

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CANCIÓN COMO OBJETO DE ESTUDIO

Irene Noemí López
Universidad Nacional de Salta- INSOC

En las últimas décadas la canción popular de difusión masiva ha suscitado el interés de investigadores provenientes de distintas disciplinas y ha sido abordada desde diferentes perspectivas metodológicas. Así también su estudio ha permitido dar cuenta de diversas problemáticas, tales como su incidencia en los procesos de construcción de identidades y del imaginario social, las relaciones entre música y literatura, la cuestión del canon, entre otras.

Este progresivo interés demandó igualmente una atención particular a las peculiaridades discursivas de la canción a fin de construir un objeto de estudio teniendo en cuenta su complejidad constitutiva. La canción involucra distintos soportes -literario-poético y musical- y una forma de circulación y recepción que es predominantemente oral. En *Efecto Beethoven* Diego Fischerman afirma que se trata de una forma de expresión cuyo desarrollo puede observarse en todas las culturas y en todas ellas “la palabra cantada (el sonido entonado) no es igual que la palabra”; de allí su lugar central entre las formas de expresión cultural.

A pesar de esa centralidad de la canción en toda cultura, emprender un estudio sobre la canción o bien, sobre las letras de canciones, implica considerar una serie de categorías y preconceptos que establecen jerarquías entre las producciones culturales y artísticas y aún en el campo mismo del saber. En este trabajo nos interesa plantear algunas de las problemáticas que emergen al considerar a la canción como objeto de estudio en el campo de los estudios literarios, entre ellas el establecimiento de jerarquías entre aquello que se considera en términos de “géneros mayores” y “géneros menores”, la necesidad de una perspectiva interdisciplinaria de análisis e, inclusive, una revisión del concepto de literatura.

1. Jerarquías, diferencia, colonialidad del saber

La distinción entre distintos tipos de producción cultural y, consecuentemente, el establecimiento de jerarquías entre ellos, resultan una forma más de reproducir situaciones de colonialidad. Entre esas distinciones, una de las más complejas es la delimitación de los ámbitos de lo que se denomina “culto” y de aquello que se considera como “popular”, vinculada a otras como la delimitación entre “arte” y “artesanía”.¹ Se trata en ambos casos de oposiciones de relevancia y complejidad puesto que, más allá de su visibilización y

¹ En otra oportunidad desarrollamos estas cuestiones. Cfr. López, 2009 y 2011.

desmontaje teórico, funcionan concretamente en las prácticas, tanto artísticas como académicas.

En el campo del saber y de la producción del conocimiento también se instituyen distinciones, reproduciéndose las mismas jerarquías y relaciones de poder. Esto se hace visible en los parámetros que rigen la inclusión/exclusión del campo de lo literario o en la convicción de que existen prácticas, manifestaciones o fenómenos culturales más o menos dignos de estudio. Desde esa perspectiva, resulta importante destacar que entendemos que una propuesta de análisis debe preferentemente priorizar los problemas que pueden plantearse a partir del estudio de una determinada práctica o de un determinado tipo de texto cultural, más que desde las especificidades de los objetos en sí mismos o de las normativas disciplinarias acerca de cuáles son los objetos permitidos o dignos de estudio.

¿Qué implica entonces considerar a la canción como objeto desde los estudios literarios? Además de tener en cuenta la particular complejidad de este objeto en virtud de la interrelación que en el mismo se produce entre dos códigos y formas de significar diferentes, implica, fundamentalmente, considerar el valor *per se* de las letras de canción, en simetría con otras formas de expresión lírica. Teniendo en cuenta esto, podemos reconocer que en ellas se ponen en juego y funcionamiento estrategias discursivas y retóricas propias del discurso lírico. Es igualmente innegable que toda canción constituye una producción simbólica propia de un contexto, un espacio y un momento histórico particular, lo cual habilita al mismo tiempo una perspectiva de análisis sociodiscursiva. En ese sentido, consideramos que toda producción simbólica es factible de ser estudiada en sus relaciones con la cultura, las ideologías, la historia y la sociedad en que surge y se recepta. Esto es lo que han sostenido y demostrado propuestas teóricas como las de Mijaíl Bajtín (1989 y 1994), la sociocrítica (Cros, 1986 y 1992), la sociología de la cultura y los estudios culturales en los términos de Raymond Williams (1981) y Stuart Hall (1984, 1999, 2003 y 2010).

Teniendo en cuenta todas las posibilidades analíticas que ofrece una canción resulta sorprendente que sea un campo sólo recientemente explorado. En el ámbito de los estudios literarios, aproximadamente desde los años 1980 la concepción del objeto de estudio se amplió para incorporar otras prácticas, entre ellas, prácticas de difusión oral. Sin embargo, formas como la canción popular urbana han permanecido un tanto al margen de esta reformulación, tal vez debido a su carácter fronterizo tanto en lo que se refiere a la tecnología, -a medio camino entre la oralidad y la escritura, ya que se escriben y registran pero se difunden básicamente a partir de la escucha- como a la formación de los productores y el público al que se dirigen, en el que se entrecruzan, en confluencia, en complementación y a

veces en conflicto diferentes actores sociales. Estas propiedades, a la vez que permiten poner en cuestionamiento las distinciones en uso y apriorísticas sobre las prácticas culturales, convierten a la canción popular en un promisorio terreno de investigación sobre los procesos identitarios en las sociedades modernas.²

2. Un objeto complejo

Sin duda la canción se presenta como un objeto de estudio complejo que reclama una perspectiva interdisciplinaria de análisis y, tal vez, incluso el desarrollo de metodologías propias. Una primera pregunta que se plantea es cómo se construyen significados y, aún más, el sentido, en una canción. Tal como señalamos antes, la canción pone en relación dos códigos, dos lenguajes –musical y literario- que suponen dos formas de significar distintas pero que, sin embargo, colaboran conjuntamente en la construcción global del sentido. Una canción es simultáneamente poesía y música, palabra y sonido. Sin embargo, la complejidad de la construcción del sentido no se restringe sólo a una cuestión de lenguajes y códigos sino que implica otras no menos importantes, tales como las formas de circulación y recepción, las interpretaciones, versiones y/o arreglos, las puestas en escena, etc.

A esta complejidad apunta Claudio Díaz, quien desde una perspectiva sociodiscursiva sostiene que

“Si se considera una canción como objeto de análisis, se puede decir que en su estructuración intervienen dos códigos de base, el lenguaje verbal y la música, cada uno de los cuales constituye ya un primer nivel de organización que condiciona el proceso de enunciación en su faz compositiva. Pero entre ese momento y la recepción por parte del público, ya sea a través de un disco, de la radio, la TV o en una presentación en vivo, hay un conjunto de operaciones de producción en las que intervienen diversos agentes sociales y que van marcando fuertemente lo que será el producto final.” (2009: 43-44)

Desde ese lugar teórico y metodológico, tiene en cuenta no sólo la producción de enunciados y la construcción de un enunciador y un enunciatario en las letras sino que considera también que la elección de un lenguaje musical es un modo de postular sujetos enunciativos (mediante la elección de un género, un estilo, ciertos recursos compositivos, tímbricos, formales, etc.). De esta manera,

² En esa línea de investigaciones podemos mencionar los estudios realizados por Ricardo Kaliman, 2002; 2003a y 2003b; 2004; 2006a y 2006b; 2007a, 2007b y 2007c; 2008; 2010; Claudio Díaz, 2002 y 2009 y Fabiola Orquera, 2006. En esa misma línea desarrollamos nuestro trabajo de tesis doctoral, desde el interés por indagar el rol de la canción popular de difusión masiva, de folklore moderno en particular, en los procesos de construcción de identidades.

“...el enunciador y el enunciatario, así como sus relaciones con el enunciado y las características del mismo se construyen a partir de estrategias compositivas tanto textuales como musicales.” (2009: 46)

Resulta así necesario también realizar una distinción importante ya que, como señala, en la producción de una canción intervienen diversos agentes sociales, en principio un músico y un poeta, que son

“...dos agentes sociales que construyen el mismo enunciado a partir de dos posiciones que de ningún modo pueden ser idénticas puesto que no sólo se vinculan con sistemas diferentes (tradiciones estéticas y debates literarios por un lado y musicales por otros), y diferentes **trayectorias**, sino que ponen en juego distintas **competencias** como recurso estratégico.” (2009: 44)

3. Canción y procesos identitarios

A partir de las consideraciones anteriores es posible plantear otra de las problemáticas arriba enunciadas: el rol de la canción en los procesos de formación de identidades. Para ello se revisarán algunas propuestas provenientes desde distintos campos del saber que, a partir de interesantes cruces disciplinarios entre musicología, sociología de la cultura, antropología y estudios culturales, se han interesado por el rol de la música, y de la canción en especial, en la configuración de subjetividades.³ Para explicar las relaciones entre música e identidad, el sociólogo Pablo Vila propone recurrir a las nociones de “interpelación”, “articulación” e “identidades narrativas”⁴, acordando con las propuestas desarrolladas por Stuart Hall, Ernesto Laclau y, en el ámbito de los estudios sobre música popular, por Simon Frith respecto a las dos primeras categorías, y con la concepción de la narración como categoría epistemológica según Paul Ricoeur. De esta manera afirma que

“...la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen

³ Cfr. Simon Frith, 2003; Pablo Vila, 1996; Vila y Semán, 2010; Semán, 2006; Blacking, 2001; Alabarces, 2005 y 2008.

⁴ El autor propone utilizar ambas nociones –interpelación y articulación– pero además considera fundamental incorporar los desarrollos de la teoría narrativa en la línea de P. Ricoeur. Desde esa perspectiva considera la narración como categoría epistemológica y propone, en consecuencia, una dimensión narrativa de las identidades. Sintetizando, para P. Vila la música es “un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales.” (1996). Basándose en líneas teóricas afines al posestructuralismo y a los estudios culturales, P. Vila sostiene que la identidad social se basa en una lucha discursiva acerca del sentido y que se trata de un proceso nunca completo ni totalmente acabado: “...la construcción social de las identidades involucra una lucha alrededor de las formas en que el sentido queda “fijado”. La lucha por el sentido de una identidad o posición de sujeto nunca está completamente cerrada. En otras palabras, la identidad social y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividad.” (1996).

maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional.” (Vila, 1996)

A ello apunta la noción de “interpelación” que, en la propuesta de S. Frith, se relaciona con la capacidad de la música de trabajar con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. La música popular permite una apropiación para uso personal mucho más intensa que otras formas de cultura popular (Cfr. Vila, 1996) y, por ello, participa tan activamente en los procesos identitarios. Este investigador concibe a la música como una metáfora de la identidad porque describe lo social en lo individual y lo individual en lo social y porque el placer que produce es el placer de la “identificación”: con la música que nos gusta, con los intérpretes, con las otras personas a las que les gusta (cit. en Vila, 1996).

Los múltiples códigos que operan en un evento musical, muchos de ellos no estrictamente musicales, explican la importancia y complejidad de la música como interpeladora de identidades y que un mismo tipo de música pueda interpelar a actores sociales distintos ya que esos mismos códigos pueden ser contradictorios entre sí. Por otro lado, se debe considerar que el sentido se construye no sólo a través del sonido y de las letras, sino también y en gran medida de las interpretaciones, las performances y lo que se “dice acerca de ellas” (Cfr. 1996). Por todo ello, S. Frith sugiere que, si el sentido de la música no se localiza al interior de los materiales musicales, la única alternativa es localizarlo en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música. De allí que la noción de “articulación” apunta a la negociación del sentido entre los actores involucrados: intérpretes, compositores, oyentes, además de los discursos y prácticas que rodean a la música.⁵

4. Experiencias de lectura

Las perspectivas reseñadas ofrecen modelos pertinentes para abordar el análisis de la canción popular; análisis que, si bien no aborden exhaustivamente todas las aristas señaladas, al menos tengan en cuenta algunas de ellas sin perder de vista la complejidad del objeto. El análisis de una canción que forma parte de un corpus más amplio de investigación,⁶ puede ofrecernos más elementos para revisar y reflexionar sobre las consideraciones hasta acá realizadas.

⁵ Pablo Vila explica: “...para tratar de resolver el problema de por qué una matriz musical es exitosa y otra fracasa en la interpelación quiero proponer que muchas veces una determinada matriz musical “permite” la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se “ajusta” (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas.”

⁶ Un corpus de canciones de dos compositores salteños, Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli, cuyo estudio se abordó en el marco de la Tesis de Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Un

El corpus analizado estuvo compuesto por canciones de dos compositores salteños, Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli junto a distintos poetas. Esta producción, que podemos ubicar en el contexto de lo que Ricardo Kaliman (2003b) denomina *folklore moderno*⁷, se legitimó en primera instancia argumentando su continuidad o incluso su equiparación total con el espacio rural, la exaltación del criollo y el gaucho como arquetipos de la identidad nacional y de ambos como el “reservorio natural” donde estarían cifrados todos los valores del *ser nacional*.⁸ A pesar de ser compuesta mayoritariamente por autores urbanos y difundida por medios masivos de comunicación, la canción de *folklore moderno* sostuvo en el mito de un origen rural el fundamento de una identidad nacional y aún hoy apela a un pacto de lectura basado en la presuposición de que lo que se expresa a través de sus letras es la cultura nacional y la voz del pueblo y de la tierra (Cfr. Kaliman, 2003b).

Las producciones de Leguizamón y Botelli, por su parte, constituyen una referencia indiscutida de la cultura de Salta y de una construcción identitaria que, aunque desarrollada en el transcurso de las décadas comprendidas entre 1940-1970, aún hoy tiene vigencia en tanto define el “ser salteño” como diferencial en el conjunto nacional y a Salta como “tierra de músicos y poetas del folklore”. Esa representación esencialista de la identidad y la cultura de Salta, reproducida actualmente por la industria del turismo y el discurso político, congela y clausura las múltiples identidades vigentes en una sociedad constitutivamente heterogénea. En las producciones estudiadas, como en todo texto cultural, es posible sin embargo distinguir y comprobar que en ellas se entraman diferentes discursos identitarios y representaciones sociales. Por ello nuestro trabajo se orientó a localizar los discursos identitarios entramados, entre ellos particularmente el de la *salteñidad*, considerando al menos dos formas de articulación: por un lado, la textualización y reproducción en las letras de las canciones de algunos rasgos y valores subyacentes a ese discurso identitario; por otro, en virtud del valor simbólico que conforman, ya que en nuestros días estas obras ostentan la autorepresentación por antonomasia de la cultura y la identidad salteña.

análisis más detallado de esta canción en relación con otras del corpus ha sido desarrollado en un artículo actualmente en prensa, “Identidad y ruralidad en el folklore moderno en Salta”.

⁷ Ricardo Kaliman recurre a esta noción para 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 a los medios de difusión masiva (Cfr. Kaliman, 2003b: 26).

⁸ Esto fue posible por las circunstancias históricas, económicas, políticas, sociales e ideológicas en las que se constituyó este campo, en el marco de un proyecto de construcción nacional durante las primeras décadas del s. XX, cuyos intelectuales, en contra de la concepción que sustentara Sarmiento durante el s. XIX sobre el gaucho y su cultura como barbarie, sentaron sobre ellos la base de la “argentinidad” (Cfr. Kaliman, 2003b).

No obstante, estas manifestaciones artísticas no pueden considerarse como meras reproductoras de valores conservadores y tradicionales, y mucho menos si tenemos en cuenta que toda canción es un enunciado complejo en cuyo proceso de producción intervienen varios enunciadores: poeta, compositor, intérpretes, arregladores (Cf. Díaz, 2009). Por lo tanto, cada actor adscribe o no, conflictivamente, a algunos de los rasgos generales de ese discurso.⁹ El mismo “Cuchi” Leguizamón, por ejemplo, en numerosas entrevistas manifestó explícitamente una aguda e irónica crítica a las posiciones más conservadoras y tradicionalistas.

A fin de mostrar algunas posibilidades de lectura, para este trabajo sólo reseñamos una de ellas que presenta varios desafíos, “Baguala del guardamonte” de Manuel J. Castilla y Gustavo “Cuchi” Leguizamón, editada en 1973. Tal como señalamos antes, nos encontramos no sólo en la interrelación de dos códigos –literario y musical- sino también ante la construcción de distintos sujetos enunciadores, ya que la instancia de la interpretación constituye también una nueva instancia enunciativa.¹⁰ Se trata de una composición singular; el título remite a una de las prendas típicas de la vestimenta gauchesca a partir de la cual, mediante un cuidado trabajo retórico, se genera la construcción de una serie de valores relativos a lo rural y a lo histórico. El guardamonte es una prenda de cuero que los hombres de campo añaden a la montura para proteger sus piernas de la exuberante vegetación del monte salteño y que en el discurso de la salteñidad tiene una significación especial por el rol que se le atribuye en la gesta güemesiana.

Los primeros versos nos sitúan ante una lucha, un conflicto de poderes en tono de provocación, “Topen este toro ciego, /tópenlo si es que son hombres”, dirigidos a un sujeto colectivo al que se incita a una acción. En la segunda estrofa se devela que el colectivo opuesto son los españoles: “¡Topen al toro invisible/si son machos, españoles!”. La incitación tiene un tono irónico, e incluso burlesco: a ver si pueden. En la cuarta estrofa se produce una inversión por la cual el débil gana sobre el poderoso: el toro logra burlar al torero y vencerlo,

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

⁹ Así existen notorias diferencias –por citar sólo dos casos distintos- entre la posición de C. Perdiguero o de José Ríos y la de Manuel Castilla como letristas; o bien las que distinguen a G. Leguizamón de J. J. Botelli en cuanto a sus discursos musicales –fundamentalmente en las opciones armónicas y las construcciones melódicas. La exaltación de los rasgos más conservadores de la “salteñidad” se observa con mayor claridad en las letras de C. Perdiguero, pero no así en las letras de M. Castilla en las que nos encontramos con una estetización de prácticas y sujetos populares.

¹⁰ La única versión registrada hasta el momento es de Patricio Jiménez junto al Cuchi Leguizamón y Miguel Ángel Pérez, en un recital en vivo a fines de los años 70.

La primera estrofa contiene entonces la oposición: toro/ españoles o godos. En las siguientes estrofas se produce una progresión en la caracterización del toro-guardamonte: “toro ciego” que “sale quebrajando 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, revelando y anulando la ambigüedad: “Toro sin toro este toro/ porque sólo es guardamonte”.

De esta manera, la letra de esta canción pone en juego sentidos implícitos que apelan a ciertas competencias y conocimientos compartidos entre el poeta y los receptores. La ambigüedad se produce en virtud de la multiplicidad de sentidos que adquiere el lexema ‘toro’, ya que puede funcionar como símbolo de España, como símbolo de valentía, hombría y virilidad; o bien, sólo remitir al animal antes de convertirse en cuero de guardamonte. También existe polisemia en torno a la actividad, ya que el toreo es por excelencia una práctica típicamente española: un duelo de fuerzas entre el animal y el torero, quien debe demostrar su habilidad para seducir y finalmente dominar al toro e, inclusive herirlo y/o matarlo. Igualmente en los versos se juega con la idea de “hombría” y la puesta en funcionamiento de valores patriarcales desde los cuales se provoca el desafío: “a ver si son *machos*”.

La nominación del colectivo al que se reta a pelea, primero designado como españoles y, luego, como “godos” nos sitúa en un momento histórico particular en el que así fueron llamados, es decir el momento de las luchas por la Independencia; por otro lado, la acción repentina, la aparición por entre medio del monte en forma 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 sólo sirvió como prenda para proteger las piernas de la naturaleza sino también como poderoso efecto sonoro al ser percutido; sonidos que al parecer provocaban el espanto y la sorpresa de los enemigos colaborando de esta forma a que los gauchos vencieran en la batalla.

La complejidad que observamos en la letra, se encuentra también en la composición musical. El paratexto informa sobre la inscripción en un género, la baguala, pero claramente se destaca que se trata de una apropiación y recreación de este tipo de canto tradicional. La construcción melódica y rítmica remite a la baguala por los sonidos, intervalos y figuras rítmicas utilizadas. La melodía está construida en base a los sonidos que –traducidos al sistema occidental- serían característicos de la baguala; es decir intervalos de quintas, terceras y octavas. Rítmicamente también encontramos una gran similitud con la baguala tradicional. La diferencia se presenta, principalmente, en el plano armónico. El tipo de armonización, si bien es tonal, por la disposición de los sonidos del acorde y sus tensiones (7^a, 9^a y 11^a) da como resultado la

superposición de cuartas y sonidos que conjuntamente pueden resultar disonantes (en momentos suena simultáneamente un intervalo de segunda menor, un do y un re bemol por ejemplo). El frecuente uso de tensiones armónicas constituye una de las principales características de la obra musical de Leguizamón (7°, 9°, 11°) pero lo que esta canción exhibe es una particular disposición de las mismas.

La partitura original para piano presenta la peculiaridad de una mano izquierda realizando movimientos paralelos y contrarios a la manera de una contramelodía. En ese sentido, es oportuno recordar que una característica pianística en las piezas de este compositor es que su tratamiento de la mano izquierda no se limita a asignarle la mera función de un acompañamiento rítmico y armónico. En el compás en que se inicia el canto, luego de la Introducción, las dos voces de la parte pianística, superior e inferior, se mueven por intervalos amplios. La melodía construida sobre tensiones sin preparación y la presencia de dos voces paralelas generan no sólo la percepción auditiva de algo “raro” o “extraño” cuando en realidad los elementos utilizados no lo son, sino que también produce un efecto de ambigüedad armónica porque los sonidos se encuentran sin un contexto armónico claramente delimitado. Podríamos incluso hipotetizar que estas dos voces implican una armonía oculta y que, posiblemente, esta disposición responde al procedimiento que rige las armonizaciones realizadas por Leguizamón para el Dúo Salteño. Esto nos permite señalar que esta canción presenta ciertas peculiaridades con respecto a otras del mismo compositor, aunque tal vez la expresión adecuada es que en ella hay una condensación de los recursos que forman parte del estilo de composición de Leguizamón.

En cuanto a lo formal, a la sección abagualada con textura de dos voces en movimientos paralelos -que suena “contemporánea” por las características que mencionamos antes- le sigue otra de textura homofónica que simula el ritmo de baguala. En cuanto a la forma poética, responde a la estructura de la copla del Chaco salteño (Cfr. Pérez Bugallo, 1988) compuesta de cuartetos octosilábicos sin estribillo. Es importante destacar el valor simbólico dado a la baguala como forma de canto, que aparece no sólo como mención o referencia textual -lo cual de todas formas es relevante- sino también en la construcción melódica, rítmica y formal.¹¹

Si bien claramente la letra se vincula con el discurso identitario de la salteñidad y la reproducción de algunos de sus valores tradicionalistas, es necesario destacar, sin embargo, el énfasis puesto en la acción de un colectivo sin mencionar héroe alguno y la creatividad con

¹¹ Y que constituye un elemento formal, estructural y simbólico central en el proyecto estético de Gustavo Leguizamón.

respecto a las posiciones más tradicionales. Aún más, es singularmente relevante la presencia del conflicto y la contradicción –la heterogeneidad manifiesta en este caso- en cuanto a lo poético y lo musical: la letra ofrece una perspectiva vinculada al tradicionalismo salteño pero a la vez también enfatiza una acción colectiva de resistencia a una cierta situación de dominación; en cuanto a lo formal -tanto musical como literario- la vinculación con la copla y la baguala darían a esta obra un acento diferente: 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.

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”. Es posible suponer que estas particularidades de alguna forma pueden haber influido en el hecho de que la misma no ha formado parte de los repertorios de los intérpretes más conocidos en el campo del folklore, y por lo tanto no ha tenido una difusión masiva. Actualmente existen versiones instrumentales de intérpretes vinculados al jazz, pero en general no se trata de una pieza que forme parte del repertorio folklórico habitual. Una de las pocas grabaciones registradas de esta baguala es una interpretación en vivo que realizan Patricio Jiménez, el Cuchi Leguizamón y Miguel Ángel Pérez en recitado, que no ha sido difundida comercialmente, es decir no forma parte de un disco editado.

Desde luego, también existe una distancia entre el registro escrito y lo que verdaderamente suena en la interpretación. Gustavo Leguizamón realiza en el piano un contracanto que en la partitura está en la mano izquierda y Patricio Jiménez se encarga de la voz superior,¹² pero el piano va ligeramente desfasado con respecto a la voz superior del canto. Por otra parte en la interpretación se acentúan rasgos de la baguala que obviamente la partitura no registra, como el estilo de canto, la percusión de la caja, entre otras.

Por lo tanto, en la canción analizada si bien se reproducen valores típicos del discurso de la salteñidad en torno a los gauchos, su vestimenta y su rol en las guerras de Independencia, esta puesta en valor se realiza según modalidades discursivas poéticas y musicales innovadoras. Se produce también un juego interesante con respecto a los sujetos receptores a los que se interpela: alguien vinculado a los discursos esencialistas de la salteñidad escucha la letra y la puede compartir identitariamente, porque sus valores están allí,

¹² Es dable suponer que ante la ruptura del Dúo Salteño y la ausencia de Chacho Echenique en esa formación esta estructura suple, de algún modo, esa voz faltante.

“subyacentes”. M. Castilla, sin embargo, produce giros, como el del enaltecimiento del colectivo, que provienen de otras convicciones, en tanto se está escatimando, ni más ni menos que el culto al “héroe” guía de ese colectivo.

De esta forma, como señalamos al inicio de este trabajo, el sentido se construye en una interrelación continua y constante entre diversos factores que hacen de la canción un objeto de estudio complejo.

5. A modo de conclusiones

La experiencia de lectura reseñada nos permite ahora retomar las problemáticas planteadas al inicio de este trabajo. En primer lugar, sobre la complejidad del objeto ya que este breve análisis nos permitió mostrar algunas de las instancias que se ponen en funcionamiento en el proceso de construcción del sentido, es decir comprender a qué apuntan las nociones de interpelación y articulación como negociación del sentido entre distintos actores en relación con la música. Como vimos, en “Baguala del guardamonte” se construye una “doble lectura” que puede interpelar identitariamente a distintos sujetos en direcciones opuestas. Esto implica, por un lado, que el sentido no está fijado a priori, ni depende sólo de las cualidades intrínsecas de los textos, mientras que, por otro, demuestra la validez de una lectura sociodiscursiva e ideológica de la canción popular de difusión masiva.

En la música popular en general y, en la canción de folklore moderno en particular, el acceso masivo a este tipo de producciones que posibilita la radio y el registro sonoro en discos, la difusión en peñas y festivales e, incluso, las prácticas de reproducción de la música en reuniones familiares y/o de amigos nos permite comprender, retomando las observaciones de S. Frith y P. Vila sobre el modo en que un mismo tipo de música pueda interpelar a actores sociales distintos, el amplio espectro de público que está en contacto con estas formas de música, que se sintieron –y aún se sienten- representadas por ellas.

Bibliografía

- ALABARCES, Pablo (2004) “Nueve proposiciones en torno a lo popular. La leyenda continúa” en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23 (27-38). La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- (2005) “Once apuntes para una sociología de la música popular en Argentina” en *Actas IASPM/AL Buenos Aires* (publicación en línea) www.hist.puc.cl/iaspm/buenosaires/actasautor.html.
- BLACKING, John (2001) “El análisis cultural de la música” en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (181-202). Madrid: Trotta.

- DÍAZ, Claudio (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- CROS, Edmond (1986) *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- (1992) *Idiosema y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt and Main: Vervuert.
-(1996) *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- FISCHERMAN, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- FRITH, Simón (2001) "Hacia una estética de la música popular" en Francisco Cruces (comp.) *Las culturas musicales*. Madrid: Ed. Trotta.
- (2003) "Música e identidad" en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HALL, Stuart (2010) *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Víctor Vich y Catherine Walsh (Editores). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envién Editores.
- KALIMAN, Ricardo (2001) *Sociología y cultura. Propuestas conceptuales para el estudio del discurso y la reproducción cultural*. Tucumán: IHPA-CIUNT Proyecto "Identidad y Reproducción cultural en los Andes centromeridionales".
- (2002) "El provinciano cantor. Definiciones de pueblo en las letras del folklore argentino moderno" en *Sociocriticism. Sobre la noción de sujeto cultural*, Vol. XVII, 1 & 2, 2002. Montpellier: CERS, pp. 169-187.
- (2003a) "Viña, luna, cielo y arena. El espacio calchaquí en el folclore argentino moderno" en Per Cornell & Per Stenborg (Eds.), *Local, Regional, Global: prehistoria, protohistoria e historia en los Valles Calchaquíes*. Instituto Iberoamericano, Universidad de Goteborg, Suecia, pp. 443-460.
- (2003b) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes".
- (2004) "Identidades e industria cultural. Una comparación entre Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino" en *Revista de Investigaciones folclóricas* 19, Buenos Aires, pp. 15-23.
- (2006a) "Criollos y criollismo en la industria del folclore musical" en *Revista de Investigaciones Folklóricas* 21, Buenos Aires, pp. 88-93.
- (2006b) "'Ese que no ha sido nada'. Representación de los trabajadores en las letras del folclore moderno argentino" en Ana María Dupey y María Inés Poduje (Compiladoras) *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados. VI Jornadas de estudio de la Narrativa Folklórica*. (pp. 133-140). Subsecretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa: Santa Rosa, La Pampa.
-(2007a) "Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla" en Amelia Royo y Olga Armata (coord.) *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 María Eugenia Bestani & Guillermo Siles (comp.) *La pequeña voz del mundo y otros ensayos. Poesía – Crítica – Traducción*. Seminario Libre de Poesía "Juan Rodolfo Wilcock" (pp. 223-234). Facultad de Filosofía y Letras UNT: Tucumán.
- (2007c) "La distinción entre lo ilustrado y lo popular en el folclore moderno argentino", en las VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica e Interim Conference de la Internacional Society for Folk Narrative Research, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Subsecretaría de Cultura de La Pampa & ISFNR: Santa Rosa, La Pampa, 20-22 de septiembre de 2007.
- (2008) "Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical", conferencia plenaria en el XIV Congreso Latinoamericano de Folklore & XVIII Jornadas Nacionales de Folklore "Del Atlántico al Pacífico", Area Transdepartamental de Folklore, Instituto Universitario Nacional de Artes, Buenos Aires, 25-28 de noviembre de 2008.
- (2010) "Introducción", *Toda vida y llena de alma. Cancionero del Pato Gentilini*. (pp. 11-46). Tucumán: Edunt.

- KALIMAN, Ricardo y CHEIN, Diego (2006) *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán: IHPA-CIUNT Proyecto “Identidad y Reproducción cultural en los Andes centromeridionales”.
- LÓPEZ, Irene (2009a) “Revisando “mitos”: la noción de arte y la producción musical en América Latina” en Alejandra Cebrelli y Zulma Palermo (Coord.) *Colonialidad del poder: discursos y representaciones*. Universidad Nacional de Salta: Cepiha-Insoc. Formato CD
- (2009b) “Producción musical y fronteras culturales. Algunas respuestas locales a la globalización” en *Temas de Filosofía N° 13*. Salta, Centro de Estudios Filosóficos de Salta. Formato CD.
- (2009c) “Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en A. Latina” en Zulma Palermo (comp.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. (27-55). Buenos Aires: Del Signo, 2009.
- (2011) “Las relaciones entre lo “culto” y lo “popular” desde la perspectiva del comparatismo contrastivo” en Adriana Crolla (Comp.) *Límites actuales de la literatura contemporánea*. (pp. 114-125). Santa Fé: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- VILA, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2 (artículo 14). [Consultado 20, Mayo, 2008].
- WILLIAMS, Raymond (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- (2000) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península. [1° edición 1997, 2° edición 2000]