2003), *Danza de los Valles* (2004), *Saltalogía* (2005), *Variaciones de la puna* (2006), *Jazz calchaquí* (2007) *Incafonismo* (2008), entre sus primeras producciones.

En esa configuración de un espacio en el cual el jazz se enuncia desde un locus afincado en lo propio, en el folklore norteco y lo andino, formas de expresión popular como la copla y el ritmo de las comparsas de carnaval adquieren

⁹ Uno de ellos es el grupo «Niebla», un trío pionero en el desarrollo del género en Salta, integrado por Raúl Lamas, Julio Lamas, Daniel Flores y Carlos Barcatt.

¹⁰ Compositor y pianista. Nació en Salta en 1969. Integró diversos grupos de rock, jazz y folklore. Su propuesta estética, que denomina «Calchaquismo», y los discos hasta ahora editados, pueden consultarse en su página web: www.danieltinte.com.ar.

particular relevancia. Esto ya se presenta en *Danza de los valles*, con la intervención de integrantes de comparsas salteñas –«Teuco Nueva Generación», «Los Tonkas» y «Civilización Huayra Callpa»– en la interpretación de «El tumbadero», un poema de Jesús Ramón Vera¹¹ que forma parte del poemario *Comparsa* (2001) musicalizado por Daniel Tinte para este CD.

En la celebración de los carnavales en la ciudad de Salta las agrupaciones denominadas «comparsas de indios» ocupan un lugar central. Las mismas actúan en el marco de los corsos urbanos, donde despliegan sus trajes y altos gorros con plumas y conjugan el baile con el canto de coplas acompañado de cajas y tumbadoras. «El tumbadero» construye desde una enunciación en primera persona, la voz de quien tiene a cargo la ejecución de la tumbadora en las comparsas. Los versos, sin embargo, no expresan la algarabía propia del contexto del carnaval sino que configuran un mundo de carencias e injusticias que, precisamente, no pueden ser olvidados ni siquiera en ese momento festivo:

Soy el que vive apenas
y trabaja mal pagado
quien canta sin cuero tenso
cuando gritamos carnaval.

El inicio de la segunda estrofa refuerza la idea de carencias: «En mi plato quedan huesos/ que aún están sin pagar». La subjetividad del comparsero se va configurando en el poema en esa inscripción entre la marginalidad, la desigualdad, la exclusión y simultáneamente la vivencia pasional y corporal de la comparsa. La enunciación individual se funde en un decir colectivo, de grito, en carnaval. El estribillo marca un cambio ya que el enunciador se distancia para mostrar ese sentido profundo del canto: «Cantan y no hay tormento/ entonan solo vidalas».

La inscripción de la comparsa, con sus ritmos, instrumentos y a la vez en tanto representación de una práctica cultural popular local, se presenta en otras composiciones, como «Villa Belgrano», perteneciente a *Saltalogía* (2005), un CD que se enuncia como un tipo especial de homenaje a la ciudad capital de Salta mediante un recorrido musical que diseña una peculiar cartografía del espacio urbano. La zona de Villa Belgrano, ubicada entre Tres Cerritos (un barrio residencial) y el centro comercial de la ciudad, es un barrio conocido por los grupos de comparsas que participan de los corsos de carnaval cada año,

¹¹ Nació en 1958 y murió en 2012. Fue poeta, comparsero, editor, promotor cultural. Publicó *Subsuelo* (1983), *Así en la tierra como en el cielo* (1989), *Bermejo* (1993) y *Comparsa* (2001), en una pequeña editorial independiente a su cargo, Tunparenda ediciones. Su pasión por la comparsa lo llevó a crear unas de las más reconocidas en el medio, como «Los Huayra» y «Los Kallpa» para las cuales compuso coplas de su autoría e introdujo otras pertenecientes a poetas como Manuel J. Castilla, Julio Espinoza, Carlos Jesús Maita y Carlos Hugo Aparicio.

especialmente por «Los Tonkas». «Villa Belgrano» inicia y concluye con ritmo de comparsa salteña, que se conjuga con una base armónica de jazz contemporáneo en la sección de improvisación.

La experimentación en torno al diálogo entre ritmos, estilos y prácticas artísticas se materializa en las presentaciones en vivo. Una de ellas incluyó en 2013 la participación en el escenario de un conjunto de comparseros con sus trajes e instrumentos, en interacción –improvisada, en el sentido de que no hay «partitura» que delimite el desarrollo para cada músico– junto con un sexteto de jazz y un pintor, que pusieron en escena una combinación de distintas formas de expresión cultural. La performance permitió la interacción de dos universos disímiles: el mundo popular del carnaval y de las comparsas cuyo espacio de realización es la calle, y el espacio delimitado –y generalmente vedado a las expresiones populares y callejeras– del escenario en el teatro.

Las representaciones construidas musicalmente a partir de la mezcla y fusión de ritmos y estilos diversos, junto a la impronta que adquiere la práctica popular de la comparsa, constituyen disrupciones e impugnaciones a una construcción identitaria promovida a nivel estatal, particularmente aquella destinada a la propaganda turística que afinsa en una idea homogénea y esencialista, basada en la imagen de “Salta la linda”. El recorrido al que nos invita esta producción musical ofrece otras imágenes y pertenencias, muchas veces invisibilizadas o estigmatizadas, como la profunda y arraigada vinculación con el mundo indígena, la práctica del carnaval, la comparsa de indios y la raigambre andina.

3. «Metal y cuero». Resignificando el folklore, localizando el rock

En el año 2005 tres jóvenes hermanos, Emilio, Martín y Agustín Jorge¹², forman el grupo «Gauchos de acero». Su proyecto musical apuesta a conjugar universos musicales y simbólicos disímiles y distantes, apelando por igual a ambos, tanto el rock heavy metal como el folklore. La yuxtaposición entre esos universos, aparentemente incompatibles, está presente en el nombre que identifica al grupo y se evidencia asimismo en los títulos de discos y canciones, como también en algunas letras y videos. «Metal y cuero», una de sus primeras canciones que integra el álbum *Sembrando el metal* (2007), apela a poner en simetría ambos estilos y ritmos simbolizados en estos dos materiales

¹² El trío alcanzó notoriedad pública a través de un video casero subido a youtube en 2006. En el año 2008 (con 11, 13 y 16 años) participaron de un programa de TV llamado «Talento argentino» emitido por canal Telefé, cuya transmisión alcanza todo el territorio nacional. Esa actuación se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=-Y4vKQytOU4>. Su discografía hasta la actualidad incluye las siguientes producciones: *Sembrando el metal* (2007), *Sigue la ruta* (2010) e *Información demente* (2015).

contrapuestos. Se construye desde allí la metáfora de una doble pertenencia simultánea que pone en escena, asimismo, la dinámica de intercambios y tensiones entre lo global y local. La canción se estructura en dos secciones diferenciadas; el inicio y el final del tema remiten al ritmo que los grupos de comparsa salteña utilizan para acompañar sus coplas en carnaval. Los primeros versos, ofician de presentación de esta estética y de la pertenencia:

Somos los gauchos de acero
Metaleros
Somos los gauchos de acero
metal y cuero
traigo del Norte puro metal

El ritmo, la instrumentación y la performance siguen las características del metal, mientras que la letra señala otras procedencias, donde el folklore aparece como un signo evidente de adscripción identitaria del grupo. La yuxtaposición da lugar, así, a mixturas y ambivalencias que resultan provocativas y disruptoras para las comunidades interpretativas de ambos públicos, tanto del metal rock como del folklore tradicional. La enunciación se inscribe así en los intersticios de esa doble adscripción: el metal se despliega a partir de una subjetividad que se enuncia desde una pertenencia identitaria otra a la del rock y que está simbolizada en el cuero y en la apelación al mundo rural y al gaucho presentes en el nombre de la banda. A su vez, el espacio de una construcción identitaria –nacional y provincial– vehiculizado por antonomasia en el folklore a través de las configuraciones de lo rural, el gaucho, la provincianía, es reapropiado y, en ese desplazamiento, resignificado desde una pertenencia urbana y desde prácticas musicales contemporáneas. Esta doble pertenencia genera de todos modos una puesta en juego conflictiva entre ambos espacios –urbano y rural– y estilos musicales; precisamente, es en virtud de tal conflicto, y de lo que puede inferirse a través del mismo, que es posible leer la complejidad de la construcción identitaria. Si bien el grupo se autodefine desde esas dos adscripciones, rockera y folklórica, la apelación al folklore no es convencional. Los cantantes se autorepresentan como «gauchos pendejos metaleros» y como «gauchos del norte rompiendo el metal», atípicos tanto para el folklore como para el rock metal.

«Lucha criolla», incluido en *Sigue la ruta* (2011), en cambio, se aleja de esa postura desafiante para adquirir un tono conciliatorio. Si el álbum anterior construía sentido desde la idea de yuxtaposición y equiparación entre el mundo del rock y del metal, en éste sobre todo se configura el sentido de *sucesión* y *continuidad*. La letra exalta la idea de *patria* y *nación*, símbolos y estandartes del

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

pensamiento nacionalista que tuvo una vertiente significativa en el campo del folklore¹³ estableciendo una continuidad entre pasado y presente. Esta idea conciliatoria también se construye en el video clip oficial de la canción¹⁴ en el cual aparecen símbolos típicos de la identidad nacional: el escenario es el campo y la escenografía incluye toda una serie de elementos icónicos que remiten a ese espacio y a las tradiciones nacionales: el caballo, el gaucho y sus actividades rurales, el asado, el mate y la mesa compartida. Estas imágenes crean una conciliación entre lo antiguo y lo moderno, entre el campo y la ciudad construyendo de esa manera la idea de un legado y su traspaso generacional: una de las primeras escenas del videoclip muestra a los integrantes de la banda visitando a un gaucho, hombre mayor, que recibe a los jóvenes con cordialidad y los invita a compartir una comida. La letra, por su parte, enfatiza el rol de una familia tipo -padres e hijos- como núcleo de la organización social. Ese núcleo familiar se enuncia como motor que impulsa al país y «lleva adelante la patria». Algunos versos son ilustrativos de esta idea: «Familias enteras que tan solo construyen, / su amor sincero de gota en gota fluye.» El conflicto enunciado en el título como «lucha» construye sentido desde una retórica que enfatiza el esfuerzo individual, solitario y cotidiano de cada familia y que contrasta con los temas abordados generalmente en el rock. La canción presenta, de esta manera, una idea homogénea de nación, tanto en las letras como en las imágenes del videoclip, mientras que, al mismo tiempo, todo esto se dice desde una sonoridad metalera.

Las dos canciones consideradas muestran así modos de apropiación y resignificación del folklore diferenciadas: la primera de ellas, rupturista, provocadora, desafiante; la segunda, más conciliatoria con ese legado, marca una continuidad con las representaciones y símbolos de la salteñidad y la argentinidad. En ambas, no obstante, la impronta original está en la performance, en el sonido rockero y metalero del grupo.

¹³ El discurso del criollismo constituye una tendencia dominante y cristalizada en el campo del folklore y cumplió un rol privilegiado en el surgimiento y desarrollo del folklore musical. La apelación al gaucho, al espacio rural, a un pasado idealizado, al interior del país como «esencia» nacional y resguardo del ser nacional son claras referencias a ese discurso criollista que encontramos en algunas de las producciones de este grupo de rock y que C. Díaz (2009) denomina *paradigma clásico*. Sin embargo, el folklore como campo de producción cultural no puede pensarse en virtud de una única y homogénea expresión de identidad nacional sino más bien como terreno de lucha y emergencia de distintas identidades y orientaciones ideológicas.

¹⁴ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=jJYTh2lvIkA>

3. Apropiaciones e interpretaciones «heréticas»

Otros modos de vinculación e interacción entre rock y folklore tienen lugar en *El canto hereje. Un tributo al Cuchi Leguizamón* (2014)¹⁵, CD de homenaje que se origina en una convocatoria realizada por Rock Salta Discos¹⁶ a distintos grupos e intérpretes. Esta producción resignifica el legado de este compositor desde las coordenadas valorativas del rock¹⁷, en contrapunto con una versión esencialista y reproductora de los valores tradicionalistas vehiculizados en el paradigma clásico del folklore (Díaz, 2009). En este caso, los desplazamientos de sentido involucran distintas instancias: la interpretación, que implica arreglos y versiones de los temas que se versionan según el estilo de cada grupo; la figura del compositor, reconstruida a partir de los intereses de un presente desde el que se origina el homenaje; las valoraciones en torno al folklore, ya que para los músicos que intervienen en este homenaje, su apropiación implica una reconfiguración de lo que este género implica en términos musicales, identitarios y políticos.

A la calidad artística y compositiva de la obra de Leguizamón se suman los aspectos afectivos que permiten la identificación personal y colectiva con sus canciones y, muy especialmente, las cuestiones que tienen que ver con la transgresión, el humor, la libertad y la rebeldía que los músicos actuales reconocen en la personalidad del artista homenajeado y en sus canciones. Fundamentalmente se valora la postura crítica de Leguizamón ante los convencionalismos del folklore y su sensibilidad para captar y dar visibilidad a través de las canciones de situaciones, personajes, contextos y prácticas en las cuales se manifiestan injusticias, marginalidades y desigualdades sociales. A partir de allí, se tienden puentes con las reivindicaciones propias del rock y de las producciones alternativas construyendo analogías y desmontando los prejuicios que alzan barreras entre ambos estilos: los estereotipos que

¹⁵ Gustavo «Cuchi» Leguizamón es reconocido como uno de los grandes compositores del folklore por sus canciones junto a Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez, César Perdiguero y Antonio Nella Castro, entre otros poetas. Fue director artístico del Dúo Salteño, integrado por Patricio Jiménez y Chacho Echenique. Su obra ha sido motivo de numerosos homenajes, ya sea a través de conciertos y grabaciones, especialmente durante 2017, año en que se conmemoró su natalicio. Entre algunos de los homenajes se encuentra *El Cuchi bien temperado* (2015) con interpretaciones y arreglos del guitarrista Pablo Márquez, *Cuchichiando* de Quique Sinesi (2010) *Domador de huellas* de Guillermo Klein (2010), *El Cuchi de cámara* de Lorena Astudillo (2017) y «Cuchicheando», obra compuesta por Daniel Tinte en 2000 e incluido en el CD *Noroeste Piano* (2003).

¹⁶ Rock Salta desarrolla diversas actividades para la difusión del rock, entre ellas edita una revista, organiza eventos y concursos, produce artistas y edita discos. La producción del CD homenaje estuvo totalmente a su cargo, convocando diversos grupos e intérpretes: La Forma, Dominó, Giróscopo, Daniel Tinte, Gauchos de Acero, Luca Makonia, Cosa Gorda, Cachetada de Loco, Santuario, Bort, Adobe, Tommy knockers y Nagoba. La producción artística estuvo a cargo de Diego Maita y la grabación se llevó a cabo en el estudio Sueño en Gotas.

¹⁷ En un trabajo previo realizamos un análisis de diversas canciones que integran esta producción (López, 2018).

identifican al folklore con lo tradicional y conservador, además de música del pasado, aunque propia, y del rock como música foránea, pero de jóvenes, asociado con la actitud de rebeldía al sistema y los circuitos *under*. Este modo de apropiación de ese legado conlleva por ello toda una construcción, una reorientación del sentido y del valor de esa figura en la música salteña, más allá de las fronteras estilísticas y generacionales. Como parte del proceso de construcción de su figura, el Cuchi Leguizamón es asimilado al rockero «antisistema», «más parecido a Luca Prodan que más de un rockero actual» (*Rock Salta* n° 16, 2013: 24). Mediante esta identificación se manifiesta así el núcleo mismo de los valores que operan en el campo del rock.

A todo ello se suma la posición del Cuchi Leguizamón frente a las mezclas de estilos y ritmos como parte de sus procedimientos compositivos y sus cuestionamientos a los tradicionalismos y purismos vigentes en el folklore¹⁸ explicitando que su modo de componer radicaba en hacer «zambas cruzadas con yaraví, con baguala, con carnavalito, según el caso» (1965)¹⁹. Esto constituye otro argumento para construir afinidades y establecer cercanías entre folklore y rock, desde el cual los grupos convocados para el homenaje abordan sus interpretaciones, versiones y arreglos desde una perspectiva alternativa y desacralizadora del folklore ofreciendo su lectura/interpretación personal de los temas²⁰. El título condensa ese sentido: por oposición, lo «hereje» se distingue de lo «ortodoxo» y orienta, de esa manera, hacia el campo semántico de lo prohibido, lo transgresor, aquello que circula por un carril opuesto a las lecturas legitimadas oficialmente.

Esto requiere un tipo de recepción desprejuiciada ya que el tributo no apunta al purismo ni a los valores de fidelidad a un original, sino a una lectura actualizada de las canciones desde la peculiaridad sonora e instrumental de cada grupo. Esto último constituye, precisamente, un aspecto crucial en la instancia interpretativa en música popular que consiste en la posibilidad de intervenir en decisiones cruciales, como el tempo y la instrumentación realizando diferentes

¹⁸ Profundizamos este aspecto de la obra de Leguizamón en López, I. (2016).

¹⁹ Expresiones vertidas en una entrevista que realiza el periodista Marcelo Simón al compositor para la *Revista Folklore*, n° 94, mayo de 1965.

²⁰ Los temas incluidos en el CD son: «Zamba del laurel» (Leguizamón / A. Tejada Gómez, 1975), «El aveloriado», «Bajo el azote del sol» (Leguizamón/ Nella Castro, 1986), «Coplas de Tata Dios» (letra y música de G. Leguizamón, 1973), «Chacarera de la muerte», «Vidala del corso», «Chacarera del expediente» (letra y música de G. Leguizamón, 1965), «Maturana» (Leguizamón / Castilla, 1975), «El hombre del ají» (Leguizamón / A. Tejada Gómez, 1973), «Carnavalito del duende» (Leguizamón / Castilla, 1966), «El avenida» (letra y música de G. Leguizamón, 1966), «Zamba de Lozano» (Leguizamón / Castilla, 1963), y «Zamba del carnaval» (letra y música de G. Leguizamón, 1965). Algunas de esas composiciones solo tuvieron la interpretación al piano por el mismo compositor, como «Chacarera de la muerte», «Muerte de Lucifer» (parte de la banda sonora de la película *La redada*, 1991) y «Vidala del corso», que no fue registrada en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC). Estas dos últimas composiciones cuentan con letras compuestas especialmente para esta grabación: «Muerte de Lucifer» con letra y arreglos de Diego Araya, integrante de «TommyKnockers»; «Vidala del corso» con letra de Horacio Ligoule integrante de «La forma».

versiones de una misma obra e, inclusive, erigiendo en ocasiones la figura del intérprete como un co-autor (Madoery, D. 2007)²¹.

De las versiones que integran el CD, nos interesa centrarnos en «Vidala del corso»²². Originalmente este tema formó parte del LP *Gustavo «Cuchi» Leguizamón, piano y guitarra*, grabado en 1969 por el Sello Philips. En *El canto hereje* su interpretación está a cargo de La Forma²³ y cuenta con una letra escrita por Horacio Ligoule, guitarrista y cantante de la banda. Acorde a la orientación del disco y el tributo, esta letra se erige en una crítica hacia las representaciones estereotipadas de la identidad en Salta. Varias son las cuestiones que la versión de este tema permite referir. En primer lugar, el modo en que el intérprete se vincula con el tema original y a partir de ese puente se convierte en co-autor de la obra. Como señalamos antes, la potencia de la mezcla y la hibridación genérica ya opera en la obra compuesta por Leguizamón, perceptible desde el mismo título en el cual se conjugan vidala y corso. A partir de allí se tiende un puente a modo de diálogo con el presente del cual surge la nueva versión, enfocada en explotar musicalmente el ritmo de la comparsa y en construir una figura del indio, particularmente del comparsero, a través de la letra. Esta figura, la de un indio urbano y contemporáneo, se construye focalizando una situación de marginalidad y explotación. Su localización es la ciudad en la actualidad, con lo cual la letra intenta escapar del exotismo y de ciertos lugares comunes en la representación de esta figura ubicada siempre en tiempos y espacios lejanos y pretéritos. Todo ello implica, además, una puesta en valor del carnaval urbano. Musicalmente, se destacan los ritmos propios de la vidala y de la comparsa que actúa en los corsos, también denominada «comparsa de indios». La sección central remarca el ritmo de comparsa con estos versos: En esta tierra de Salta/ sólo nos queda sentir y cantar».

De acuerdo a lo expuesto, el homenaje pone en funcionamiento un modo de apropiación y construcción de la figura emblemática de Leguizamón, tanto en lo musical como en lo identitario, y la configuración de su legado según intereses, afinidades y reivindicaciones propias del conjunto de las bandas de rock que realizan el tributo. Su obra, y las interpretaciones de la misma, se convierten de tal manera en un terreno de disputa en el marco de una «tradición selectiva» (Williams, R. 2000). El énfasis en la figura del músico rebelde y «antisistema» con el que se presenta a Leguizamón, da cuenta de una opción

²¹ Explica Madoery que entre las operaciones que van del tema original a su interpretación, una práctica habitual es la del «arreglo», que consiste en una serie de acciones del rol específico de instrumentador. La instancia interpretativa implica además los procedimientos de la *performance* del/los intérprete/s.

²² Disponible en: <http://rock.com.ar/artistas/24825/letras/21567>

²³ El grupo está integrado por Horacio Ligoule en voz y guitarra, Rodrigo Troyano en batería, Gonzalo Delgado en bajo y Cristian Gana en guitarra. Su propuesta se basa en un rock que incorpora el folklore andino y tradicional, el tango, el reggae y el blues. Entre sus producciones se encuentran *Munición de Rock&Roll* (2009), *Vamos* (2010) y *Arpay* (2016).

ideológica que actualiza y contextualiza reclamos del presente en torno a las políticas culturales e identitarias oficiales. A la vez, reconocer ese legado musical funciona como marca distintiva y diferencial respecto del rock en otras provincias del país, y del mundo, ya que constituye el lugar desde el cual se lee, interpreta y enuncia.

A modo de cierre

En sus diferencias y peculiaridades, las producciones aquí consideradas ponen en juego diversos procedimientos y estrategias como respuestas creativas ante requerimientos que devienen en gran medida por su localización fronteriza: entre lo «clásico» y lo «popular», entre lo «propio» y lo «ajeno», entre la circulación global y las prácticas locales, entre el folklore, el jazz y el rock con sus ritmos, formas e instrumentos. Todas ellas presentan y construyen diversos grados de representación de lo que se concibe como «local» y como «propio», y asumen diversos modos de relación e interacción con estilos de circulación global desde estrategias que hemos denominado –según matices diferenciales– como localizaciones, apropiaciones, migrancias, mixturas y antropofagias.

Las instancias de producción como también las de interpretación que hemos relevado, dan cuenta de la emergencia de localizaciones situadas en un «entre» a partir del cual son posibles los intercambios, tránsitos y mixturas. Desde allí se generan lugares de enunciación en los que, como ya señalamos, se evidencia una búsqueda de inscripción identitaria en una dinámica no exenta de conflictos y tensiones entre lo global y lo local. Las manifestaciones musicales consideradas implican una instancia de producción y un sujeto, el compositor, situado en la frontera. Esto se extiende a la recepción y reconocimiento, instancias problemáticas porque estas propuestas estéticas desestabilizan las usuales normas, categorías, modos de validación y legitimación del canon como también los pactos de lectura que se establecen en el seno de las comunidades y públicos receptores.

En el trayecto, el lugar de la comparsa, la visibilidad de lo indígena, y la copla como forma poética emergen como elementos fundamentales en la construcción de un espacio simbólico de pertenencia y de enunciación. Las diversas producciones abordadas coinciden en una apuesta estética fundada en los intercambios, los cruces de fronteras y, con ello, la productividad semiótica de las migrancias de ritmos y estilos diversos. Las resistencias e impugnaciones a la idea de un estilo *puro* en materia musical resultan coherentes con la convicción de identidades no homogéneas, en transformación y apertura constante.

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

Pensar el arte, la literatura, la música y, en definitiva, toda práctica de producción simbólica en estos contextos de tránsito y cruces de tradiciones múltiples permite profundizar nuestros conocimientos sobre las dinámicas culturales, la construcción de pertenencias e identidades y requiere, por ello, revisar los modos de acercamiento y estudio, como también problematizar los constructos teóricos y las categorías con las cuales leemos e interpretamos tales producciones.

Bibliografía

- Andrade, O. de, «Manifiesto antropófago», en Schwartz, Jorge (dir.) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 143-153.
- Anzardi, F., «El rebaño del pastor», *Revista Rock Salta*, Año 3 No. 16, Septiembre 2013, pp. 23-27.
- Certau, M.I de, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Chamosa, O., *Breve historia del folklore argentino 1920-1970: identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Chartier, R., *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Cornejo Polar, A., *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- Díaz, C., *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009.
- Echecurre, H., *A solas con el «Cuchi» Leguizamón*, Salta, Artes Gráficas, 1995.
- García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992.
- Glissant, E., *Poética de la relación*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- Gravano, A., *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Grüner, E., «Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista. O la suma de las partes es más que el todo» en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 249-279.
- Kaliman, R., *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto Identidad y reproducción cultural en los Andes, 2003.

López, I., «Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina» en Zulma Palermo (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires, Del Signo, 2009, 27-55.

_____, «Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo Cuchi Leguizamón», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes, memorias y sonidos, 2016, disponible desde internet en: <http://nuevomundo.revues.org/69371>

Madoery, D., «Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular», I Congreso Latinoamericano de formación académica en Música Popular, Villa María, Córdoba, mayo de 2007.

Maita López, D., «¿Somos los Salieris del Cuchi?», *Revista Rock Salta*, Año 3, n° 16, Septiembre 2013, pp. 28-29.

Mignolo, W., «Prefacio a la edición castellana. 'Un paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico» en *Historias locales/diseños globales*, Madrid, Akal, 2003.

_____, «El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto» en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Comp.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 25-46.

_____, «Lo nuevo y lo decolonial» en Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez (Editores) *Estéticas y opción decolonial*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, pp. 21-47.

Moliner, C., *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta/ Ed. Ross, 2011.

Ortiz, F., *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963 [1940].

Palermo, Z., «Hacia una forma otra de conocimiento: la opción decolonial», en Hermida, María Eugenia, Meschini, Paula, *Hacia una epistemología de los problemas sociales latinoamericanos*, La Plata, Ediciones de la Universidad de La Plata, 2014, 119-137.

Quijano, A., «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, 201-246.

_____, «Colonialidad del poder y clasificación social», en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Comp.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre

www.revistaelhipogrifo.com

Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata
Articolo ricevuto: 25/07/2018 - Articolo accettato: 23/12/2018

Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 93-126.

Rama, A., *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Simón, M. «¿Conoce usted a Gustavo Leguizamón?», entrevista a Gustavo Leguizamón, *Revista Folklore*, n° 94, mayo de 1965.

Williams, R., *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000.

62

Discografía

AAVV, *El canto hereje. Un tributo a Gustavo Cuchi Leguizamón*, Salta, Rock Salta Records, 2014. Disponible en: <https://rocksaltadiscos.bandcamp.com/album/el-canto-hereje-tributo-al-cuchi-leguizam-n> [consultado el 21-05-2018].

Tinte, D., *Saltalogía*, CD, Salta, PAI Records, 2005.

Tinte, D., página web del compositor: www.danieltinte.com.ar [consultado el 21-05-2018].

_____, You Tube: <https://www.youtube.com/user/calchaquismo/featured>

Los gauchos de acero, *Sembrando el metal*, CD, UMI, 2007.

_____, *Sigue la ruta*, CD, 2011.

cadena You Tube <https://www.youtube.com/watch?v=3nqhlNUz7so>

<http://www.youtube.com/watch?v=-Y4vKQytOU4>

Anexos

El tumbadero (en Comparsa)

Jesús Ramón Vera

Soy el que vive apenas
y trabaja mal pagado
quien canta sin cuero tenso
cuando gritamos carnaval.

En mi plato quedan huesos
que aún están sin pagar
el eco suena que suena
tumbadora tené piedad.

Cantan y no hay tormento
entonan solo vidalas
es comparsón que yo quiero
afuera como ensayan.

No puedo estar adentro
sin que mi casa se arda
la garganta está seca
tanto canto y retumbar.

Ya mi parche tiene sebo
muy difícil que se raje
la tumbadora mis cueros
quien afina la comparsa.

Vidala del corso

Gustavo *Cuchi* Leguizamón

Letra: Horacio Ligoule

Arreglos e interpretación: La Forma

Indio de ciudad

Fierro y soledad

Andando lejos va tu sombra

Como un espejo sin cristal.

Indio por la ciudad

Con un disfraz de dignidad

Te despertás de un sueño ajeno

Bajo la luz del carnaval.

En esta tierra de Salta, solo nos queda sentir y cantar.

Indio por la ciudad

Hay una guerra sin final.

Atahualpas intoxicados

Fuman las pipas de la paz

Y no hay paz.