

Canción popular y memorias

Irene Noemí López

ICSOH- UNSa.

irenlopez@hotmail.com

Palabras clave: *memoria, canción, folklore, identidad*

Resumen

En este trabajo proponemos el análisis de un corpus de canciones para reflexionar sobre las formas en que la canción popular opera como espacio de inscripción, soporte y condensación de la memoria cultural. El recorrido tiene en cuenta la problemática de las relaciones entre pasado-presente, considerando que se trata de un proceso de construcción social en el que intervienen diversos agentes, en el marco del cual la memoria constituye un territorio de disputas. Abordamos para ello algunas composiciones que permiten abrir una reflexión en esa línea, como “Chacarera del Chacho” (G. Leguizamón, 1960), “La Felipe Varela” (J. Ríos/ J. J. Botelli, 1958) y “Fuego en Animaná”. (A. Tejada Gómez/ C. Isella, 1972).

Se consideran dos dimensiones en las formas de inscripción/construcción de memorias en los textos de la cultura: una de ellas consistente en la configuración discursiva y el entramado semiótico de palabra y sonido en una canción –qué memorias recepta, entrama, configura-; la otra, a partir de su circulación y apropiación por parte de los receptores, es decir, los sentidos que construye su circulación en la historia de sus interpretaciones o de sus diversas apropiaciones.

El repertorio de canciones del folklore argentino¹ constituye una producción cultural que permite analizar diversas formas de construcción de la memoria cultural y social de una

¹ A diferencia de los rasgos señalados por los folklorólogos, el tipo de producción que acá consideramos no constituye una manifestación rural, anónima y colectiva sino una canción de autor de origen urbano articulada en torno al mercado y a la industria cultural. Entre los años 1930 y 1940 se produce un movimiento de alcance nacional que Ricardo Kaliman define como “folklore moderno”, entendiendo por tal a las formas que, aunque derivadas de las prácticas rurales, ingresaron a los circuitos urbanos y se difundieron a través de los medios masivos. (2003b: 26). Otras categorías propuestas para distinguir este fenómeno son las de *proyección folklórica* (Cortázar, 1967) y *folklore mediático*. (Chamosa, 2012). Para comprender la conformación y desarrollo del folklore como campo de

comunidad. La canción popular de difusión masiva puede ser susceptible de diversas indagaciones en torno a cómo un texto cultural registra y entrama sucesos y eventos sociales significativos, cómo se configuran memorias a través de la inscripción de mitos, leyendas y personajes populares, funcionando de esta manera como una de las formas de memoria colectiva a la vez que como archivo personal, configurado a través de canciones. Esto es así en tanto, como sostiene S. Frith (2003), la música trabaja con experiencias emocionales intensas permitiendo una apropiación para uso personal (Vila, 1996) y, según determinadas coyunturas, convirtiendo a ciertas producciones en soportes privilegiados para los procesos de construcción de memorias y sentidos de pertenencia.

A partir del análisis de un reducido corpus de canciones del folklore, proponemos reflexionar acerca de las diversas posibilidades y formas en las que la canción popular actúa como espacio de inscripción, soporte y condensación de la memoria cultural. El recorrido tiene en cuenta la problemática de las relaciones entre pasado-presente, considerando que se trata de un proceso de construcción social en el que intervienen diversos agentes, en el marco del cual la memoria constituye un territorio de disputas. De tal manera, es posible comprender las formas en que operan las lecturas e interpretaciones del pasado desde el presente a través de la reivindicación de sucesos y personajes históricos, o bien el funcionamiento de memorias de tradición oral mediante la textualización de personajes y mitos populares, considerando su posibilidad de emergencia y el nuevo contexto de debates, orientaciones ideológicas y relaciones de poder en el que se inscribe.

Entramados históricos

Las formas de inscripción/construcción de memorias en los textos de la cultura, concretamente en la canción popular de difusión masiva, pueden pensarse en dos dimensiones: una de ellas mediante la configuración discursiva y el entramado semiótico de palabra y sonido en una canción –qué memorias recepta, entrama, configura; la otra a partir de los sentidos que construye en su circulación, en la historia de sus interpretaciones o de sus diversas apropiaciones.

En tal sentido, retomamos la propuesta de J. Lotman para quien los textos artísticos y culturales, dada su complejidad, no pueden ser concebidos como depósitos pasivos de una información constante, sino que funcionan como generadores de nuevos sentidos y/o nuevos textos. De tal forma:

producción cultural, social y discursiva en la Argentina, ver Chamosa (2012); Díaz (2009); Kaliman (2003).

La memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos.

Los sentidos en la memoria de la cultura no «se conservan», sino que crecen. Los textos que forman la «memoria común» de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos. (Lotman, 1996 p. 111).

Desde esa perspectiva podemos leer un corpus de canciones en cuyas letras se inscriben sucesos, personajes, mitos y leyendas, operando así no sólo como dispositivos que condensan y registran memorias, sino que a su vez, constituyen formas peculiares de circulación y activación de las mismas, produciendo nuevos y/o diferentes sentidos según los contextos. Un recorrido por el repertorio folklórico argentino permite advertir una importante cantidad de canciones en las cuales se inscriben sucesos y personajes históricos o bien memorias de tradición oral mediante la textualización de personajes y mitos populares².

Con el objetivo de centrar la reflexión, abordaremos la textualización –dominante en los años 1960- de figuras y sucesos del pasado histórico. Durante ese período, que marcó el auge de la producción, circulación y consumo de la canción del folklore³, esta tendencia se manifestó a través de la realización de homenajes y obras integrales que dan cuenta de una mirada hacia el pasado y su construcción desde ese presente: en 1964 un disco de homenaje a Juan Lavalle con letra de Ernesto Sábato y música de Eduardo Falú, titulado *Romance de la muerte de Juan Lavalle*; en 1965 un disco de homenaje a Chacho Peñaloza, *El Chacho. Vida y muerte de un caudillo*, con letras de León Benarós e interpretado por Jorge Cafrune; en 1969 el disco *¡Viva Güemes!* con letra de León Benarós e interpretado por Hernán Figueroa Reyes. También composiciones como “La unitaria” y “Chacarera del

² En esta tendencia pueden mencionarse algunas producciones, como “La mulánima” (G. Leguizamón/ H. Alarcón), “La Pelayo Alarcón” (G. Leguizamón/ M. Castilla), “Zamba de Argamonte” (G. Leguizamón/ M. Castilla), “Juan del Monte” (G. Leguizamón/ M. Castilla), “Zamba para la viuda” (G. Leguizamón/ M. A. Pérez).

³ Esta etapa se ha considerado como un *boom* del folklore dada la cantidad y calidad de los grupos folklóricos e intérpretes que actúan, la creación de grandes festivales –Cosquín en 1961-, los numerosos programas de radio que difunden música folklórica, la enorme producción, edición y ventas de discos de este género y el constante surgimiento de nuevas voces y compositores, tales como Mercedes Sosa, Horacio Guarani, Víctor Heredia, entre muchos más. (Gravano, 1985). Las nuevas perspectivas dentro del campo del folklore son expresadas por el grupo que nuclea al *Nuevo cancionero*, con cuya emergencia se manifiesta un nuevo paradigma discursivo e ideológico que produce una serie de conflictos y tensiones. (Díaz, 2009).

Chacho”, con letra y música de G. Leguizamón - ambas interpretadas por Los Fronterizos en 1956 y 1957 respectivamente-, y “La Felipe Varela” con música de J. J. Botelli y letra de José Ríos, compuesta en 1958.

Si bien estas producciones surgen en un lapso de tiempo aproximado, responden a identidades vinculadas a posiciones políticas e ideológicas diferentes en las que se exaltan determinadas virtudes en los héroes retratados u homenajeados. Se trata de lecturas del pasado que dan cuenta de intereses, disputas y relaciones de poder vigentes en el contexto de emergencia de esas composiciones, por lo cual podemos preguntarnos qué se recuerda, cómo se rememora, para qué y en que coordenadas ideológicas se entraman las representaciones allí configuradas. Al respecto, Elizabeth Jelín sostiene:

El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras. Tanto en términos de la propia dinámica individual como de la interacción social más cercana y de los procesos más generales o macrosociales, parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos. Hay también otras claves de activación de las memorias, ya sean de carácter expresivo o performativo, y donde los rituales y lo mítico ocupan un lugar privilegiado. (2001).

De acuerdo a ello, ¿qué implica en los años 60 recordar, reivindicar o adscribir a esos proyectos de organización nacional? ¿En qué clave de lectura e interpretación se los reinserta? ¿Qué sentidos construye y actualiza la selección de determinados sucesos y figuras? El momento de producción de esas canciones coincide con una fuerte politización del campo cultural e intelectual y de la sociedad en general, en parte promovida por el impacto de la revolución cubana, la impronta de la izquierda latinoamericana a nivel continental y por los sucesos que aquejaban el orden constitucional a nivel nacional. En el campo del folklore se produce una tensión entre las líneas más conservadoras y de derecha por un lado y, por otro, de tendencias progresistas y de izquierda, que proponen un tipo de canción testimonial y de denuncia, cuyo estandarte promulgarán artistas como Jorge Cafrune, Mercedes Sosa y Horacio Guaraní. Resurgen en ese contexto antiguas disputas y antinomias, como el enfrentamiento de proyectos político-ideológicos divergentes como los del federalismo/unitarismo, representados en las figuras de Juan Lavalle, Chacho Peñaloza, Felipe Varela, o la dicotomía entre civilización y barbarie. No deja de ser significativa esa voluntad de revisión de la historia argentina como un tópico transversal en diversas prácticas y discursos, como preocupación latente en el campo cultural e intelectual en general. Por ello, esa mirada hacia la historia argentina adquiere la modalidad de una lucha por los sentidos en torno a ella y a los proyectos de

organización posibles, a los modos en que se configuró según las versiones de la historia oficial. La activación de sentidos en torno a la antinomia civilización/barbarie, ya sea invirtiendo sus polos de significación, ya sea reforzando estereotipos, entrama otras tensiones y discusiones en un contexto también marcado por la antinomia entre peronismo/ antiperonismo –en un momento signado por la proscripción de dicho movimiento político y el exilio de su líder-; y en el cual se suceden episodios de inestabilidad constitucional y se disputan formas de organización y gobierno disímiles. Posibilidad de la lucha armada y de reivindicaciones populares. La revisión de ese pasado en su instancia de organización nacional entre un proyecto de orden federal y otro centralista actualiza un debate de larga data de confrontación entre las provincias del interior y la capital del país, erigida en centro económico, político y cultural. A la vez, reaviva reclamos y reivindicaciones de orden popular junto a una crítica hacia la violencia institucional ejercida desde el Estado.

Tanto en la obra integral que interpreta Jorge Cafrune en torno a la figura de Ángel Vicente Peñaloza, el Chacho -con letras de León Benarós y música de E. Falú, C. Guastavino, Adolfo Ábalos, Di Fulvio- como también en la chacarera compuesta por Leguizamón, podemos apreciar la construcción del héroe y del mito a partir de ciertas virtudes asignadas al líder y a su proyecto. Representado como defensor de los humildes y de los pobres, la figura de Chacho Peñaloza se asimila a la de un Robin Hood: quita a los que más tienen para repartir el botín entre el pueblo que lo sigue, condensando, a través de una construcción mítica, el anhelo de una sociedad más justa en el reparto de riquezas. La imagen de la inmortalidad del héroe conjuga también el sentido de “reencarnación” de un proyecto inconcluso e inacabado que re-significa los símbolos de la rebeldía, la libertad, la defensa de los intereses populares y la lucha contra el centralismo.

A su vez, todos estos sentidos actualizan versiones que quedaron registradas en el cancionero popular de circulación oral, en el cual se cantaron batallas, hazañas, conflictos y quedaron modeladas las figuras de Felipe Varela y Chacho Peñaloza⁴. En “Chacarera del Chacho” de Leguizamón, la construcción discursiva del héroe se realiza incorporando algunos de los tópicos que circularon en las coplas orales y en biografías o ensayos sobre Peñaloza, tales como los de Eduardo Gutiérrez y José Hernández⁵. La última estrofa de la canción construye el mito de la inmortalidad del héroe y su circulación en forma de rumor popular:

⁴ Registros recopilados por J. A. Carrizo y O. Latour de Botas, entre otros.

⁵ *Vida del Chacho* de J. Hernández escrito en 1867 y *El Chacho* de Eduardo Gutiérrez escrito en 1886.

Dicen en Huaca
que se aparece ensangrentado
en el camino de la lealtad.
Quienes le han muerto nunca entendieron que su presencia
en el gauchaje era inmortal.

Una de las coplas del cancionero popular de tradición oral que circuló luego de la muerte de Chacho -registrada por Olga Latour de Botas en *Cantares históricos argentinos-*, enuncia:

Dicen que al Chacho
lo han muerto.
Yo digo que así será,
tengan cuidado magogos,
no se vaya a levantar.

Desde una perspectiva ideológica contraria al federalismo, la zamba “La Felipe Varela” compuesta por J.J. Botelli y J. Ríos en 1958, entrama en su letra una perspectiva localista anclada en el discurso identitario de la “salteñidad” y reconstruida a través de la memoria de la elite. De acuerdo a J.J. Botelli⁶, esta composición recoge los recuerdos de los antepasados que vivieron la invasión del caudillo el 10 de Octubre de 1867 y cómo el paso de Varela por Salta afectó la cotidianidad de un delimitado sector perdurando en la memoria⁷ a través del relato oral de los mayores. Es importante señalar que esa memoria responde a los recuerdos y discursos contruidos por las familias de elite; es decir, no se trata de una memoria oral de base popular sino de las versiones que circularon en las tradicionales familias salteñas sobre el accionar de Varela, cuya figura se modela según los atributos de un bandido, del pillaje y la barbarie.

De acuerdo con esos recuerdos, la letra construye la figura de Felipe Varela como un antihéroe y, en contraposición, los héroes victoriosos de esa jornada son aquellos “vecinos” defensores de la ciudad ante la “montonera” liderada por el caudillo catamarqueño. Así, la canción presenta una divergencia con otras canciones y versiones que circulaban, especialmente con aquellas que se postularon alternativas a la historia

⁶ Entrevista personal, 2009.

⁷ E. Jelín, siguiendo la propuesta teórica de M. Halbwachs, sostiene que “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente: memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales. Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social -algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios- y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos.” (2001).

oficial como el revisionismo histórico. Según J. J. Botelli, los historiadores revisionistas criticaban la versión expresada en la zamba de un Felipe Varela “invasor” y “bandido”.

La gran difusión de esta zamba (grabada desde 1956 por numerosos grupos e intérpretes como Los Fronterizos, Los Cantores del Alba y Horacio Guaraní, entre muchos otros) generó diversas lecturas, recepciones, y respuestas, reavivando la polémica sobre la heroización, victimización o repudio del accionar del caudillo y su proyecto. *La zamba de Ríos y Botelli circuló en su versión original, pero también fue apropiada para ofrecer un sentido contrario, de impugnación e inversión de los versos, aunque con la misma música.* Entre las diversas “respuestas” políticas y musicales circuló una versión federal en la cual, entre muchos otros significativos cambios, encontramos éste en la letra del estribillo original, sobre todo el último verso que dice: “Porque Felipe Varela matando llega y se va” por este otro: “Porque Felipe Varela nunca mató por matar”:

Galopa en el horizonte
Bajo un cielo federal
Los coroneles de Mitre
Matando vienen y van
Porque Felipe Varela
Nunca mató por matar.

Félix Luna junto a Ariel Ramírez, también componen una zamba en torno al caudillo catamarqueño titulada “Cuando Varela viene”. Eduardo Rosa⁸, por su parte, en “El Quijote de los Andes”, *refuta la versión difundida en la zamba y sostiene: “Lo único real es que en Salta, la que dice la canción echó a Felipe Varela, ni lo echó ni le pasó nada.”*

La imagen de Varela se presenta así como una figura sumamente controversial. Incluso, esa controversia puede rastarse hasta una composición anónima considerada como una de las zambas más antiguas, la “Zamba de Vargas”, recopilada por Andrés Chazarreta, que textualiza la derrota sufrida por Felipe Varela en la Batalla de Pozo de Vargas el 10 de Abril de 1867. De acuerdo a la perspectiva de quienes entablaron esa batalla, existen una versión riojana y una versión santiagueña de la misma.

Este interesante contrapunto de versos y versiones, muestra claramente el modo como el pasado, su interpretación y representaciones, constituye un terreno en disputa por el

⁸ Es sumamente interesante esa configuración de Varela como el Quijote de los Andes, que sobreimprime otras memorias y sentidos vinculados al idealismo, la sed de justicia, la hidalguía.

establecimiento de una “verdad”. La memoria, en tal caso, tampoco es algo dado y acabado, sino un ejercicio de construcción y reconstrucción permanente.

Asistimos, de tal manera, a una confrontación entre memorias y relatos distintos: desde el punto de vista de la tradición que dicen recuperar Botelli y Ríos en esta zamba, se trata de una “invasión” y de un saqueo; desde la perspectiva del revisionismo histórico que reivindica la figura del caudillo catamarqueño, resulta un paso necesario en el proyecto federal y de unión de los pueblos americanos.

Las diferentes canciones que retoman estas controversiales figuras –como las de Chacho Peñaloza y Felipe Varela- dan cuenta de la memoria como un territorio de disputas y de una lucha por la legitimación de las distintas interpretaciones del pasado, al mismo tiempo que demuestran el funcionamiento de la memoria como generadora y creadora de nuevos textos y sentidos, actualizados y resignificados según los contextos de producción y recepción. En este caso los sentidos en juego activan un núcleo conflictivo en una coyuntura, los años 60 y 70, de creciente polarización ideológica, reivindicaciones populares y apuestas por la lucha armada.

Circulaciones, apropiaciones, re-existencias

Señalamos al inicio de estas páginas que el análisis de la memoria podía desplegarse en dos dimensiones simultáneas relacionadas, por un lado, con las formas de inscripción y resignificación operadas en la canción y, por otro, con sus circulaciones, interpretaciones y apropiaciones por parte de diversos agentes en distintos contextos. Interesa ahora abordar una canción paradigmática, “Fuego en Animaná”, tanto por la inscripción de un suceso significativo para la historia de una comunidad como por sus apropiaciones en clave identitaria. Compuesta en 1972⁹ por Armando Tejada Gómez y César Isella, la misma remite a una movilización social¹⁰ en el pueblo de Animaná, localidad del Valle Calchaquí cercana a Cafayate, que tuvo lugar en Julio de ese año, cuando un grupo de trabajadores vitivinícolas reclamaron el pago de salarios adeudados por la finca y bodega Animaná.

⁹ Ese mismo año recibe el segundo premio del Festival de la Patagonia en Punta Arenas, Chile. La proximidad entre el evento, la composición de la canción y su grabación permite inferir que la misma fue compuesta al calor de los hechos, siendo registrada un año más tarde en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), año en el que también fue editada la partitura por Editorial Lagos.

¹⁰ La misma incluyó entre otras acciones un corte de ruta provincial, el cobro de peaje, la “toma” del edificio municipal y la destitución del Intendente, además de una movilización hacia Cafayate y la organización de ollas populares.

Este suceso tuvo visibilidad a través de la prensa, tanto local como nacional, bajo el nombre de “Animanazo”¹¹.

La canción constituye un primer homenaje a esta movilización, que es valorada como altamente significativa en un contexto de luchas sociales a nivel nacional y continental, y cuyas reivindicaciones forman parte del movimiento del Nuevo Cancionero¹², al que tanto Tejada Gómez como Isella pertenecen. Esta tendencia, desarrollada hacia los años 1960 y 1970, significó un momento de renovación musical y poética de alcance nacional y latinoamericano, caracterizado por una creciente orientación ideológica de izquierda y una marcada vocación latinoamericanista. En ese contexto se tornan preponderantes los postulados acerca del compromiso social del artista, como también la relevancia otorgada a la calidad estética de las producciones y a su potencialidad política.

“Fuego en Animaná” inicia con un recitado que remite al conflicto desencadenado en el “animanazo” y condensa núcleos de sentido significativos en torno a la imagen simbólica del fuego y de un pueblo en “llamas” por el reclamo social:

Ayer nomás ardió el pueblo
por la tierra y por el pan,
y la fogata en el valle
no estaba por sólo estar.

En el conjunto de la canción, esta evocación del levantamiento da cuenta de una concepción del cantor instituida como portavoz de las reivindicaciones populares y de su canto como forma de otorgar visibilidad y entidad artística. Tejada Gómez expresará esta idea con especial énfasis, afirmando que “la canción es una forma de lucha” y que una obra adquiere no sólo un valor artístico sino también testimonial y de denuncia¹³. “Fuego en Animaná” forma parte de ese ideal de la canción que aspira a convertirse en crónica, testimonio y forma de lucha¹⁴. Sin embargo, dado que la letra no ofrece referencias

¹¹ Un análisis en profundidad de esta canción y su vinculación con el evento de movilización popular y la celebración con motivo de cumplirse cuarenta y un años del mismo fue realizado en Villagrán y López (2016).

¹² El manifiesto del Nuevo Cancionero fue difundido en el año 1963 en la provincia de Mendoza, Argentina, por Armando Tejada Gómez, Javier Matus, Tito Francia, Mercedes Sosa, con la adhesión de muchos otros compositores e intérpretes.

¹³ Esta concepción del arte y de la poesía como compromiso social se complementa con la práctica política partidaria. En 1958 Tejada Gómez actuó como diputado provincial por la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), un ala del radicalismo liderada por Arturo Frondizi y poco tiempo después, en 1959, se afilia al partido comunista.

¹⁴ La primera grabación de esta canción es interpretada por César Isella y Los Trovadores en el Long Play (LP) *A José Pedroni*, editado en 1972 que incluye otras dos canciones de igual autoría: “Triunfo agrario” y “Resurrección de la alegría”, junto a otras que se orientan en el mismo sentido: “Canción

explícitas ni aporta datos concretos sobre el suceso, la canción podría interpretarse y circular sin establecerse vinculación alguna con las acciones llevadas a cabo por los trabajadores vitivinícolas de la finca Animaná, ya que el recitado, que invoca al levantamiento y remite a la acción de la fogata, no se incluye en todas las interpretaciones¹⁵. Sin dudas, ese recitado constituye el momento más explícito y combativo en la canción, por lo cual su inclusión, o no, en las interpretaciones es sumamente importante. De todos modos, no deja de ser significativo que, más allá de esta posición de denuncia y militante, no haya mención alguna en la canción a la condición de trabajadores vitivinícolas de los sujetos involucrados en ese acontecimiento. Otro dato importante a tener en cuenta es que esta composición formó parte de las listas de temas prohibidos por el COMFER¹⁶ durante la dictadura militar en Argentina, y sus compositores recibieron amenazas¹⁷. Esta situación constituye un aspecto crucial para su circulación, sobre todo en los usos y apropiaciones que, en un contexto político cultural, llevan a cabo determinados grupos y sujetos como parte de los procesos de activación y reconfiguración de las memorias asociadas al “animanazo” en particular, o a las movilizaciones y reclamos sociales en general.

Si bien la referencia más directa al levantamiento popular puede leerse en el recitado y su imagen de un pueblo en llamas reclamando por el pan y por la tierra, la canción exhibe otra dimensión de su potencialidad política que radica en la disputa por las representaciones del espacio y los sujetos que en ella se entrama. Por un lado, la letra impugna una serie de representaciones dominantes sobre el habitante de los Valles y, por otro, configura una referencia simbólica anclada a las figuras del fuego y la olla, junto a una reiterada y contundente afirmación de pertenencia al lugar. Su potencialidad crítica se despliega al tensionar dos representaciones antagónicas del espacio calchaquí y de los

para el fusil y la flor” (Sánchez/Palomo) y “El regreso del juglar” (Isella/Lima Quintana). Todas ellas giran en torno a diversas reivindicaciones políticas, sociales e ideológicas vigentes en el campo intelectual y social de esos años. En ese contexto se actualiza la discusión en torno al “contenido” – artístico y, al mismo tiempo, político y testimonial- de la canción. En esa línea, una categoría en circulación entre intérpretes, compositores, cronistas y público, es la de “canción con fundamento”, distinguible de la canción “pasatista”, “comercial”, “ligera”, “banal” o “sin contenido”.

¹⁵ La versión original de César Isella junto a *Los Trovadores* incorpora el recitado; sin embargo, son numerosas las versiones posteriores de otros intérpretes que lo omiten. En 2011 se edita un disco póstumo de Mercedes Sosa con temas inéditos y censurados por la dictadura militar en Argentina; entre ellos hay una versión de “Fuego en Animaná” grabada en 1975, que contiene el recitado. La interpretación de Roxana Carabajal junto a León Gieco también lo incluye.

¹⁶ Durante el autodenominado “Proceso de reorganización nacional” iniciado con el golpe de estado del 24 de Marzo de 1976, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), dependiente de la Presidencia de la Nación, se encargaba de confeccionar listas de canciones cuyas letras eran consideradas “no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión”.

¹⁷C. Isella decidió exiliarse y A. Tejada Gómez optó por quedarse en el país y registrar su obra mediante el uso del seudónimo Carlos de Mendoza.

sujetos que lo habitan. A diferencia de las perspectivas ligadas a una concepción esencialista que subsume a los sujetos en el paisaje y los deshistoriza, esta canción pone de relieve la agencia de los actores y su potencial transformador, ubicando al Valle Calchaquí como escenario de conflictos, movilización y protesta.

La tensión entre estas dos representaciones es perceptible desde los primeros versos – “Dicen que yo de solo estar/ fui apagándome”-, donde el enunciador lírico establece una distancia con discursos de amplia circulación materializados en textualidades de diverso alcance –literarios, históricos, filosóficos, periodísticos¹⁸- que contribuyeron en la configuración de una imagen de los habitantes del Valle Calchaquí arraigada en el mito de la quietud, la mansedumbre, la pasividad y la indolencia, cristalizada en la metáfora del “solo estar”¹⁹. La escritura establece una serie de opuestos que permiten reconstruir esta línea de sentido: luz/oscuridad; atardecer/ amanecer; quietud/ movilización; silencio/ grito; pasividad/ agencia; naturaleza/ historia; estar estando/ “buscando ser”. Esta última articula la tensión que venimos refiriendo: la pasividad y la quietud en la cual los sujetos se conciben como meros observadores del paisaje e, inclusive, consustanciados con él, frente al rol activo de los sujetos como agentes de transformación y cambio. A partir de allí se configura una contraposición entre la concepción del habitante calchaquí anclado en el pasado y la representación de un sujeto que proyecta futuro y construye su propia historia, instalando otro tipo de idealizaciones: la del pueblo combativo y su capacidad para transformar y/o revertir su situación de opresión. Es aquí donde se trasluce el posicionamiento político de los compositores desde el cual se enaltecen a los protagonistas de aquel evento.

La deconstrucción de las representaciones dominantes que justifican o legitiman la pasividad y la quietud, se acompaña de la enunciación reiterada en primera persona de una pertenencia: “Soy de Animaná”, y su constante reafirmación como repetición significativa –“Es que yo soy ese que soy”. La pertenencia del sujeto a su localidad es la que otorga sentido a su existencia; identidad construida en la pertenencia geocultural, pero también a través de la lucha y resistencia.

¹⁸ Las crónicas periodísticas locales y nacionales difundieron representaciones en torno a la población de Animaná asociadas a la mansedumbre y la pasividad y, por tanto, enfatizaron el carácter extraordinario de aquella movilización. Diversos periódicos calificaron el suceso en términos de “Insólita rebelión popular” (*La Razón*), “La rebelión de los mansos” o resaltaron el carácter pacífico de esta protesta (*El Tribuno*).

¹⁹ Esta construcción simbólica ha sido abonada por los precursores de los estudios folklóricos y circuló por diferentes producciones –literarias, históricas, periodísticas-, entre ellas parte de la producción literaria de Manuel J. Castilla. En el terreno filosófico destaca R. Kusch a través de la oposición entre ser/estar. Entre las canciones del repertorio folklórico pueden citarse “El seclanteño” (A. Petrocelli), “La Pomeña” (Leguizamón/ Castilla), o “Pastor de nubes” (F. Portal/ Castilla), entre otras.

Luego de una circulación mediada por diversas interpretaciones en las cuales podía o no incluirse el recitado evocativo del levantamiento popular, la canción fue apropiada en un contexto ceremonial y resignificada al cumplirse cuarenta y un años del Animanazo en julio de 2013, adquiriendo el carácter de “himno” representativo de una comunidad y de una historia de luchas. En el marco de políticas públicas tendientes a la recuperación de memorias silenciadas, esta celebración y conmemoración reinstala y reactiva el sentido político de la canción y de la comunidad:

La memoria se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos, o que se convierten en *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente. (Van Alphen, 2001).

Entre las actividades llevadas a cabo a raíz de esa conmemoración, se realizó un acto de homenaje y celebración pública que involucró a toda la comunidad. En ese contexto ritual y ceremonial, la canción formó parte central de una representación coreográfica²⁰ en la cual se presentaban los acontecimientos que dieron lugar al levantamiento y movilización, propiciando las condiciones para traer aquel suceso al presente, resignificándolo y resituándolo en la historia local. (Villagrán y López, 2016).

A la vez que reafirmación de pertenencia a una comunidad, ese contexto permitió reactivar el potencial crítico, combativo y de denuncia de la canción, ya que su apropiación también apuntó a destacar que aquello que desencadenó el “animanazo”, movilizándolo al pueblo a luchar por una causa; aun constituye un motivo de convocatoria para continuar defendiendo las reivindicaciones laborales de los trabajadores de la vid en el presente. De tal manera, la canción se resignificó activándose nuevamente su función

²⁰ La misma estuvo a cargo del ballet folklórico “Alma fuerte” de la localidad de Cafayate, dirigido por Tomas Díaz, nieto de un participante del “Animanazo”. Los ensayos del ballet se realizaban semanalmente en la sede del Sindicato de Obreros y Empleados Vitivinícolas de Cafayate. La puesta en escena se desplegó a través de cinco escenas, cada una de ellas compuestas en torno a la coreografía de baile y junto a ésta un repertorio de diferentes ritmos y temas de música folklórica con la voz de un relator en off -a quien le habrían comisionado la tarea de orientar la representación con un relato histórico de los sucesos-. La escenografía recreaba el espacio de los cultivos de vid, y se habían dispuesto plantas sobre el piso de tierra y troncos de árboles, alrededor de los cuales transcurrirían el baile y la coreografía. (Villagrán y López, 2016).

política, como instrumento que “agita conciencias” y convoca a la acción. De tal modo, su uso y circulación en un presente que rememora un pasado–y, en ese mismo acto, interpreta y da forma-, permitió no sólo afirmar una pertenencia identitaria sino también actualizar una demanda de larga data, en el cuerpo y la voz de aquellos trabajadores que advierten: “sepan los que no han sabido que no estoy de solo estar”, de la misma manera que “la fogata en el Valle” tampoco “estaba de sólo estar”.

Conclusiones

A modo de reflexiones finales, este recorrido permitió mostrar una doble dimensión de la canción en la construcción de memorias: en tanto condensa y entrama reclamos, luchas, movilizaciones y, a la vez, operando como vehículos de memoria, como materialización de huellas de pasados que se resignifican desde un presente y desde determinadas coyunturas que hacen posible dar re-existencia a determinados sucesos.

En aquellas canciones que textualizan figuras históricas vinculadas a un proyecto de construcción nacional, observamos las disputas por la construcción de la memoria y por la interpretación del pasado, instalando debates y reactualizando valores e ideales en un contexto presente.

La otra canción analizada, por su parte, permitió observar cómo una determinada producción cultural puede condensar y construir memoria, vehicular sucesos y sentidos simbólicos que pueden ser apropiados y reactivados según los contextos. En este caso, desde una clave identitaria y política que pone de relieve el sentido de la resistencia y la rebelión popular.

Bibliografía

- Arán, Pampa y Barei, Silvia (2002) *Texto /memoria/ cultura. El pensamiento de Juri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cortázar, Augusto Raúl (1967) “El folclore y su proyección literaria” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 57. Buenos Aires: CEAL.
- Díaz, Claudio (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Frith, Simón (2003) “Música e identidad” en Stuart Hall y Du Gay Paul (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gravano, Ariel (1985) *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

- Jelín, Elizabeth (2002) "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?" en *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kaliman, Ricardo (2003) *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes". Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Kusch, Rodolfo (2007) *Obras completas*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Latour De Botas, Olga (2004) *Cantares históricos argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- López, Irene (2011) "Historia e identidad en las letras del folklore moderno en Salta" en *Travesía discursiva. Representaciones identitarias en Salta (s. XVIII-XXI)*. (pág. 145-163), Rosario: Prohistoria.
- Lotman, Juri (1996) "La memoria a la luz de la culturología" en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Moliner, Carlos (2011) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de Aquí a la Vuelta/ Ed. Ross.
- Rosa, José María (1974) "El coronel Felipe Varela y el Paraguay" y "Lanzas contra fusiles". URL <http://www.elortiba.org/Varela.html> (recuperado el 30/05/2017).
- Rosa, Eduardo (1997) "El Quijote de los Andes", "Sobre la zamba "La Felipe Varela" URL <http://www.elortiba.org/Varela.html> (recuperado el 30/05/2017).
- Vila, Pablo (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2, Artículo 14. URL: <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (recuperado el 20/05/ 2017).
- Villagrán, Andrea y López, Irene (2016) "El animanazo, canción y memorias. Expresiones y soportes culturales en la reconstrucción del pasado de una localidad del norte argentino" en *Revista de antropología social*. Madrid, Ediciones Complutense. URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO>

Anexos

"Chacarera del Chacho"

(letra y música: G. "Cuchi" Leguizamón)

Don Peñaloza

nació en La Rioja.

Desde mocito

con su lanza iba a pelear.

Chacho, laralairará.

La montonera arisca y brava

Lo hizo caudillo aguerrido y montaraz.

Chacho, laralairará.

Tenía el Chacho ojos azules
y una mujer que al lado de él peleó a la par.
Grito de sangre su brazo alzado
fue emblema de la rebeldía nacional.
La plaza de Olta vio su cabeza
Enarbolada en una pica militar.

Chacho, laralairará.
Y lo enterraron, ya sin cuidado,
Tocando estrellas en aquel cielo federal.
Chacho, laralairará.

Dicen en Huaca
que se aparece ensangrentado
en el camino de leatad.
Quienes le han muerto
Nunca entendieron que su presencia
En el gauchaje era inmortal.

“La Felipe Varela” (Zamba)
(Letra: José Ríos / Música: J.J. Botelli)

Felipe Varela viene
por los cerros de Tacuil.
El valle lo espera y tiene
un corazón y un fusil.

Se acercan los montoneros
que a Salta quieren tomar.
No saben que en los senderos
valientes sólo han de hallar.

Estríbillo

Galopa en el horizonte
tras muerte y polvaderal,
porque Felipe Varela
matando llega y se va.

Mañana del 10 de Octubre
de sangre por culpa de él.
Entre ayes al cielo sube

todo el valor por vencer.

Ya se va la montonera,
rumbo a Jujuy esta vez.
La echarán a la frontera
de allá no podrá volver.

“Fuego en Animaná”

(Letra: Armando Tejada Gómez/ Música: César Isella)

Dicen que yo, de solo estar,
fui apagándome
como la luz lenta y azul
del atardecer

Piensan que estoy secando el sol
de la soledad,
que por estar en mi raíz
ya no crezco más.

Es que yo soy, ése que soy,
el mismo nomás,
hombre que va buscándose
en la eternidad.
Si es por saber de dónde soy,
soy de Animaná.

II

Sepan lo que no han sabido
que no estoy de sólo estar,
que estoy parado en el grito
Bagualero del Pujay.

Recitado

Ayer nomás ardió el pueblo
por la tierra y por el pan,
y la fogata en el valle
no estaba por sólo estar.

I

Si yo me voy, conmigo irá
todo lo que soy.
Lejos de mí, lejos de aquí,
yo no seré yo.

Déjenme estar, de sólo estar,
viendo el sol volver.
Yo quiero ver en mi país
El amanecer.

Soy pa' durar, como el maíz,
Simple y cereal.

Soy pa' durar, porque yo se
pasar y pisar.
Si es por saber de dónde soy,
soy de Animaná.