

IDENTIDAD Y RURALIDAD EN EL FOLKLORE MODERNO EN SALTA

Irene López*

En las letras del folklore moderno¹ se han configurado diversas representaciones de sujetos, espacios y prácticas: prioritariamente el gaucho, el indio, el provinciano; pero también una diversidad de otros sujetos sociales como los trabajadores- rurales o urbanos-, el músico popular, la cantora de coplas; de prácticas -la música, el carnaval, el trabajo rural, el trabajo artístico; y de espacios -el norte argentino, la ciudad, el campo. En este trabajo proponemos analizar las representaciones² del espacio rural y del gaucho que emergen en un corpus conformado por canciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla y José Juan Botelli junto a José Ríos y Guillermo Villegas con el objetivo de mostrar la articulación entre esas construcciones discursivas y su anclaje ideológico, es decir desde qué perspectivas se enuncian como así también los discursos que las sostienen. Consideramos que este tipo de análisis puede colaborar en el estudio de los discursos identitarios³ en el campo del folklore y en la reflexión sobre el rol que la dimensión simbólica en general cumple en una determinada formación social; en particular, el papel que determinadas representaciones sociales juegan en el funcionamiento de una hegemonía como proceso activo, es decir en el establecimiento o mantenimiento de un determinado orden social.⁴ Consideramos que en ese proceso las producciones simbólicas cumplen un

* Universidad Nacional de Salta, INSOC. El presente artículo forma parte de la Tesis de Doctorado en Letras que se realizó en el marco de una Beca Interna de Posgrado del CONICET.

¹ Bajo esta denominación se entiende el surgimiento y desarrollo de formas musicales que, aunque derivadas de prácticas rurales, ingresaron a los circuitos urbanos y se difundieron a través de los medios masivos. Es música de autores urbanos que se difunde tanto en espacios urbanos como rurales, en cuya circulación intervienen los medios masivos y que, a medida que se va consolidando, va creando sus propios ámbitos y circuitos: en radios, peñas, centros de diversión urbana, festivales, discos, etc. Kaliman, R., *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes", Tucumán, 2003.

² La noción de *representación* permite dar cuenta de la construcción discursiva de sujetos y espacios al mismo tiempo que posibilita una forma de analizar la inscripción de lo social en los textos. Arancibia y Cebrelli definen las representaciones sociales como conglomerados de imágenes, discursos y símbolos heterogéneos cuyo proceso constitutivo es complejo y cuya significación es igualmente compleja y heterogénea, ya que las significaciones y los valores de cada elemento que las conforman varían según los contextos sociales e ideológicos en que se enuncian. Arancibia, Víctor y Alejandra Cebrelli, *Modos de mirar y de hacer*. Universidad Nacional de Salta, Consejo de Investigación, 2005, p. 53.

³ Kaliman y Chein entienden bajo tal denominación aquellos discursos 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”. Kaliman, Ricardo y Diego Chein, *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*, IHPA-CIUNT Proyecto “Identidad y Reproducción cultural en los Andes centromeridionales”, Tucumán, 2006, p. 51.

⁴ Raymond Williams sostiene que “Una hegemonía dada es siempre un proceso (...) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada.

rol importante -en el caso que nos interesa, las representaciones construidas discursivamente en las letras de canción- reproduciendo, renovando, resistiendo o desafiando un orden dado⁵.

Por lo tanto, el lugar relevante que adquirió la representación de sujetos y espacios vinculados a lo rural en las letras del folklore moderno no se desvincula de las condiciones políticas y sociales de su emergencia como tampoco de las coordenadas ideológicas en que se enuncian. Esto es lo que han destacado R. Kaliman⁶ y C. Díaz⁷, mostrando que en el proceso de formación del folklore moderno en Argentina una de las formas de legitimación residió en la afirmación de una continuidad, o inclusive, una equiparación 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. Así, la producción folklórica fue valorada en virtud de esa indisociable relación con una idea de nacionalidad y de la presuposición sobre su condición de expresión auténtica y genuina de un “ser” nacional, del mundo rural y de la cultura popular. En tal perspectiva se evidencia una concepción del folklore como paradigma de una identidad definida en términos de homogeneidad y esencialismo. Sin embargo, como también han mostrado estos investigadores, estos procesos son complejos y el folklore no puede ser considerado como expresión de una única y “auténtica” identidad nacional sino como un campo en el que se entrecruzan diversas identidades y formas de concebir lo nacional y lo local⁸.

El corpus de canciones analizadas⁹, que comprende la producción conjunta de los músicos mencionados junto a distintos poetas y en diferentes momentos, permite formular

Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias”. Williams, R., *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 2000, p.134.

⁵ En pocas palabras podemos decir que una representación sostenida por la hegemonía es aquella que circula como dominante; pero también aquellas que son utilizadas oficialmente *ex profeso*.

⁶ Kaliman, R., 2003, ob.cit.; Kaliman, R., “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, CERS, Montpellier, 2002, pp. 169-187; Kaliman, R., “Criollos y criollismo en la industria del folclore musical”, en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N° 21, Buenos Aires, 2006a, pp. 88-93; Kaliman, R., “‘Ese que no ha sido nada’. Representación de los trabajadores en las letras del folclore moderno argentino”, en Dupey, Ana María y María Inés Poduje (comps.), *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados*, VI Jornadas de estudio de la Narrativa Folklórica, Subsecretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa, Santa Rosa, La Pampa, 2006b, pp. 133-140.

⁷ Díaz, Claudio, “Entre la tradición y la ruptura: estrategias enunciativas y condiciones sociales de producción en las canciones de Teresa Parodi”, en *Sociocriticism. Sobre la noción de sujeto cultural*, Vol. XVII, 1 & 2, CERS, Montpellier, 2002, pp. 155-167, y *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2009.

⁸ Kaliman, R., 2003, ob.cit., p. 53.

⁹ El corpus de canciones es el siguiente: “Gaucho” (zamba, Botelli/ Villegas, 1960); “Calisto Gauna”; “Estilo de la mala memoria” (Leguizamón/ Perdiguero, 1981); “Baguala del guardamonte” (Leguizamón/ Castilla, 1973); “Zamba de Don Balta” (Leguizamón/ Castilla, 1964); “Canción del caballo sin jinete” (Leguizamón/ Castilla, 1973); “La Pelayo Alarcón” (zamba, Leguizamón/ Castilla, 1961) y “Zamba de Argamonte” (Leguizamón/ Castilla, 1971).

preguntas acerca de la vigencia de construcciones discursivas hegemónicas o bien sus reformulaciones. Es decir, exige preguntarnos con qué tradiciones dialogan estas producciones, qué representaciones del gaucho ofrecen los distintos letristas, distinguiendo sus particularidades, similitudes y diferencias. Al mismo tiempo, esto permite visualizar con mayor claridad las continuidades, transformaciones y/o rupturas con los discursos identitarios hegemónicos a nivel nacional y local, distinguiendo las distintas posiciones discursivas con respecto a los rasgos generales de esas tendencias dominantes.

De acuerdo al contexto y el tipo de producción que analizamos resulta imprescindible, previamente al análisis, identificar aquellos discursos que contribuyen a la construcción de la salteñidad convalidando la legitimidad de los grupos dominantes para luego observar las formas en que tales discursos se textualizan en el corpus de canciones, atendiendo a las estrategias enunciativas que funcionan en cada caso y distinguiendo los productores culturales involucrados. En tal sentido se hace igualmente necesario considerar cómo estos productores configuran la “tradición” en esa construcción, en este caso el discurso identitario de la *salteñidad*, sus formas de “creatividad” y de selección en el sentido que da R. Williams¹⁰ al concepto de tradición como operación selectiva desde un presente.

El recorrido que proponemos consiste en examinar en primer lugar las representaciones configuradas desde discursos identitarios que sostienen y reproducen una determinada situación hegemónica, tanto a nivel nacional como local, identificando las bases ideológicas de las mismas. Este trayecto previo permitirá luego evaluar la localización de las representaciones construidas en el corpus y precisar los aspectos en los que estas canciones reproducen las representaciones identitarias vigentes o bien construyen otras, nuevas o alternativas, lo cual, simultáneamente, permite considerar los casos en que se manifiestan- o no- posiciones hegemónicas.

Paradigmas, retóricas y discursos identitarios

En las letras de canción del folklore es posible distinguir variadas tendencias retóricas, tópicos y estrategias enunciativas. R. Kaliman¹¹ muestra el desarrollo de dos tendencias retóricas en las letras del folklore moderno, cuya delimitación no debe pensarse como una cronología sucesiva sino más bien como líneas que conviven, aunque cada una de ellas se manifestara con mayor fuerza en momentos históricos y políticos determinados. Una de ellas responde a un paradigma “esencialista”; la otra, desarrolla una retórica de “estilización”; la primera se localiza con mayor énfasis en la retórica de los inicios del campo y la otra preferentemente en la década de los 60, aunque su emergencia se sitúa ya en los años 50; Manuel J. Castilla y Jaime Dávalos son algunos de los exponentes de este

¹⁰ Williams, R., 2000, ob.cit.

¹¹ Kaliman, R., 2006b, ob.cit.

proceso general¹². De acuerdo a ello, los poetas cuyas letras acá analizamos se inscribirían en la tendencia retórica de estilización, aunque como mostraremos más adelante cada canción entrama y pone en tensión diversas perspectivas, ubicándose conflictivamente con respecto a las tendencias dominantes en el campo tanto nacional como local.

Claudio Díaz, por su parte, delimita el desarrollo de dos paradigmas discursivos en el folklore como campo sociodiscursivo, a los que identifica en términos de “clásico” y de “renovación”. Este investigador denomina “paradigma discursivo” a las reglas dominantes de producción de discursos legítimos, frente a las que pueden producirse oposiciones, manifestarse elementos residuales o emergentes, generarse disidencias o marginalidades¹³. El paradigma clásico es aquel que surge y se desarrolla con los pioneros entre los años '30 y '40, consolidado hacia los '50 y en el cual ocupa un lugar central la noción de “tradición”. Entre algunos de los factores importantes en este paradigma, Díaz señala la “voluntad nacionalizadora” por la cual se propone una identidad que integra y supera las diferencias regionales y se manifiesta tanto en los artistas pioneros como en los folklorólogos; también el mito del origen y el pago perdido, por el cual se concibe un mundo rural idealizado, premoderno, un espacio provinciano que resguarda una “esencia” nacional y un prototipo igualmente idealizado, el provinciano, el gaucho¹⁴.

Con ello, la canción folklórica adquiere una dimensión ética y política vinculada no sólo a la “provincianía” sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo, pago y nacionalidad quedan unidos en la “tradición”¹⁵. Por lo tanto adquieren significativa importancia los modos en que cada actor imbuido por la práctica construye su relación y vinculación con lo rural y con las provincias, con sus tradiciones. Este paradigma discursivo coincide parcialmente con lo que R. Kaliman denomina retórica esencialista, en la que se destaca una perspectiva idílica, semiarcádica del espacio rural y sus sujetos¹⁶.

¹² En estudios más recientes este investigador observa que la incorporación de la estilización está vinculada a la inserción de productores culturales de las capas medias ilustradas. Kaliman, Ricardo, “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”, Área Transdepartamental de Folklore, Instituto Universitario Nacional de Artes, Buenos Aires, 25-28 de noviembre de 2008. Ver también Kaliman, Ricardo, “Introducción”, en *Toda vida y llena de alma. Cancionero del Pato Gentilini*. Edunt, Tucumán, 2010, pp. 11-46.

¹³ Díaz, C., 2009, ob.cit., p. 38. Como sostiene este investigador, se trata de “*un conjunto de reglas (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etc.) que establecen la manera legítima de producir los enunciados y constituyen por lo tanto un criterio de inclusión y exclusión, es decir, de identidad*”. Díaz, C., 2009, ob.cit., p. 117.

¹⁴ Díaz, C., 2009, ob.cit., p. 124.

¹⁵ Díaz, C., 2009, ob.cit., p. 125.

¹⁶ Si bien señalamos que existen coincidencias, también debemos marcar las diferencias ya que el investigador tucumano apunta a señalar una posición ideológica manifiesta en esa tendencia retórica desde la cual el tópico del trabajo rural aparece idealizado, o bien silenciado en sus penurias, descontentos e injusticias. Por el contrario, el tema dominante será la fiesta, y como rasgo predominante atribuido al imaginario campesino, una equilibrada distribución del tiempo entre fiesta y trabajo. Kaliman, R., 2006b, ob.cit., p. 3.

La tendencia retórica de la estilización, por su parte, encuentra su período de auge durante la década del 60 y aún antes, en los 50¹⁷. Las diferencias entre la tendencia esencialista y la de estilización radican no sólo en la construcción de un lenguaje, tópicos y temas sino, fundamentalmente, en cuanto a las coordenadas ideológicas en las que se inscriben. A diferencia de la perspectiva del esencialismo, en ésta se alcanza a sugerir una relación de dominación y un conflicto de clases entre los sectores dominantes y la población rural¹⁸.

C. Díaz evalúa esa instancia de los 60 como una apertura del campo y una crisis del paradigma clásico en que emergen otras condiciones de enunciabilidad, es decir de producción de discursos, y que califica en términos de “renovación”. De acuerdo a C. Díaz, esta situación, cuyo exponente máximo está constituido por el Movimiento del Nuevo Cancionero en Mendoza, implica otra concepción respecto de las prácticas poéticas y musicales como también otras orientaciones ideológicas muy diferentes a las del paradigma clásico. En efecto, se produce la construcción de un “nosotros” latinoamericano como también una perspectiva diferente del mundo rural y del trabajo en general con una sensibilidad que permite visibilizar, enunciar y denunciar las formas de dominación y marginación. En síntesis, mientras en el paradigma clásico es central el valor de la “tradicición” como continuidad y de la “autenticidad”, por el contrario en el Nuevo Cancionero, se esgrimirán los valores de la “novedad” y la “renovación”.

En cierta medida la renovación poética y musical, junto a una perspectiva política e ideológica también diferente a las del paradigma clásico, ya venía gestándose desde mediados de los 40 en las producciones de algunos artistas nortños¹⁹: los salteños Manuel J. Castilla, Gustavo Leguizamón, Jaime Dávalos, Eduardo Falú y José Juan Botelli, o los tucumanos Rolando Valladares y otros. Estos artistas, si bien en algunos casos y en algunas de sus canciones comparten rasgos con el Nuevo Cancionero, no pueden incluirse en su totalidad en ese modelo ni tampoco resulta adecuado ubicarlos en el paradigma clásico o en la retórica esencialista. Ello dependerá, en todo caso, de los diferentes momentos de producción de sus obras, del trabajo conjunto entre los letristas y los músicos y, en suma, de lo que cada canción configura musical y poéticamente. Por ello, el análisis que proponemos en este trabajo se orienta a relevar y evaluar la posición de cada uno de los productores en tanto, más allá de algunas coincidencias, éstos no pueden identificarse plenamente con el paradigma clásico ni tampoco en su totalidad con el paradigma del

¹⁷ Coincide igualmente con el funcionamiento de una actitud ilustrada en el marco de los circuitos de consumo popular del folklore moderno. Kaliman, Ricardo, 2006b, ob.cit. y 2008, ob.cit.

¹⁸ Kaliman, Ricardo, 2006b, ob.cit., p. 2.

¹⁹ Podemos mencionar algunos casos importantes que ilustran esta diferencia, como “Tabacalera” de Eduardo Falú y César Perdiguero (1942); “Panza Verde” (1955) y “La zamba de los mineros” (1955) ambas de Gustavo Leguizamón y Jaime Dávalos.

Nuevo Cancionero, o con la tendencia ideológica de la llamada “canción de protesta” o denuncia social²⁰.

En las producciones estudiadas, y de diferentes maneras, se presentan perspectivas en lucha entre valores “tradicionales” e impulsos renovadores. En tal sentido, resulta de fundamental referencia el grupo literario La Carpa, con las innovaciones estéticas y retóricas que promueve en el terreno de la poesía y sus críticas al regionalismo y al nativismo. En el caso de la producción de Manuel J. Castilla no sólo será relevante esta vinculación sino también la que establece con el indigenismo de vanguardia y con el socialismo latinoamericano²¹.

Por otro lado, como señalamos más arriba, el análisis de estas producciones no puede soslayar una revisión de la perspectiva dominante en la representación de lo rural y del gaucho en Salta manifestada a través de diferentes registros- literario, histórico, ensayístico- y que son constitutivos del discurso identitario de la salteñidad. Mediante tal revisión podremos comprender la modalidad que adquiere la representación del espacio rural y sus actores en las letras del corpus, a la vez que evaluar su localización de acuerdo a los paradigmas y retóricas mencionados.

El gaucho y la tradición gauchesca en el discurso de la salteñidad

La construcción de autorepresentaciones de los grupos de elite y la formación de un imaginario de estos grupos sobre los otros tiene un largo y complejo proceso de constitución (desde fines del siglo XIX) cuya reproducción continúa aún, ampliada a través de las nuevas tecnologías y la circulación por la web. Se trata de construcciones con valor hegemónico- es decir que juegan un rol importante y eficaz en el proceso de reproducción de un cierto orden social- en cuya base y difusión actúan una serie de discursos identitarios que refuerzan y reproducen tal perspectiva.

En Salta, cuyas clases dominantes han sido dueñas de extensas propiedades rurales, la propiedad de la tierra adquiere un valor simbólico más allá del económico y la vinculación entre lo rural y lo urbano genera una especial significación que resulta relevante describir para luego analizar las representaciones del gaucho y de símbolos

²⁰ Es oportuno aclarar, sin embargo, que tales afirmaciones no surgen en virtud de que los propios artistas posicionaran o concibieran sus producciones como “oposiciones” a determinados paradigmas sino de lo que nosotros observamos como diferencial en términos analíticos de acuerdo a lo que hemos podido discernir en los corpus trabajados. En tal sentido, Ricardo Kaliman considera como un rasgo general de la historia cultural el hecho de que cada artista, desde su propia historia personal y trayectoria, “negocia” con aquellas posiciones que se vuelven dominantes en determinados grupos sociales.

²¹ Kaliman, R., “Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla”, en Royo, Amelia y Olga Armata (coords.), *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición Homenaje*, Ediciones Del Robledal, Salta, 2007, pp. 9-28.

típicamente rurales en las letras del corpus²². En tal sentido, más allá de que las condiciones económicas se han transformado a lo largo del siglo XX y aún más en esta primera década del XXI, las configuraciones simbólicas y el imaginario en torno a lo rural como distinción de clase continua vigente e incluso se reproduce con pocas variantes en medios tecnológicos.

La puesta en diálogo entre las representaciones construidas en el corpus y aquellas otras que, a través de su circulación en los discursos sociales, configuran un imaginario común de la elite sobre los grupos subalternos, puede proporcionar datos relevantes.

Por ello, es interesante ver las representaciones que la elite construye sobre los otros grupos sociales, en especial la transformación acaecida con la categoría “gauchos” a lo largo de los siglos XIX y XX. El recorrido por las formas de denominar y representar a los sectores subalternos a fines de la Colonia, principios y finales del s. XIX, permite observar que el orden político instaurado por la Independencia no alteró significativamente dichas representaciones ya que en el imaginario de la elite salteña es escasa o nula la distancia entre los “bandidos” que asolaban la campaña y los “defensores de la patria” al mando del Gral. Martín Miguel de Güemes. Aquellos sujetos que hoy son considerados “valientes defensores de la patria” eran mirados con recelo, temor y sospecha por algunos miembros de la elite salteña, considerando a los grupos comandados por Güemes como una “plebe” vagabunda, de bandidos, holgazanes, rústicos o, en el mejor de los casos, “incautos”²³. Se trataba de:

*Hombres sin ocupación fija, procedentes del Alto Perú, que acompañaron a los derrotados ejércitos de Buenos Aires, en sus fracasadas incursiones en 1811, 1813 y 1815, se incorporaron en los cuerpos de Línea y en las Milicias Provinciales creadas por el Gobernador Güemes en 1815. Junto con ellos y mayoritariamente los paisanos de la campaña salteña y en especial los del valle de Lerma **tomaron las armas y pasaron a desconocer a sus patrones negándoles el pago de los arriendos y la prestación de servicios.** Los milicianos, carentes de salario y amparados por el fuero militar, conscientes del poder que habían adquirido por ser quienes combatían a las fuerzas realistas, transitaron en muchos casos la lábil frontera del bandolerismo. Bajo el nombre de “gauchaje” fueron “plebe”*

²² Entre los estudios socio-históricos sobre la primera mitad del XX en Salta ver Adet y Corbacho, *La historia contada por sus protagonistas. Salta, primeras décadas del siglo XX*, Matkur, Salta, 2002; Álvarez, Sonia, “Pobreza: configuraciones sociales, relaciones de tutela y dispositivos de intervención”, en *Abordajes y perspectivas*, Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, Salta, 2004. En cuanto a la importancia de la tenencia de la tierra en los siglos XVII y XVIII ver Mata, Sara, *Tierra y poder en Salta. El noroeste argentino en vísperas de la Independencia*, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deportes, Sevilla, 2000.

²³ Mata, Sara, “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, Silvia (comp.), *La sociedad colonial en los confines del Imperio. Diversidad e identidad (Siglos XVI-XIX)*, Córdoba- La Plata, 2010, pp. 247-264.

*para la elite salteña, que se cuidó muy bien de expresarse directamente en su contra, aún cuando intentó denodada e infructuosamente controlarlos*²⁴.

En estas circunstancias es que hacia 1815 se generaliza la denominación de “gauchos”, yuxtaponiendo diferentes grupos sociales y borrando otras identidades. ¿Cómo es que esos “bandidos” y “holgazanes” se transforman luego en “valientes defensores de la patria”? ¿Cuáles son las razones por las cuales, y mediante qué mecanismos ideológicos y discursivos, esa población “popular”, diferenciada étnicamente, concebida como “inferior”, “sospechosa” y “peligrosa”, termina transformándose en el transcurso del s. XX en emblema de salteñidad, en motivo de idealización y celebración?

Ese proceso comienza a fines del siglo XIX y se afianza a comienzos del XX; en el mismo se produce otra valoración de la figura de Güemes y de sus gauchos a partir de ciertas prácticas políticas y de textualización literaria en las escrituras de Juana Manuela Gorriti y Bernardo Frías²⁵. Estas escrituras no sólo reivindicaban la figura del héroe local y de sus subordinados, los gauchos, sino que al mismo tiempo construyen una legitimidad de la elite en el orden político, moral, y social que se reproduce y refuerza durante el siglo XX en otros textos como los de Ernesto Aráoz o en la pluma de Juan Carlos Dávalos, considerado el poeta mayor de Salta. Si bien esta generalización concierne a toda la producción de Dávalos, en la línea que acá estamos siguiendo destacamos un ensayo paradigmático, *Los gauchos*, cuya primera edición es de 1928 y la segunda de 1948 con ilustraciones del artista plástico Carybé.

Estos discursos y representaciones tienen aún vigencia e inclusive circulan actualmente en páginas web oficiales (del gobierno de Salta, de turismo, cultura o historia locales, como así también en diversos medios locales de divulgación), brindando la imagen de una sociedad armoniosa e integradora y ocultando- en el discurso, no así en las prácticas- las diferencias, los conflictos, las relaciones de subordinación y poder, el estigma de la conquista y el funcionamiento de la “colonialidad del poder”²⁶.

²⁴ Mata, Sara, 2010, ob.cit., p. 261.

²⁵ Sobre el proceso de heroización de Güemes y su lugar relevante en el discurso de la salteñidad, ver entre otros estudios, Palermo, Zulma, “Juana Manuela Gorriti: Escritura y legado patrimonial”, en Royo, Amelia (comp.), *Juanamanuela, mucho papel*, Ed. del Robledal, Salta, 1999, pp. 11-149 y “Consolidación del imaginario local en la escritura de Bernardo Frías”, en Mata, Sara y Zulma Palermo (comps.), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, Prohistoria, Rosario, 2011, pp. 41-55; Villagrán, Andrea, “‘El héroe gaucho’, Historia y representaciones sociales en el proceso de construcción del héroe Güemes”, en Álvarez Leguizamón, Sonia (comp.), *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, CEPIHA, Salta, 2010, pp. 23-50; Caro Figueroa, Gregorio, “Orígenes de la construcción del culto a Martín Güemes”, 2005, [en línea] www.iruya.com [Consulta: 2 de Diciembre de 2011]; Caretta, Gabriela e Isabel Sacca, “Itinerarios de un cuerpo. Los segundos funerales de Güemes en el proceso de construcción de memorias”, en Mata, Sara y Zulma Palermo (comps.), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, Prohistoria, Rosario, 2011, pp. 71-91.

²⁶ Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Castro-Gómez, Guardiola Rivera y Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Centro Editorial Javeriana, Bogotá, 1999, pp. 99-110.

Esto se observa, por ejemplo, en el sitio redsalta.com²⁷, que cita las virtudes que B. Frías, J. C. Dávalos, E. Aráoz y C. Ibarguren asignaron al gaucho, aunque marcando algunos matices entre ellas. Entre esas virtudes se encuentran: “Hombría, lealtad, probidad, *fidelidad al patrón*, tanto *apego a la tierra de éste como a sus dueños*, *respeto a las jerarquías* y a la palabra empeñada, hospitalidad, docilidad no reñida con la altivez”.

De tal forma, se trata de un sujeto subalterno, en relación de subordinación con otro que es el patrón. La ambigüedad del enunciado “apego a la tierra como a sus dueños” provoca una serie de interrogantes: esos patrones objeto de fidelidad, ¿son dueños sólo de la tierra o también de esos sujetos en condición subordinada? ¿O de ambos sin discriminación? Esta yuxtaposición entre la propiedad de la tierra y sobre sus habitantes constituye una particular forma de ejercicio del poder.

En esta descripción, realizada por escritores que pertenecen, precisamente, a la esfera de los patrones y de la clase “ilustrada”, se destaca que las virtudes del gaucho devienen de su herencia hispánica, no indígena. Este dato es relevante porque constituye un rasgo más de autorepresentación de las clases dominantes que ostentan orgullo por su filiación hispanista, tanto en lo cultural como en lo genealógico.

Por ello el “indio”, en tal perspectiva, se representa como opuesto al “gaucho”. Contrariamente a lo que las investigaciones históricas actuales señalan sobre la composición étnica y social del “gauchaje” en el s. XIX, en este discurso se delimitan taxativamente las diferencias entre “indios” y “gauchos”:

*La línea que separa al gaucho del colla (del descendiente de diaguitas) es tajante, infranqueable. El gaucho es "un hidalgo pueblero", define Ernesto M. Aráoz. Decirle "colla" al gaucho "es insultarlo de mestizo y cobardón"*²⁸.

Tal como se evidencia en las citas, se establecen marcadas distinciones. Si bien todos los integrantes del grupo- “gauchos”- participarían de una cultura en común y ostentarían las mismas virtudes, claramente hay un sector que manda y otro/s que obedece/n. Bernardo Frías distingue al sujeto del primer grupo como “gaucho decente” en clara analogía con la división que la elite- hacia finales del siglo XIX- establece entre “gente decente” y la “otra gente”. El sitio virtual define al “gaucho decente” como aquél “nacido de buena cuna”, el “señor o patrón”, “gobernante directo o detrás del trono, cuya versatilidad le llevaba a comportarse como un fino *cortesano* en las tertulias de la ciudad y como el más auténtico y rústico gaucho en la campaña”²⁹. Se marcan así tajantes diferencias entre el gaucho pobre, servidor, mestizo- “blanqueado”- en el que priman los valores heredados de su ascendencia hispánica, y el “gaucho noble” o patrón.

²⁷ Ver <http://www.redsalta.com/cultura/gaucho.htm>. [Consulta: 15/03/2010].

²⁸ [en línea] <http://www.redsalta.com/cultura/gaucho.htm> [Consulta: 15/03/2010].

²⁹ El subrayado es nuestro.

A propósito de las *Tradiciones Históricas* de Bernardo Frías, Zulma Palermo muestra cómo se construye en ellas ese imaginario de la elite en su “superioridad” cultural, moral, política, de clase y racial. La “gente decente” es la clase que equivale en América a la nobleza europea; es un modelo a ser imitado por los “inferiores”; constituye una *aristocracia ilustrada* que es calificada en términos de “cultura” y “exquisita”, poseedora de gracia y talento, de maneras distinguidas y grandeza de espíritu, opulenta e ilustrada³⁰. Entre las “clases inferiores” se distingue el “gaucho”, tanto por su fisonomía en la que predominan los rasgos de la raza blanca, como por sus “caballerescas virtudes”. Estas características lo enaltecen como prototipo humano que lleva adelante la gesta independentista al mando de Güemes y lo promueve como modelo.

Las relaciones que se establecen entre ambos grupos son claramente jerárquicas y de dominación, con la particularidad de ser de tipo paternalistas. La oposición entre el patrón “noble” e “ilustrado”, descendiente de conquistadores y españoles, “fino cortesano” y el peón, “rústico habitante rural” es una modalidad importante en que se desarrollan las relaciones de poder en Salta, organizadas bajo la forma del paternalismo, el clientelismo y el colonialismo. Citamos textualmente:

En el monte, ese tipo de gaucho debía no sólo estar a la par emulando a su gaucho servidor, sino debía "ser el primero en la lucha y en la fatiga". En las faenas del campo el patrón se acercaba al peón gaucho, con "paternal familiaridad", aunque sin mezclarse con él. Tan cierta y perceptible es la influencia del primero sobre el segundo, como los rasgos, las costumbres y habilidades que éste le inculcó a aquél³¹.

La construcción del lugar de poder de uno sobre otro se asienta en la base de una “identidad” o identificación común entre uno y otro sujeto³²: de acercamiento y protección de una parte y de imitación y fidelidad de la otra. De esta manera se legitima el poder político, social y moral de los patrones, mediante argumentos que son clásicos en los discursos paternalistas. Al patrón se le atribuyen virtudes de gaucho (“bárbaro”) y de “civilizado” al mismo tiempo: estas virtudes le permiten al mismo tiempo ganar el respeto de los gauchos y erigirse en modelo ya que está en condiciones de “elevarlos” espiritualmente. A través de esta relación:

El mestizaje biológico se fue completando en mestizaje cultural, a partir de este intercambio espontáneo a lo largo del tiempo y construido en una

³⁰ Palermo, Zulma, 2011, ob.cit., p. 46.

³¹ [en línea] <http://www.redsalta.com/cultura/gaucho.htm> [Consulta: 15/03/2010]. Énfasis nuestro.

³² C. Lomnitz explica que en el uso común “a principios del s. XVIII el proceso de identificación implicaba jerarquías entre seres que eran de naturaleza distinta, y esta jerarquía se fundamentaba tanto en la complementariedad como en el sojuzgamiento”. Lomnitz, C., “Identidad”, en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 130.

*ambigua relación marcada por la distancia social formal y por una proximidad de hecho, dada a través de infinidad de gestos. Si **el decente se "agauchó", el gaucho se "adecentó"**, para decirlo con las categorías utilizadas por esos escritores³³.*

Por su parte, el sitio web “La senda gloriosa de la patria”³⁴ perfila al gaucho como hombre de campo, principalmente dedicado a la ganadería, gran jinete, cuyo carácter se forja en un medio hostil. También se enfatiza el mestizaje entre español blanco e indio. En un tono elegíaco y de resonancias aún más idealizadas que el discurso antes citado, se afirma que el gaucho luchó por la Independencia porque

...tenía prendida en su pecho, la filosofía revolucionaria de fondo, de Independencia, de Libertad, de Justicia y Hermandad, muy superior a la filosofía de sumisión de pueblos para esclavizar pueblos, donde se apoyaron muchos imperios.

Esa carga de esencialismo se refuerza en la descripción de las virtudes de este tipo humano:

“El Gaucho” es soldado de Caballería por su propio instinto natural. Poseedor de las cualidades guerreras que le permitieron ser el artífice de la movilidad, de la iniciativa, de la sorpresa, que le exigen el pleno dominio de las facultades del coraje, audacia, sangre fría y el golpe de vista de decidir instantáneamente, la maniobra táctica para salir airoso en la pelea. Fue la materialización misma del “centauro” de la leyenda³⁵.

Planteos similares a los anteriores leemos en la página web del Instituto Guemesiano³⁶, del cual extraemos estas caracterizaciones:

Sus raíces españolas y aborígenes, además de su relación con la tierra, lo hicieron un bravo defensor de la independencia y autonomías provinciales. Poseedor de un espíritu audaz y aguerrido, capaz de arriesgar todo, incluso su vida, por alcanzar sus objetivos, lo que se puso de manifiesto históricamente en sus participaciones en las cuestiones patrias.

³³ [en línea] <http://www.redsalta.com/cultura/gaucho.htm> [Consulta: 15/03/2010]. Énfasis nuestro.

³⁴ Este sitio está avalado por la Cámara de Diputados de Salta y declara entre sus objetivos “Enseñar, difundir, e investigar la gesta guemesiana”. Las citas corresponden a “Sitial N° 10: Los eternos gauchos de Güemes”, artículo redactado por Hugo Ignacio Llimós. [en línea] www.campidsalta.gov.ar/sendasitial10.htm [Consulta: 15/03/2010].

³⁵ Énfasis nuestro.

³⁶ También avalado por la Cámara de Diputados. [en línea] <http://www.institutoguemesiano.gov.ar/> [Consulta: 16 de Marzo de 2010].

*A la vez, tiene un carácter orgulloso, insumiso, sobrio y autosuficiente. Estas cualidades le hacen **obedecer solo al que demuestra igual valer**. Posee también, gran sentido del honor, dignidad, y libertad, con tendencia al igualitarismo³⁷.*

Resulta interesante observar cómo, nuevamente, se justifica la relación de subordinación y dependencia del gaucho con el patrón. Del enunciado que resaltamos *obedecer solo al que demuestra igual valer*- podría inferirse “igual” o “mayor” valer; ese igual o mayor valer es el que se le asigna justamente al patrón. En *Los gauchos*, Juan Carlos Dávalos afirma que entre gauchos y patrones perdura un *“equilibrio cordial que es, en substancia, la subordinación leal de los más a los mejores en vista de un bien común: el provecho de todos”*³⁸.

En un texto posterior, “El gaucho del norte”³⁹, en respuesta a escritores metropolitanos, Dávalos se ocupa de distinguir entre el gaucho salteño y el gaucho pampeano o del sur, al que se define como gaucho orillero, vago, matón y de “opereta”. El gaucho salteño, en cambio, además de las virtudes de lealtad antes mencionadas, se destaca

*Por su hospitalidad, su sobriedad, su cortesía, nuestro rústico pastor de ganados está más cerca, pues, del gaucho que conoció García Camba soldado de Güemes, que del individuo vago, bellaco y pendenciero que la mala literatura arrabalera ha difundido en nuestro país.*⁴⁰

Otras virtudes atribuidas al gaucho, ya de orden moral y psicológica, se vinculan con la sencillez, la humildad, la hospitalidad y la resignación:

*Vive intensamente el presente y no se preocupa por el pasado ni el futuro. Obedece las leyes de la naturaleza, **pero es respetuoso de las buenas costumbres***⁴¹.

El adversativo relativiza la primera afirmación y a la vez opone naturaleza/buenas costumbres (“civilización”). Ese obedecer las leyes de la naturaleza “respetando las buenas costumbres”, aunque no se explicita, relativiza la categoría de “bárbaros” que los intelectuales del siglo XIX asignaron a los gauchos; sin embargo, el enunciado es ambiguo, ya que en este caso se infiere que viven en un estado “semi-bárbaro”.

³⁷ Navamuel, Ercilia, [en línea] <http://www.institutoguemesiano.gov.ar/art3.htm>. [15/03/2010]. Énfasis nuestro.

³⁸ Dávalos, Juan Carlos, *Los gauchos en Obras completas*, Volumen III, Senado de la Nación, Dirección publicaciones, Buenos Aires, 1997, p. 402.

³⁹ El texto puede consultarse en la sección “Textos rescatados” de Iruya.com.

⁴⁰ [en línea] <http://www.iruya.com/iruyart/textos-rescatados/el-gaucho-del-norte-000243.html> [Consulta: 16/11/2011].

⁴¹ Énfasis nuestro. [en línea] <http://www.institutoguemesiano.gov.ar/art3.htm>. [Consulta: 15/03/2010]

Por otro lado, el enunciado propone una especie de “pluralidad” racial y económica del grupo en cuestión, que se define desde una “cultura común” más allá de las diferencias internas, mientras que éstas son claramente perceptibles en las marcas del lugar de enunciación:

*El gaicho no se define por lo racial, ni por lo económico, puede ser blanco o mestizo o moreno o descendiente de aborigen. Puede ser rico o pobre o de la elite social o del último y más humilde nivel. **Tal vez es un hacendado o un simple peón o puestero aparcero.** Es la cultura gaucha, lo que los define como tal y que es compartida por toda su familia y heredada de sus abuelos. Ser gaicho no se aprende en los centros educativos ni escolares ni mucho menos en las calles de una ciudad, **se nace así** porque sus ancestros también lo fueron. Es una forma de ser, hablar y saber, que no puede ser aparentado por solo la vestimenta. Tampoco es una cuestión de sexo, se es gaicho o gaucha, sin puntos intermedios⁴².*

A ello se suma la fuerte carga de esencialismo y determinismo- “se nace gaicho”-. También la homogeneidad del grupo definido desde una cultura común, la cultura “gaucha” o cultura “criolla” en la que aparentemente las diferencias étnicas, raciales, económicas y sociales se disuelven. Sin embargo, tal como vimos antes, siempre hay algún resquicio por el cual asoma claramente la distinción entre patronos y peones, entre hacendados ricos e ilustrados y rústicos habitantes rurales.

El artículo de Navamuel finaliza con la imagen del gaicho como producto de síntesis armoniosa, autenticidad y símbolo de la identidad local:

...síntesis de tradiciones diversas, representativo de lo más auténtico de cada lugar y hacedor de nuestra identidad como también principal protagonista en los orígenes patrios.

De esta manera, bajo la categoría “gaicho”- tal como fue construida a lo largo del siglo XX y que aún hoy se difunde en los sitios virtuales referidos- se borran diferencias y conflictos entre los grupos de elite y los grupos subalternos y aún entre éstos últimos entre sí, tanto en el pasado como en el presente.

Respecto a las operaciones ideológicas en funcionamiento, retomemos ahora el interrogante abierto sobre los mecanismos por los cuales los gaichos, un sector en principio concebido como “inferior” y “peligroso”, se transforman en símbolo de salteñidad. Aunque

⁴² Navamuel, Ercilia, [en línea] <http://www.institutoguemesiano.gov.ar/art3.htm>. [Consulta: 15/03/2010]. Énfasis nuestro.

refiriéndose a un contexto totalmente diferente, el antropólogo cubano Fernando Ortiz⁴³ explica que la elite de comienzos del s. XX en Cuba se dedicó a elevar al indio a un pedestal ideal en la conformación de la identidad cubana cuando en realidad éste ya había desaparecido; en cambio, con esta misma operación invisibilizó, ocultó y negó la fuerte incidencia de las culturas negras en dicha conformación identitaria. Un razonamiento similar podríamos ensayar en este caso: el potencial resistente y “peligroso”, la alteridad, la otredad se disuelven en esta “incorporación”- sólo discursiva- de la plebe en el proyecto de construcción nacional y local; los contextos difieren, pero se trata de una operación ideológica similar. Como sostiene Zulma Palermo, a fines del s. XIX y comienzos del XX, propiciado por los valores nacionalistas del centenario, “se reivindica la figura más emblemática que real del “gaucho salteño”, ya que la posible emergencia de la cultura popular por él representada se carga con tintes estetizantes de tipo telurista y costumbrista⁴⁴.

En esta operación es posible observar varios movimientos: por un lado, la homogeneización del grupo a través de la idea del mestizaje- entre lo español y lo indígena en donde prevalecen las virtudes del primero- y la delimitación de ese grupo, el “gaucho”, los “gauchos de Güemes”, como un colectivo que lucha por la Patria. Se trata así de una operación ideológica a través del discurso: el colectivo actúa en “consonancia” con la elite, queda “asimilada” a ella y a sus ideales, conveniencias e intereses a través de un “simulacro” de igualdad y armonía. Enfatizo la idea de “simulacro” porque las diferencias entre los grupos son claras y persisten. La “esfera de la servidumbre” a la que indígenas y descendientes de indígenas estaban fatalmente condenados en épocas de la Colonia, hoy aún persiste. La “sospecha” de los sectores de elite e, inclusive, de clase media sobre los grupos subalternos, también se mantiene, aunque adquiera otros matices.

Se trata igualmente de un movimiento de homogeneización racial y cultural: a través de esa asimilación a la cultura gaucha y criolla se borran otros grupos, como indios, mulatos, negros, afroestizos. Esta homogeneización implica también la creencia en una *continuidad* inalterable en el tiempo, un esencialismo del grupo: desde los gauchos de Güemes hasta el gaucho actual no habría cambios. Para estos discursos, las virtudes de aquél serían las mismas que aquellas que lo definen hoy.

En este sentido, podríamos evocar las palabras de Cornejo Polar⁴⁵, para quien la noción de mestizaje viene a ser una forma más de poner paños fríos, a través del discurso, sobre las heridas de la conquista. Pero, tras esa imagen de armonía y síntesis, se ocultan y

⁴³ Ortiz, Fernando, *Africanía de la música folklórica de Cuba*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1965 [1950].

⁴⁴ Palermo, Zulma, “Discursos de fundación y representaciones sociales. Dos tradiciones seculares”, 2008, inédito.

⁴⁵ Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima, 1994.

disfrazan los conflictos concretos inherentes a sociedades de conformación cultural heterogéneas.

Podemos sustentar entonces la afirmación de que estamos ante una “invención”⁴⁶ operada discursivamente que incide en forma muy compleja y conflictiva en las prácticas sociales concretas. Se trata de discursos contruidos en el transcurso de finales del s. XIX y primera mitad del s. XX⁴⁷ que ofrecen una imagen de sociedad integradora y homogénea, reproduciendo valores tales como: la tradición, la religión, la defensa de la patria, la valentía, la honestidad, la lealtad, etc. Tal invención de una tradición es constatable en las prácticas ya que efectivamente los grupos subalternos hacen suyas tales caracterizaciones y reproducen tales discursos, sus valores y las formas de subordinación y del colonialismo cultural (“colonialismo interior”⁴⁸).

En virtud de estas sólidas y vigentes construcciones discursivas proponemos analizar las representaciones emergentes de algunas de las canciones del corpus. Como veremos, en algunas de ellas se textualizan rasgos predominantes del discurso de la salteñidad según lo hemos caracterizado más arriba, mientras otras producen otras miradas que fracturan tal perspectiva. Lo mismo puede observarse respecto de los paradigmas discursivos y retóricas distinguidos por Claudio Díaz y Ricardo Kaliman en el contexto nacional. En general, las producciones acá seleccionadas no se ajustan tan fácilmente a dichas clasificaciones (ni en un mismo actor en diferentes momentos ni tampoco si realizáramos un corte cronológico en alguna de las producciones), aunque sí pueden encontrarse puntos de coincidencia que mostraremos oportunamente, ya que algunas canciones pueden localizarse más definitivamente en una u otra de las tendencias retóricas antes desarrolladas, en tanto que otras se encuentran por fuera de esas normalizaciones.

La salteñidad en las letras del folklore: gauchos guerreros y decentes

De acuerdo a lo que hemos mostrado en las líneas precedentes, la figura del gaucho resulta central en el discurso de la salteñidad y presenta rasgos particulares y diferenciables

⁴⁶ En el sentido otorgado por el historiador E. Hoswban a la noción de “invención de la tradición”. Ver Hoswban, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002. A partir de este concepto Villagrán y Palermo analizan la construcción del imaginario salteño en torno a Martín Miguel de Güemes. Ver Villagrán, 2010, ob.cit. y Palermo, 1999, ob.cit.

⁴⁷ Paralelamente a la emergencia de la literatura gauchesca en el Río de la Plata y la formación del prototipo del gaucho en la figura del *Martín Fierro* de José Hernández, aunque entendemos que la construcción de la figura del gaucho en el discurso de la salteñidad ofrece elementos diferenciadores con tal paradigma, tal como mostramos en este apartado.

⁴⁸ Si bien según señalamos al comienzo de este artículo a partir de la cita de Raymond Williams, siempre hay prácticas de resistencia aunque éstas no sean conscientes por las cuales los sujetos subalternos se apropian y transforman o resisten a las formas de dominación. Como veremos más adelante, en el corpus las representaciones de Pelayo Alarcón y Don Balta pueden ser consideradas como prácticas de resistencia al ofrecer otras representaciones de lo rural y del gaucho.

por un lado con respecto a la representación idealizada del gaucho y del espacio rural en la gauchesca y, por otro, en especial con la que fue crucial en el paradigma clásico del folklore a nivel nacional. Uno de los rasgos más sobresalientes en tal formación es el énfasis en el elemento militar e histórico: esto es, el rol del gaucho en las guerras de Independencia y en la defensa de la patria. Este énfasis constituye un elemento importante en el discurso de la salteñidad como también señalar que la historia oficial de Mitre omite esa participación tan relevante. De modo que se establece una tensión constante entre Buenos Aires y el interior, entre la historia contada en versión “porteña” y la historia local, y una constante mención a establecer esa diferencia. Esto también se constata en la producción folklórica en la que se hallan en tensión la voluntad nacionalizadora del discurso de la argentinidad dominante y la voluntad diferenciadora, localista- a veces, incluso hasta separatista- del discurso identitario de la salteñidad⁴⁹.

Igualmente señalamos que sobresale la distinción de clase: entre patrón y peón; entre el “gaucho decente” y el “gaucho rústico”. Este tipo especial de vinculación entre lo histórico y lo rural, como también el establecimiento de una marcada distinción de clases se expresa claramente en el ya mencionado ensayo de Juan Carlos Dávalos, *Los gauchos*, reproduciéndose luego en otros discursos.

Según vimos en el proceso histórico, la categoría “gaucho” constituyó un tipo de identidad que subsumió y a la vez borró otras adscripciones en el marco de las luchas por la Independencia Nacional. En ese contexto la puesta en valor de su rol permite, posteriormente, elevar su figura a modelo social. El discurso celebratorio del arquetipo del gaucho pone un fuerte acento en la herencia hispánica por sobre la india, lo cual también eleva a esta figura frente a otros grupos y sujetos subalternos a la vez que señala igualmente su cercanía con los grupos dominantes. Esta relación de cercanía se concibe como fuente de un proceso de “civilización” del gaucho que toma como modelos a sus patrones, aunque nunca pueda igualarlos ni mucho menos superarlos.

La zamba “Gaucho”, compuesta en 1960 con música de J.J. Botelli y letra de G. Villegas, es un claro exponente de la reproducción del imaginario en torno al gaucho y su rol en la Independencia nacional que señaláramos más arriba. En efecto, allí se retrata al gaucho en estos términos: “jinete infernal y bravo/recio apóstol de la tierra”, “centauro de la maraña/caballero y centinela”. En tales imágenes se destacan los valores vinculados a lo religioso- se trata de un “apóstol”- y mitos de la tradición clásica greco-latina- el “centauro”. En tanto apóstol y “centinela” el gaucho desempeña una doble misión: de adoctrinamiento y ejemplo, a la vez que de protección y resguardo de las fronteras, tanto geográficas como identitarias. Estas caracterizaciones han estado sostenidas y difundidas

⁴⁹ En otro trabajo mostramos, a partir del análisis de “Estilo de la mala memoria” (Leguizamón/ Perdiguero) y “La Felipe Varela” (Botelli/Ríos), esa postura localista y el enfrentamiento con Buenos Aires. López, Irene, “Historia e identidad en las letras en las letras del folklore moderno en Salta”, en Mata, Sara y Zulma Palermo, (comps.), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, Prohistoria, Rosario, 2011, pp. 145-163.

también desde el discurso histórico local que reconoce al gaucho como el “hacedor” de la independencia, heroizando su figura como en estos versos de Villegas: “su hazaña pintó de sangre el confín de la alborada”, reforzados en el estribillo

*Gaicho de Güemes
que rubricó la frontera
con la rodaja de plata
de su espuela sonajera.*

De esta manera, la canción forma parte del proceso de reproducción en el campo del folklore de valores “tradicionalistas” que construyen una figura idealizada del gaucho y de su accionar en los sucesos de la Independencia nacional durante el s. XIX.

La condición “letrada” de G. Villegas, que ejerció la profesión de abogado, colabora en la formación idealizada de esta imagen. Así también esa práctica profesional deja su impronta en el uso retórico y las referencias a la mitología clásica, lo cual a la vez otorga a la letra un aura de erudición.

Por otro lado, si bien la idealización de la figura del gaucho permite vincular esta letra con aquellas caracterizadas en el marco de una retórica esencialista y del paradigma clásico del folklore⁵⁰, consideramos que la zamba acá analizada contrasta con el lenguaje más directo y sencillo que caracteriza a la tendencia retórica del esencialismo. En definitiva, lo que nos interesa señalar es que más allá de la erudición que ostenta la letra esto no implica una ruptura con las representaciones hegemónicas del gaucho en los discursos identitarios de la salteñidad.

Por su parte, la zamba “Calixto Gauna”, de Botelli y Ríos, retoma la actuación de este salteño que comunicó a la Junta de Gobierno de Buenos Aires sobre la adhesión de Salta a la causa revolucionaria. La representación de este personaje en el discurso histórico local es la del héroe, enfatizando a la vez su identidad gaucha y su colaboración con Güemes. De esta manera, esa figura histórica también se moldea de acuerdo a las peculiaridades del estereotipo del “gaucho decente”.

Otras composiciones paradigmáticas en la línea que estamos siguiendo son “Estilo de la mala memoria” con letra de César Perdiguero y música de Gustavo Leguizamón⁵¹ y “Baguala del guardamonte”⁵², de Leguizamón y Castilla, editada en 1973. El título remite a

⁵⁰ Díaz, Claudio, 2009, ob.cit.

⁵¹ En López, I., 2011, ob.cit., analizamos la construcción del héroe y la vinculación con las versiones construidas desde la historiografía local sobre el accionar de Güemes que se textualiza en esta composición.

⁵² La única versión registrada hasta el momento es una grabación no profesional de una actuación de Patricio Giménez, Gustavo Leguizamón y Miguel Ángel Pérez a fines de los años 70. Actualmente circula una versión instrumental por el saxofonista Roy Elder. [en línea] <http://usuarios.multimania.es/walterjacobi/roy/musica.html> [Consulta: 12/07/2012].

una prenda de cuero que los hombres de campo añaden a la montura para proteger sus piernas de la exuberante vegetación del monte salteño. El retrato, y homenaje, en este caso se destina a una de las prendas típicas de la vestimenta gauchesca que además es venerada por el rol cumplido en la gesta guemesiana:

...empleado por Güemes y sus gauchos, fue imprescindible en el tipo de lucha implementado por éste, que le permitió derrotar a las invencibles tropas realistas. Sin lugar a dudas, en el alma de todos los habitantes de esta provincia, la síntesis y esencia del gaucho salteño tiene un icono inconfundible: el guardamonte⁵³.

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, como si en realidad se afirmara lo contrario, que aquellos a quienes se está desafiando no van a lograr este cometido; incluso aflora un tono burlesco: a ver si pueden. En la cuarta estrofa se produce una inversión: el débil gana sobre el poderoso ya que 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.*

La primera estrofa construye la oposición: toro/ españoles o godos. En las siguientes estrofas se produce 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, revelando y anulando la ambigüedad: “Toro sin toro este toro/ porque sólo es guardamonte”.

Se ponen acá 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, de virilidad; o bien, 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

⁵³ [en línea] <http://www.portaldesalta.gov.ar/guardamonte.html>. [Consulta: 15/03/2010].

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 designados 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 efecto sonoro poderoso por la emisión de estruendosos sonidos 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. La melodía se construye sobre los sonidos que- traducidos al sistema occidental- serían los característicos de la baguala, es decir intervalos de quintas, terceras y octavas, pero el tipo de armonización, si bien 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 son disonantes (en momentos suena simultáneamente un intervalo de segunda menor, un do y un re bemol por ejemplo). La partitura original para piano muestra la particularidad de una mano izquierda realizando movimientos paralelos y contrarios a la manera de un contracanto, o contramelodía, en vez de la función típica que en este tipo de partituras se le asigna, es decir de acompañamiento rítmico y armónico. Así, esta obra se presenta “excéntrica” tanto en lo poético como en lo musical. En cuanto a lo formal, encontramos una sección de baguala (que suena “contemporánea” por las características que mencionamos antes) seguida de 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 salteño⁵⁴ compuesta de cuartetas octosilábicas sin estribillo. Es importante también 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 y formal.

De allí inferimos que, tanto por sus características musicales como poéticas, esta composición no pertenece al paradigma clásico ni a la retórica del esencialismo. 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 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

⁵⁴ Pérez Bugallo, Rubén, *Folklore musical de Salta*, Fundación para la educación, la ciencia y la cultura, Buenos Aires, 1988.

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. En ese sentido, estaríamos frente a estéticas y retóricas bastante diferentes a las que hemos visto en vigencia en la zamba de Botelli y Villegas. Igualmente se ponen en funcionamiento distintas estrategias discursivas. “Baguala del guardamonte” permite una “doble lectura” o apropiación doble del público receptor ya que como señalamos responde simultáneamente a una perspectiva cara a la salteñidad reproduciendo una serie de valores asociados con la gesta güemesiana pero desde un tipo de composición literaria y musical que ofrece no sólo complejidad sino también una sofisticación en el contexto del folklore. Se produce así un juego interesante que puede observarse en otras letras de M. Castilla con respecto a los sujetos receptores a los que se interpela, en tanto alguien vinculado a los discursos esencialistas de la salteñidad puede identificarse con la letra porque sus valores están allí, “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.

Divergencias y matices en el discurso de la *salteñidad*

En el análisis realizado hasta ahora predominó una orientación preferentemente histórica en la configuración de representaciones de lo rural pero en la cual también se entrecruza una distinción de clase, en tanto la construcción del imaginario en torno al gaucho y de la gesta guemesiana están claramente diseñadas desde las categorías y valores propios de la elite. En las siguientes páginas nos centraremos en tres canciones en las que la representación del gaucho no está vinculada a una imagen histórica o a la gesta guemesiana. Se trata del gaucho “decente” (en “Zamba de Don Balta”), el gaucho “adecentado” (“Zamba de Argamonte”) y el gaucho bandolero (“La Pelayo Alarcón”). Las tres zambas, con letra de Manuel Castilla y música de Gustavo Leguizamón, ofrecen perspectivas diferentes a las que hemos estado recorriendo, ya que presentan algunas divergencias significativas con respecto al discurso identitario de la salteñidad.

Gustavo Leguizamón y Manuel J. Castilla escribieron dos composiciones dedicadas a don Baltazar Guzmán, propietario de campos en la zona de Río Juramento- antiguamente llamado Río Pasaje, donde Belgrano hizo jurar la bandera- Lumbreras y Río Piedras: La “Zamba de Don Balta” (1964) y “Canción del caballo sin jinete” (1973). Ésta última inicialmente formó parte del poemario *Cantos del gozante* (1972) con el título “Entierro de Baltazar Guzmán”, escrito por M. Castilla en Yala en 1971. Posteriormente G. Leguizamón compuso la música; la canción se editó en 1973.

La característica más sobresaliente de su letra consiste en la construcción del yo lírico en la voz del caballo lamentando la muerte de su “dueño”, de su patrón, en que se textualiza la simbiosis del gaucho con su caballo- al respecto, recordemos la tajante división que establece J. C. Dávalos entre el campesino de a pie, el indio, y el hombre a caballo, el gaucho- y la relación de subordinación y servicio entre ambos. Esa voz lírica es la que, en el último verso, asume la continuidad de la memoria: *Yo recuerdo por él que no se acuerda*.

Letra y música siguieron cada una su propio camino, puesto que son pocas las versiones de la “Canción del caballo sin jinete”⁵⁵. Si bien letra y música tuvieron destinos separados, la zamba, en cambio, tuvo difusión y aún hoy forma parte del repertorio de grupos y solistas⁵⁶.

Baltazar Guzmán fue muy conocido en la bohemia local y actualmente su figura se recuerda en diversos sitios virtuales de difusión de la historia y la cultura de Salta, como el de la Biblioteca Provincial Dr. Atilio Cornejo o el Portal de Salta. En ellos la imagen de Don Baltazar que se difunde comienza afirmando que “Fue un gaucho en *el sentido que en Salta se otorga a los caballeros del campo*”⁵⁷. Una afirmación sin duda curiosa, que liga dos pertenencias que en principio parecen contrarias: “gaucho” y “caballero”. La descripción que circula en la web se construye de acuerdo a los rasgos típicos de la categoría de “gaucho decente”, en términos de B. Frías, o “gaucho civilizado” en la denominación de J. C. Dávalos: sujetos que concentran las virtudes y habilidades asignadas al gaucho (valentía, hombría, hospitalidad, generosidad) más las que se atribuyen a la “gente decente” (“buena cuna”, ilustración, modales y comportamientos “civilizados”) y que, por ello, pueden actuar con igual soltura y solvencia tanto en el campo como en la ciudad.

Si bien Baltazar Guzmán pasaba la mayor parte de su tiempo en el campo, frecuentaba ocasionalmente la ciudad de Salta, siendo el Hotel Salta su lugar predilecto para el encuentro con amigos. Su vestimenta, tanto en el campo como en la ciudad, eran las típicas prendas gauchas. Numerosas anécdotas lo recuerdan, la mayoría de ellas relativas a su generosidad con los artistas, pero también con los intelectuales en general ya que todos los años recibía a una comisión encargada de realizar los actos conmemorativos de la Jura

⁵⁵ Melania Pérez en *Igual que el agua...cantando*, Epsa music, 2002. Liliana Herrero y Facundo Guevara en *El diablo me anda buscando*, Epsa Music, 2009.

⁵⁶ Grabada entre otros por “Las voces de Orán” en *20 Grandes Éxitos*, “Los cantores del Alba”, “Los gauchos de Orán” y, actualmente, por “Siempre Salta” (grupo epígono de Los Nocheros como muchos otros grupos folklóricos actuales). Musicalmente esta zamba no presenta ninguna particularidad relevante; por el contrario es muy sencilla melódica, formal y armónicamente- a diferencia de las composiciones en las que sobresale una línea melódica elaborada, una armonía arriesgada o algunas innovaciones formales, sello característico de Leguizamón. La interpretación de “Siempre Salta” incorpora el sonido del bandoneón, con lo cual tímbricamente se recrea la zamba tal como se toca en el ámbito rural.

⁵⁷ [en línea] <http://www.biblioatiliocornejo.gov.ar/donbalta.htm>;
<http://www.portaldesalta.gov.ar/geohistoria6.htm>. [Consulta: 15/03/2010]. La cursiva es nuestra.

de la Bandera (comisión organizada por el Prof. Colmenares de la Cátedra de Historia de la Universidad Nacional de Salta). Por esas circunstancias fue nombrado “custodio” de la Bandera del Río Juramento⁵⁸. Participó también activamente, junto a César Perdiguero, en la creación de la Asociación Tradicionalista Gauchos de Güemes en 1946.

En 1967 la Revista Folklore (N° 144 de Mayo de 1967) ofrece una nota titulada “El custodio de la Bandera: Don Baltazar Guzmán”. En ella no se destaca, como en la imagen ofrecida por el sitio virtual del Portal de Salta, su condición de “caballero del campo” sino la de trabajador del campo (si bien es cierto que en condiciones de propietario, no de peón), presentándolo también como figura popular⁵⁹:

Con su clásico traje de gaucho, corralera blanca, blancas bombachas bordadas, botas y una hermosa rastra decorada de monedas y medallas, el rostro color azafrán y los ojos vivos, don Baltazar Guzmán es uno de esos personajes consustanciados con lo mejor de Salta.

Don Baltazar Guzmán estuvo además vinculado con muchas figuras del arte local: Gustavo Leguizamón, Eduardo Falú, César Perdiguero, Jaime Dávalos o Manuel J. Castilla, que en muchas oportunidades lo visitaban y eran agasajados por él, motivo por el cual lo han recordado como un generoso y hospitalario anfitrión. Esto formaba parte de las prácticas de la bohemia y era usual entre artistas e intelectuales: visitar a estos amigos, generalmente aficionados al arte, comer, guitarrear, ser atendidos y luego en agradecimiento componer alguna zamba o canción en su honor. Hay numerosos ejemplos de ello: la zamba “La Candelaria” de Eduardo Falú y Jaime Dávalos en homenaje a Marrupe; la “Zamba de Lozano” en honor de Yolanda Pérez de Careno, la “niña Yolanda”; la “Zamba de Juan Panadero”, homenaje a Juan Riera; “Balderrama”, la famosa zamba en honor del boliche de Juan Balderrama; la “Zamba de los mineros” donde se menciona a Marcelino Ríos, y la zamba “La niña” de Falú y Perdiguero en honor a la hija de Don Baltazar, entre otras. La “Zamba de Don Balta” se inscribe por lo tanto en esa línea: es un retrato y un homenaje al amigo anfitrión.

De acuerdo a estas características, esta composición responde al subgénero que R. Kaliman⁶⁰ denomina “retrato”, en el cual se destacan ciertas virtudes del sujeto motivo de homenaje. Es por ello interesante mostrar cuáles son los aspectos y virtudes que se destacan. En primer lugar sobresale que la letra de la zamba no permite reconstruir una pertenencia social a grupos de elite o una vinculación con ella; esto tal vez se deba a que se piense en un contexto de recepción en el cual se conoce al homenajeado, o bien, como en

⁵⁸ Datos aportados por la Prof. Eulalia Figueroa Solá, a quien agradezco especialmente.

⁵⁹ La zamba de Castilla y Leguizamón ya había sido compuesta e interpretada. Aunque difícil de comprobar, posiblemente el retrato que de Don Balta construye la zamba tenga alguna incidencia en esta nota de la Revista Folklore. Algo similar ocurre con el boliche Balderrama o la pastora Eulogia Tapia, conocidos popularmente a raíz de las zambas que llevan sus nombres.

⁶⁰ Kaliman, R., 2006b, ob.cit.

tantas otras composiciones de Castilla y Leguizamón, a que en las letras se configuran “héroes” anónimos, conocidos sólo en la comunidad de la que forman parte y que alcanzan reconocimiento público mediante la canción. El retrato construido es el de un héroe popular. Nada hay en la letra de Manuel J. Castilla que remita a una distinción de clase del tipo que hemos visto en la crónica del sitio virtual. Por ello, a pesar de su sencillez lírica y musical, esta zamba presenta una complejidad en cuanto a las estrategias por las cuales Don Balta es convertido en héroe popular más allá de distinciones sociales y jerárquicas.

La letra se detiene en aspectos de la vida cotidiana y en las tareas de campo habituales del sujeto retratado, esto es la cría y comercialización de ganado vacuno. En las dos primeras estrofas “Don Balta” es recordado en su diario trabajo “arriando los toros/solito por el tierral”, y se circunscribe esta acción a un territorio: el Río Piedras y El Chamental. Nos interesa detenernos en esta presentación que incluye los datos mínimos necesarios para ubicar al personaje. La tarea rural realizada en soledad, sin referencia alguna a peones ni patrones, y la precisión en la delimitación del territorio de pertenencia constituyen las primeras estrategias en la construcción del héroe popular: la consustanciación del sujeto con un determinado paisaje y su labor en solitario. Tenemos de esta manera, una imagen del trabajador rural, sin mención a si se trata de un patrón o de un peón.

Otra estrategia está dada por el registro discursivo. A diferencia de la gran mayoría de las letras de M. Castilla, ésta presenta algunos giros lingüísticos característicos del habla popular en Salta, por ejemplo la reiteración pronominal del objeto y el uso de artículo con nombre propio en los primeros versos, “Estrellita del pasaje/*alumbra* al Baltasar”- en vez de “Alumbra a Baltasar”-, y con el particular uso del imperativo verbal en el primer verso de la segunda estrofa “*Ile* cuidando la sombra”. La primera estrofa apela rogativamente, como pedido especial de protección, mientras que, en la segunda, el uso local del imperativo adquiere pleno matiz de mandato- *hacete espuela en su bota/ y acompañale a cantar*.

Como es común en muchas zambas, también se hace referencia a una pena padecida por el sujeto. Ésta no se explicita, pero de acuerdo a crónicas referidas a la zamba “La niña” de Eduardo Falú y César Perdiguero se trataría de la hija de Baltazar Guzmán, que muere muy joven, y a quien los autores la dedican.

Luego de presentar al trabajador en sus tareas cotidianas, el estribillo se detiene en el hombre que sufre; a la vez se produce una operación de consustanciación del sujeto con la naturaleza en la imagen de las flores nutriéndose del corazón de Don Balta:

*Su corazón se ha partido
Don Balta, tírelo al río
pa' que lo sorban las flores
y me lo llore el rocío.*

La imagen que construye el primer verso de la tercera estrofa, ya no se corresponde con la del trabajador ni con el ser sufriente. Don Balta se transforma ahora en *padre del monte*. Se produce así también una progresión desde el estribillo y la última estrofa, por la cual el sujeto es transformado en naturaleza:

*Su corazón en Río Piedras
se ha quedado a padecer.
El río lleva su llanto
y triste ha vuelto a crecer.*

Esta progresión puede observarse también entre las primeras estrofas, que destacan la tarea rural y las finales que, en cambio, se centran en la tristeza y en la unión entre sujeto y naturaleza. Sin duda, una poética forma de convertir a un sujeto concreto en parte de la naturaleza y del pueblo.

Don Balta es uno de los tantos sujetos retratados por Castilla, como Juan Riera, Maturana, Juan Ponce, convertidos por sus letras en héroes populares. También acá, como ocurre en esos casos, se produce una particular dinámica entre experiencia y reconstrucción literaria e imaginaria⁶¹. Un juego entre la precisión de los datos y nombres concretos y la polisemia producto del trabajo con el lenguaje propio de la poesía. Un efecto de lectura interesante que la letra permite consiste en una operación de “doble lectura”: por un lado, la canción se hace eco del esencialismo gauchesco según el cual el patrón es tan gaucho como el peón; al mismo tiempo, se construye el retrato de un campesino; así, quienes no conocen al sujeto retratado pueden concluir que se trata de un peón y no de un propietario.

Además de estos sutiles matices que dan cuenta de apropiaciones creativas, en la producción de Leguizamón y Castilla se encuentran composiciones que no coinciden con las representaciones hegemónicas de los espacios y sujetos rurales delimitadas en el campo del folklore tanto nacional como local. Es el caso de “La Pelayo Alarcón” (1961) y “Zamba de Argamonte” (1971), que toman como personajes centrales al cuatrero y al bandolero situándolos en el momento de la huida, de la fuga de la “autoridad”.

En ellas no se produce una idealización de la figura del gaucho a la manera que señaláramos más arriba ocurre en las escrituras de J. C. Dávalos y B. Frías. Así, mientras para Dávalos una de las virtudes es la “lealtad” y la “servidumbre” del gaucho a su patrón, Castilla elige como héroe de algunas de sus canciones a sujetos rurales cuyas características no se ajustan al prototipo antes señalado: el gaucho cuatrero, el que ha cometido algún delito, el que escapa de la Ley. Al respecto, una anécdota relata que Gustavo “Cuchi”

⁶¹ Ricardo Kaliman destaca en la poesía de Castilla una “peculiar combinación de respeto a una exterioridad, por una parte, y frondosa imaginación que al mismo tiempo se aplica y se separa de esa exterioridad”. A esa peculiar característica es a la que define como “creacionismo” en la poesía de Manuel J. Castilla. Kaliman, R., 2007, ob.cit., p. 26.

Leguizamón, a toda voz, afirmaba que la zamba debía hacer una “apología del delito”. Más allá de la veracidad o no de la anécdota, interesa destacar en todo caso el gesto de ruptura con la representación arquetípica idealizada del gaucho en Salta. Esta ruptura responde igualmente a la construcción de nuevos lugares de enunciación desde los cuales, consecuentemente, se elaboran otras representaciones. La forma discursiva en que éstas se construyen se corresponde con la tendencia que R. Kaliman denomina estilización.

La “Zamba de Argamonte” retrata y rinde homenaje a un personaje literario, el gaucho Argamonte de la novela *En tierras de Magú Pelá* de Federico Gauffin. En ella, Argamonte es presentado como un gaucho valiente, amigo leal, ingenioso, hábil y gran jinete que huye hacia las “fronteras” de la civilización escapando de la Ley. No se trata de un bandolero, sino de un gaucho cuatrero que se “ha desgraciado” con el comisario del lugar y, por ello, debe abandonar a su familia. Otra de sus virtudes es la de recitar coplas. A lo largo de la novela se produce la transformación del personaje, que de su estado inicial de huida por la desgracia en que ha caído ante un comisario corrupto, se convierte en el compañero fiel y mano derecha del narrador participando en una expedición al Chaco. Oficia de esa manera al modo de un mediador y de un guía, ya que conoce con exactitud el terreno y los posibles peligros. En la novela de F. Gauffin, Argamonte es el gaucho “aliado”⁶².

La letra de la zamba se centra en el momento de la huida, con el gaucho cabalgando en la oscuridad de la noche. Los versos de la segunda y tercera estrofas sugieren, sutilmente, su situación de gaucho cuatrero en el pasado:

*Argamonte por el monte
pasa despacio a caballo
los lazos de su memoria
al aire van cuatreciendo*

*Cuando Argamonte se acuerda
que andaba por esos chacos
la luna le pone encima
la sombra del contrabando*

La oposición entre luz/oscuridad y presente/pasado tornan más ambiguas las referencias al personaje.

“La Pelayo Alarcón” (1963)⁶³, zamba también compuesta en letra y música por Castilla y Leguizamón, retrata a un conocido bandolero del s. XIX. El enunciador lírico se

⁶² En concordancia con la perspectiva desde la cual Juan Carlos Dávalos caracteriza la relación entre patrones y peones en su ensayo de 1928 *Los gauchos*. Recordemos que Dávalos alentó a Federico Gauffin a realizar la escritura de *Tierras de Magú Pelá* y luego prologó la primera edición de la misma.

⁶³ Grabada en 1961 por Los Fronterizos.

dirige a Pelayo a medida que se concreta la huida y muerte del bandolero. En la primera estrofa se configuran dos sujetos opuestos: por un lado, Pelayo y, por otro, el colectivo anónimo encargado de capturarlo. En esa “cacería”, la naturaleza obra como protectora o delatora, como se percibe en los primeros versos: *Pelayo, / el monte te apaña solito en Orán* y en la segunda estrofa,

*Tu huella,
la lleva el Bermejo revolcándola,
la luna denuncia tu andar
Ay, no,
si es que te descubren tendrá que llorar.*

La luna ilumina a su pesar y cargaría en ese caso con la culpa por un efecto no deseado. El enunciador lírico expresa temor y dolor ante ese posible desenlace a través de la interjección- “ay, no”. Esto se reitera en la tercera estrofa,

*Su fuego,
Enciende el hachero porque hay que alumbrar
La senda en el monte que va,
Ay, si,
Llenando de espinas a tu libertad*

El fuego que alumbraba puede colaborar tanto en la huida de Pelayo como también en su captura.

En el estribillo hay un cambio enunciativo que marca una distancia del enunciador lírico en los dos primeros versos, notoria en el deíctico

*Ya se mató el bandolero,
ese Pelayo Alarcón*

Mientras que en los versos siguientes aparecen las marcas de enunciación en primera persona a través del uso del posesivo, al mismo tiempo que se configura una identificación entre ese enunciador y el pueblo:

*Con la pena del pueblo va
Llorando la pena de mi corazón*

Pelayo Alarcón se mató antes de ser apresado. La versión popular sobre el bandolero lo convierte en una especie de Robin Hood contemporáneo, enfrentado a los ricos y poderosos en beneficio de los pobres. A diferencia de esa mitificación y de la perspectiva presentada en la zamba sobre el bandido rural, el sitio virtual “El portal de Salta” describe a Pelayo Alarcón en estos términos:

Incompasivo y brutal, asesinaba por cualquier motivo, y jamás tuvo un gesto de generosidad para con la gente humilde, que a pesar de todo sentía admiración por este malevo semi-salvaje, que se ocultaba en la espesura de los montes⁶⁴.

De esta forma podemos afirmar que la zamba se inscribe en una orientación ideológica opuesta a la sustentada por los discursos dominantes cuya reproducción comprobamos a través del sitio web citado⁶⁵. Así, la letra se aparta de las representaciones de los sujetos rurales propias de las coordenadas ideológicas del esencialismo y de la idealización del gaucho que hiciera la elite salteña.

Una última reflexión merecen las zambas analizadas en este apartado. Con letra de Manuel Castilla, todas ellas presentan la singularidad de configurar, mediante una representación discursiva y estética, un nivel de simetría o paridad por el cual aquellos sujetos que desde los discursos dominantes de la elite han sido clasificados como diferentes y jerárquicamente inferiores, se convierten en sujetos de homenaje y objeto de admiración. En ellas no importa si se trata de un “gaucho decente”, patrón y dueño de sus tierras, o bien del gaucho cuatrero o del bandolero, que roban ambos por necesidad⁶⁶: todos ellos son convertidos mediante la escritura poética en héroes populares.

A modo de conclusiones

Iniciamos este recorrido revisando los discursos dominantes en el campo del folklore a nivel nacional y, especialmente, el de la salteñidad, con el propósito de mostrar los aspectos en los que el corpus de canciones reproducía las representaciones identitarias vigentes o bien construía otras, alternativas. A través del análisis realizado pudimos comprobar que las canciones analizadas se ubican conflictivamente con respecto a los paradigmas discursivos y retóricas mencionados, si bien entendemos que en general pueden considerarse dentro de la tendencia que R. Kaliman denomina “estilización”. Esto puede observarse no sólo en cuanto a las representaciones de lo rural sino también respecto al funcionamiento del valor que se asigna a la “tradición” en el paradigma clásico y a la “innovación” en el paradigma del Nuevo Cancionero en los '60. En tal sentido, hemos visto la vigencia y predominio de la tradición gauchesca en el marco del discurso identitario de la salteñidad pero también que las estrategias retóricas y, en algunos casos también las musicales, son innovadoras. De esta manera, pudimos comprender cómo ambos músicos y los distintos poetas configuran una “tradición” en tanto operación selectiva de elementos

⁶⁴ [en línea] <http://www.portaldesalta.gov.ar/pelayoalarcon.html> [Consulta: 23/02/2012].

⁶⁵ Remitimos, a modo de comparación, a las representaciones del gaucho y a la crónica sobre Baltazar Guzmán que circula en esa misma página web.

⁶⁶ En esa línea podemos mencionar otras composiciones, como “Juan del monte” y “Chacarera del expediente”, ambas con letra y música de Gustavo Leguizamón.

del pasado desde un presente, no exenta de operaciones ideológicas, tal como entiende R. Williams⁶⁷ este proceso.

Por otra parte, el recorrido general que realizamos nos permitió comprender la relación entre historia y ruralidad y su significación en la configuración de un discurso de la salteñidad desde una perspectiva de clase, en tanto la construcción del imaginario en torno al gaucho y de la gesta güemesiana están claramente diseñadas desde las categorías y valores propios de la elite. Así también, se mostró la impronta de la escritura literaria y del discurso histórico de fines del s. XIX y principios del XX, especialmente de J. C. Dávalos y B. Frías, en la configuración de representaciones identitarias. Desde allí pudimos identificar la construcción de la figura del gaucho, de la tradición gauchesca y de los símbolos de la salteñidad y su incidencia en las letras del corpus. Tal como vimos, la configuración de este imaginario fue parte de un proceso de larga duración en el cual el gaucho es idealizado en su dimensión de figura histórica, acentuándose su rol como héroe colectivo en la historia de la nación y de la patria chica en las guerras de Independencia bajo las órdenes del héroe gaucho Martín Miguel de Güemes. De acuerdo a ello, esa figura del gaucho en la historia local es uno de los pilares que sostiene al discurso de la salteñidad.

A partir de esta línea observamos el trazado ideológico que aúna gaucho, historia y salteñidad. En este discurso el valor simbólico del gaucho no reside únicamente en los valores de lo rural sino particularmente en valores históricos atribuidos a la gesta güemesiana y a la defensa de la Patria.

El análisis realizado nos permitió además relevar distintas posiciones discursivas con respecto a los rasgos generales de ese discurso de la salteñidad que hemos señalado. Incluso en el seno de ese mismo discurso identitario es posible observar ciertos quiebres y apropiaciones creativas, como ocurre en “Baguala del guardamonte” y “Zamba de Don Balta”. En tal sentido recordemos que en “Baguala del guardamonte”, 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 no se realiza según las modalidades discursivas ni musicales del paradigma clásico sino desde una discursividad poética y musical innovadoras.

Algunas letras se inscriben claramente en el marco de la idealización del gaucho y su rol en la historia, tal como hemos visto en “Gaucho”, “Calixto Gauna” y “Baguala del guardamonte”. Otras, en cambio, se apartan del tópico del gaucho defensor de la patria para reivindicar al bandolero. De acuerdo a estas diferencias podemos ubicar las posiciones de los distintos poetas: José Ríos, Guillermo Villegas, César Perdiguero y Manuel Castilla. Mientras en las letras de los tres primeros se observa una orientación ideológica acorde a los discursos de la elite en relación a la historia y a los tipos humanos, en las de Castilla se producen quiebres con tal perspectiva y, aún dentro de las coordenadas de la salteñidad, una

⁶⁷ Williams, R., 2000, ob.cit.

apropiación creativa y personal puesta en juego en la construcción de las distintas representaciones.

En ese sentido podemos establecer un contrapunto entre el gaucho tal como es retratado en la zamba compuesta por Guillermo Villegas y en la que escribe Manuel J. Castilla; mientras en la primera se destaca la heroicidad y el culto a la gesta güemesiana, en la segunda se define al hombre en su cotidianeidad del trabajo. En el primer caso, se trata de un gaucho idealizado en la dimensión histórica, en el segundo de una idealización desde el sentimiento que eleva esta figura desde la referencia a un sujeto concreto, amigo tanto del poeta como del compositor, hasta su simbolización a partir de la consustanciación con la tierra que habita. Así, en la representación del gaucho hemos relevado al menos estas distintas tendencias: la idealización de su rol en la historia, la consustanciación con la tierra, las figuras del bandolero y el cuatrero. Por ello podemos decir que las letras de Manuel J. Castilla generan indudables grietas en el consolidado campo de las representaciones hegemónicas tanto en el paradigma clásico y esencialista a nivel nacional como en el de la salteñidad.

Consideramos que las representaciones antagónicas del gaucho, incluso en un mismo autor, como es el caso de M. Castilla, responden a las contradicciones y tensiones propias de la formación social y cultural del contexto de producción de estas canciones. A diferencia del momento de configuración y cristalización de un prototipo idealizado del gaucho- que situamos a fines del s. XIX y primeras décadas del XX-, a mediados del siglo XX no se produce una “emblematización” del gaucho como tal sino más bien una reproducción de valores asociados con su figura cuyo proceso de constitución fue previo al momento de escritura de las canciones analizadas. En algunos casos, como se ha señalado oportunamente, se realiza una apropiación creativa de las configuraciones previas de esa figura y de los valores propios de la salteñidad. En el folklore de los años 60 y 70 estas configuraciones forman parte de una tradición selectiva que los autores de las canciones que analizamos conforman y con la que dialogan a veces conflictivamente.

La producción de Castilla y Leguizamón, que es aquella en la que hemos podido observar configuraciones que si bien se enmarcan en el discurso de la salteñidad ofrecen sutiles matices en su seno, se encuentra en su momento de producción no sólo en tensión con los paradigmas dominantes a nivel nacional sino también con ese discurso hegemónico de la salteñidad. Sin embargo, esas sutiles transformaciones que señalamos, y que se traducen en una serie de estrategias tales como ofrecer “dobles lecturas”, o tomar como personajes a cuatros y bandoleros, no implican una ruptura radical que permita sostener que se trata de un discurso contrahegemónico sino que más bien se constituye como alternativo, y sólo en esos sutiles aspectos.

En los años 60 y 70 serán otros los discursos que predominen a nivel intelectual, artístico y político en general o en el campo de la producción folklórica en particular: las tendencias de izquierda, el movimiento del Nuevo Cancionero y la nueva canción

latinoamericana. La figura emblemática ya no será el gaucho sino más bien un “rescate” de la figura del indio, y en particular, del sujeto trabajador contemporáneo. La presencia importante de esa figura del gaucho en el corpus no constituye, por ello, una emblemización como tal, ni forma parte de un proceso generalizado en el campo intelectual, sino que funciona como elemento residual con gran significación en el momento de la escritura dando cuenta simultáneamente tanto de la vigencia de representaciones con valor hegemónico como de las contradicciones propias de la cultura local y, en especial, de las distintas adscripciones ideológicas y políticas de los autores- Castilla particularmente- que son múltiples y no necesariamente homogéneas.

Siguiendo a R. Williams podemos interpretar que la figura del gaucho y la idealización del espacio rural constituyen elementos residuales, que forman parte de una tradición selectiva y que, por ello, funcionan eficazmente en el sostenimiento de una determinada hegemonía. El recorrido realizado permitió mostrar, a través de un estudio de caso concreto, el papel que determinadas representaciones discursivas juegan en la construcción de una hegemonía como proceso activo y el rol que le cabe a la canción de folklore moderno en ese proceso.

Ingresó: 6 de agosto de 2012

Aceptado: 5 de diciembre de 2012

Identidad y ruralidad en el folklore moderno en Salta

Resumen

En este trabajo proponemos analizar las representaciones del espacio rural y del gaucho que emergen en un corpus de canciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla y de José Juan Botelli junto a José Ríos y Guillermo Villegas, con el objetivo de mostrar la articulación entre esas construcciones discursivas y su anclaje ideológico, es decir desde qué perspectivas se enuncian como así también los discursos identitarios que las sostienen. En un primer momento revisamos las representaciones configuradas desde discursos identitarios que sostienen y reproducen una determinada situación hegemónica, tanto a nivel nacional como local, identificando las bases ideológicas de las mismas. Este recorrido previo permite luego evaluar la localización de las representaciones construidas en el corpus y precisar los aspectos en los que estas canciones reproducen las representaciones identitarias vigentes o bien construyen otras, nuevas o alternativas, lo cual, simultáneamente, permite considerar los casos en que se manifiestan –o no- posiciones hegemónicas.

Palabras Clave: Representaciones sociales; Identidad; Folklore; Ruralidad; Salteñidad

Irene López

Identity and rural life in Salta modern folklore

Abstract

In this paper we propose to analyze the representations of the rural space and of the gaucho that emerge in songs by Gustavo “Cuchi” Leguizamón and Manuel J. Castilla and José Juan Botelli, together with José Ríos and Guillermo Villegas, with the aim to show the articulation between these discursive constructions and their ideological bases, ie. from what perspectives are expressed as well as the identity discourses that support them. At first, we review the representations configured from identity discourses that sustain and reproduce a particular hegemonic situation, both at a national and local level, identifying their ideological bases. This previous analysis allows then to evaluate the location of the representations constructed in the corpus and specify the aspects in which these songs reproduce existing identity representations or construct new or alternative ones, which, simultaneously, allow us to consider the cases in which there are – or not- evidence of hegemonic positions.

Key words: Social representations; Identity; Folklore; Rurality; *Salteñidad*

Irene López

