

## TAQUETUYOJ. UN ENUNCIADO EN EL CAMPO DEL FOLKLORE

Claudio F. Díaz (Universidad Nacional de Córdoba)

### INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es presentar un estudio del disco *Taquetuyoj* del Dúo Coplanacu (2008). Se trata del 8º disco de un dúo que ha llegado a ser en los últimos años uno de los números centrales del circuito de peñas de la ciudad de Córdoba. Las peñas son uno de los espacios específicos para la presentación en vivo de los artistas dentro del campo del folklore.

Para el análisis del disco mencionado propongo un enfoque sociodiscursivo. Eso significa, en primera instancia, que considero al disco como un *enunciado*, resultado de una práctica discursiva. Desde este punto de vista consideramos el discurso como una práctica social<sup>1</sup>. Toda práctica social se realiza bajo ciertas condiciones de producción y se caracteriza por estar dotada de sentido. Ya Max Weber había señalado que uno de los rasgos de toda acción social es estar dotada de sentido (1992). Del mismo modo Eliseo Verón afirma que los estudios del discurso versan acerca de los modos de funcionamiento de la semiosis. Pero la semiosis siempre es social por dos razones: porque toda producción de sentido es necesariamente social, y porque todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (Verón, 1996:125).

Ahora bien, cualquier estudio empírico de la producción de sentido siempre debe partir de una manifestación material, de productos que son “paquetes de materias sensibles investidas de sentido” (Verón, 1996:126) Ese paquete puede tener distintos soportes materiales como el lenguaje verbal, la imagen, el cuerpo, la música o varios de ellos combinados. Pero “Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos discurso (...) no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1996:127)

---

<sup>1</sup> Justamente El Discurso como Práctica es el nombre del Programa de Investigación dirigido por los Doctores Danuta Teresa Mozejko y Ricardo Costa, subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC y radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. En el marco de ese Programa se inscribe el trabajo del Equipo de Investigación que yo mismo dirijo, centrado en los estudios de músicas populares.

Partiendo de esta concepción del discurso lo que me propongo hacer no es estudiar las relaciones entre el disco (música) y algún tipo de discurso (verbal) “sobre” esa música, sino más bien estudiar el disco como una producción discursiva, como un enunciado complejo en el que las materialidades sonora, verbal y visual se articulan entre sí y se relacionan a su vez con condiciones de producción específicas.

Pero tampoco se trata de combinar métodos de análisis inmanente de la música, los textos y las imágenes. Hay, claro está, muchos y buenos trabajos que realizan una descripción inmanente de cualquiera de esas dimensiones<sup>2</sup>. Pero sus hipótesis nunca pueden ir más allá de postular algún tipo de relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido (Eco, 1995) como quiera que estos sean conceptualizados. Un análisis de ese tipo nunca se enfrenta con el nivel propiamente discursivo. Abordar el disco como *enunciado* implica pensarlo en sus relaciones con sus condiciones sociales de producción, puesto que en esas relaciones radica la dimensión propiamente discursiva.

Por condiciones sociales de producción entiendo, en primer lugar, el sistema de relaciones sociales específico en que se encuentra inserto el agente social que produce un enunciado. Ese sistema de relaciones puede pensarse, con Bourdieu, en términos de *campo*<sup>3</sup>. Si se piensa en términos de campo, las relaciones entre los agentes son de competencia y lucha (aunque también puede haber complementariedad) por recursos escasos y valorados. Es decir son relaciones en las que está en juego el poder. En esas luchas de poder por el control de los recursos o propiedades que resultan eficientes en cada campo, la producción de un enunciado es siempre una *toma de posición estratégica*.

Desde el punto de vista aquí adoptado, se pueden proponer hipótesis explicativas acerca de los rasgos formales característicos y acerca del *sentido* de los enunciados (en este caso, el disco *Taquetuyo*) sólo si se tiene en cuenta

---

<sup>2</sup> Incluso hay trabajos muy sugerentes que analizan las relaciones entre aspectos musicales y rasgos de las letras (Tatit y Lopes, 2008)

<sup>3</sup> En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (Bourdieu, 1995: 64)

el *lugar* del *agente social* que lo produce (el Dúo Coplanacu) en el sistema de relaciones específico (el campo del folklore). Siguiendo a Costa y Mozejko (2002) entiendo por *lugar* el “conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria” (Pág. 19) Esa competencia relativa no es, para los autores, “una dimensión más de un sujeto-en-sí, sino aquello que lo constituye en cuanto sujeto social. Este es socialmente su capacidad diferenciada de relación” (Pág. 19).

Esta manera de construir el sujeto que realiza la práctica discursiva implica varias acentuaciones que es necesario destacar. Por una parte, en la definición de la *competencia* del agente, además de las propiedades eficientes (recursos, capitales, capacidades, saberes) que controla, y que determinan su capacidad de relación, interviene, como una dimensión importante, su *trayectoria*. A lo largo de su *trayectoria* el agente va acumulando y reestructurando diversidad de recursos, pero además va incorporando predisposiciones, esquemas de percepción, orientaciones, a partir de su experiencia condicionada por las posiciones sucesivas que ocupa (Costa y Mozejko, 2002: 28). Es decir, va incorporando lo que Bourdieu llamaba un *habitus*<sup>4</sup>, que predispone más a ciertos juegos sociales que a otros, a ciertas percepciones y maneras de actuar.

Por otra parte, en cuanto a las propiedades o recursos que caracterizan la *competencia* de un agente, Costa y Mozejko tienen en cuenta no sólo su pertinencia, volumen y estructura<sup>5</sup>, sino también la *gestión* que el agente hace de ellos. A este *manejo*, a este uso diferenciado y estratégico de los recursos que definen la identidad social de un agente, es decir su capacidad diferenciada de relación, los autores se refieren en términos de *gestión de la competencia*.

Esta acentuación tiene importancia en la medida en que enfatiza la actividad estratégica del agente social, aunque se desarrolle en el marco de un sistema que impone limitaciones. De tal manera, el discurso “(...) no puede ser considerado meramente como resultado de condiciones objetivas que imponen

---

<sup>4</sup> Sobre el concepto de *habitus* ver Bourdieu (1997).

<sup>5</sup> En términos de Bourdieu el volumen (cantidad) y la estructura (incidencia en el volumen general de los distintos tipos de capitales) es lo que determina la posición de un agente (Bourdieu, 1988 b: 131)

su necesidad, sino de opciones realizadas por un agente según su propia competencia y dentro de las limitaciones y posibilidades que enmarcan su trabajo” (Costa y Mozejko, 2007: 11).

Entonces, las opciones realizadas por el agente social, que se plasman en el enunciado, están condicionadas por el *lugar* que ocupa en el sistema de relaciones sociales, que implica posibilidades y restricciones.

Pero, en segundo lugar, las opciones se realizan en el marco de un juego de posibilidades específicamente discursivas, que también forman parte de las condiciones sociales de producción.

Bajtín (1982) había señalado que la producción de un enunciado implica una primera opción que es la elección de un *género discursivo*, entendido como tipo relativamente estable de enunciados. Esa relativa estabilidad, producto de la práctica histórica y de la vinculación con esferas de la praxis específicas, genera una serie de posibilidades y restricciones temáticas, retóricas, léxicas, etc. que corresponden al género en cuanto tal<sup>6</sup>. Podría agregar, para referirme al disco como enunciado, que esas posibilidades y restricciones abarcan también posibilidades y restricciones armónicas, melódicas, tímbricas, etc. en cuanto al aspecto musical y repertorios de imágenes y sus formas de tratamiento en cuanto al aspecto visual.

En otras palabras, toda producción discursiva se mueve en un espacio de *posibilidades estratégicas*<sup>7</sup>. Más aún, en todo espacio de relaciones sociales hay géneros más valorados que otros, lo mismo que estilos, formas léxicas, armónicas, melódicas etc<sup>8</sup>. Es decir, existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un *paradigma discursivo*, entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. Un paradigma llega a constituir, en términos de Angenot, una “tópica”, una “doxa” y un conjunto de “tabúes” discursivos (Angenot, 1998). En mi caso, el concepto de paradigma se

---

<sup>6</sup> En la concepción bajtiniana de los géneros no se trata, pues, de un repertorio fijo de rasgos, ni de una codificación inflexible, sino de una estabilidad relativa, históricamente cambiante, pero suficientemente reconocible por los agentes sociales. Esta concepción permite pensar de un modo abierto los géneros propios de la música popular.

<sup>7</sup> En esos términos Foucault (2002: 50 y ss.) pensaba en el sistema de dispersión, de regularidades y de posibilidades estratégicas que constituyen un *formación discursiva*.

<sup>8</sup> Sobre la cuestión del *valor* en música popular ver Sans, Juan Francisco y López Cano Rubén (coord.) (2011)

refiere a un fenómeno localizado que se desarrolla en un campo específico, en este caso, el del folklore tal como se ha desarrollado históricamente en la Argentina<sup>9</sup>.

Según lo expresado hasta ahora, en el enfoque adoptado se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en un *enunciado*, realizadas por un agente social en función del *lugar* que ocupa en un sistema de relaciones sociales. Vengo insistiendo en que esas opciones tienen un carácter *estratégico*. Ahora bien, postular un comportamiento *estratégico* remite inmediatamente al problema de la *intencionalidad* de la acción. Cuando digo que la acción es siempre estratégica, eso no quiere decir que esa estrategia sea necesariamente conciente. De hecho, la selección de las estrategias tiene que ver con las percepciones que el agente tiene de sus posibilidades según el *lugar* que ocupa. Y esa percepción está limitada por las orientaciones incorporadas a lo largo de la *trayectoria*, es decir, forma parte de un saber práctico que está más allá de la racionalización<sup>10</sup>. Sin embargo, aún no siendo siempre concientes, las opciones realizadas por el agente en la producción de un enunciado son estratégicas porque forman parte de un entramado de relaciones que son relaciones de lucha, relaciones en las que está en juego la dimensión del poder. Dicho en otros términos la producción de un enunciado, principalmente en los campos de producción cultural, siempre es parte de las luchas simbólicas por la imposición del sentido legítimo, independientemente del grado de conciencia con que el agente social realice sus opciones (Bourdieu, 2003) En los hechos, muchas de las opciones realizadas son percibidas por los agentes sociales, por ejemplo, los músicos populares, como una cuestión de “gusto”, de “intuición”. Pero como el “gusto” en gran medida está condicionado por el *habitus*, a partir de la intuición o el gusto suelen elegirse elementos discursivos que se integran bien en estrategias coherentes con el lugar y la trayectoria.

Pero eso no significa que cada elección discursiva se relacione exclusivamente con una estrategia. Foucault decía que hay que pensar en “una

---

<sup>9</sup> Sobre el desarrollo del campo del folklore y los rasgos centrales de su paradigma discursiva clásico ver Díaz, Claudio (2009)

<sup>10</sup> Bourdieu decía que “El habitus como estructura estructurante y estructurada, introduce en las prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación (...) de estructuras sociales resultantes del trabajo histórico de las generaciones sucesivas” (1995: 95)

multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes”, y que eso puede significar “variantes y efectos diferentes según quién hable, su posición de poder, el contexto institucional en que se halle colocado” (Foucault, 1999:122). En el caso del campo del folklore, un elemento discursivo específico, como puede ser la instrumentación “moderna” (bajo, batería, guitarra eléctrica), ha sido utilizado como parte de una estrategia de ruptura con el paradigma clásico del folklore en el caso de los MPA en los ochenta, y también ha formado parte de una estrategia comercial de captación de un mercado joven en grupos como Los Nocheros o Los Tekis en los noventa<sup>11</sup>.

De manera que si se tiene en cuenta esa dimensión estratégica en la producción de todo enunciado, la mirada del investigador se orienta a la descripción de aquellos rasgos del producto que hacen particularmente visibles las estrategias del agente, es decir, los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado. El enunciador y el enunciatario no se confunden con los agentes sociales que producen o receptan el producto, sino que son efectos discursivos que resultan de las “opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante los cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación” (Costa y Mozejko, 2002: 17)

Entre esas operaciones de selección hay que tener en cuenta, por ejemplo, que la relación que se construye entre el enunciador y el enunciado implica la selección de un punto de vista, de un sistema de valoraciones, de un sistema cognitivo, etc. La relación con el enunciatario supone procedimientos de autolegitimación, de verosimilización o de puesta en valor del enunciado destinados a generar un efecto de influencia, que contribuyen a construirlo de una determinada manera. Además, Costa y Mozejko señalan una serie de operaciones de selección que apuntan a la legitimación del enunciador en relación con otros enunciadores dotados de intencionalidades similares con los que el enunciador compete, a partir de los cuales se legitima, con quienes establece diferencias y semejanzas, etc. En el caso de un enunciado de las

---

<sup>11</sup> Los MPA (Músicos Populares Argentinos) formación integrada por Chango Farías Gómez, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, entre otros, fueron parte de un movimiento renovador de fuerte peso en los años ochenta. Los Nocheros y los Tekis son referentes del fenómeno que se llamó “folklore joven” en los 90, con gran impacto comercial.

características de un disco, esos procedimientos de legitimación, valoración, verosimilización etc. pueden materializarse en aspectos verbales, pero también musicales y visuales.

En razón de la limitación del espacio disponible, en el análisis del disco *Taquetuyoj* que propongo a continuación, me centraré sólo en algunas estrategias que resultan centrales si se lo aborda teniendo en cuenta el lugar del Dúo Coplanacu y su trayectoria en el campo del folklore.

## TAQUETUYOJ PARA VER

Lo primero que ve quien toma el disco *Taquetuyoj* en sus manos, es la tierra. Eso, en principio, sería algo perfectamente esperable en un disco de folklore. De hecho hay dentro del campo una larga tradición de portadas que muestran los paisajes<sup>12</sup> provincianos. Sin embargo esta presentación de la tierra tiene una particularidad. Lo que se ve no es precisamente un paisaje, lo que implicaría un plano panorámico, sino un primerísimo primer plano de una tierra cuarteada, agrietada por la falta de agua. Pero no es fácil llegar a ese *juicio perceptual*<sup>13</sup> que supone ya un reconocimiento y una interpretación de lo percibido. El plano es tan cercano que se pierde la dimensión del objeto representado. En la contraportada se ve la misma tierra en otro plano detalle, pero podría ser confundida con un muro de piedras irregulares o la pared de adobe agrietado de algún rancho. Es decir que nos encontramos ante una serie de elementos o “marcas”<sup>14</sup> visuales (el color gris, la textura, las sombras, las grietas) cuya relación con algún objeto reconocible no es inmediata.

En la composición de la portada, esa tierra sedienta es el fondo sobre el que se destaca una figura que ocupa el centro y parece adherida a la misma. Sobre la figura se ve el nombre del disco, *Taquetuyoj*, en letras rojas y debajo de ella, el nombre del Dúo Coplanacu, más pequeño, en letras negras.

---

<sup>12</sup> El tercer disco del Dúo se llama, precisamente, *Paisaje*.

<sup>13</sup> Peirce distinguía lo que llamaba “percepto”, es decir lo que percibimos antes de asignarle sentido alguno, del “juicio perceptual” que ya estaría basado en algún tipo de inferencia interpretativa (Ver Magariños, 2004)

<sup>14</sup> Según la perspectiva de Juan Magariños esas “marcas” son las porciones o los componentes mayores de la imagen que todavía no alcanzan a remitir a ninguna forma reconocible del mundo (Magariños, 2001)

La figura central también es difícil de interpretar. Un receptor general, inespecífico, con un capital cultural promedio, podría distinguir la forma de un ave, representada según el estilo reconocible en diversas pictografías de los pueblos originarios del noroeste de la Argentina. Pero un seguidor del Dúo, reconoce allí una imagen que los Coplanacu vienen usando en algunas portadas y en los telones y afiches de sus presentaciones en vivo desde mediados de los 80<sup>15</sup>. Casi un logotipo del Dúo Coplanacu, una referencia gráfica a su propia historia.

La imagen que acabo de describir se encuentra en la cubierta exterior, de cartón, dentro de la cual va la cajita de plástico que contiene el CD. En la tapa del libro interno, que oficia como nueva portada cuando se extrae la caja, hay otra imagen. Se trata un plano panorámico, ahora sí, un paisaje. En este caso es más sencillo establecer un juicio perceptual, puesto que el objeto representado es claramente reconocible. Se trata de una amplia extensión de tierra despejada y seca, salitrosa, que se extiende hasta el horizonte. La línea del horizonte se observa en la parte inferior de la imagen. Todo lo demás, la mayor parte, es un cielo blanco e inmenso. En la parte inferior, a la derecha de la composición y en un tamaño pequeño (no se alcanzan a distinguir los rasgos de los rostros) se puede reconocer a los integrantes del dúo, con las manos en los bolsillos, en una actitud de contemplación. Contrasta fuertemente esa pequeñez ante la inmensidad de la tierra. A su izquierda y a la misma altura, el nombre del dúo y el nombre del disco, nuevamente en un tamaño mayor de letra. En la contraportada hay otra fotografía, tomada en picado, con los mismos personajes en el mismo paisaje. Aquí el plano es más corto y se pueden apreciar, apenas, los rasgos de los rostros. A la izquierda los nombres de los temas, ahora con indicación de género y autor (en la contraportada exterior sólo aparecían los nombres).

El interior del libro interno, además de las letras de las canciones ofrece una secuencia de fotos que permiten elaborar hipótesis más finas para interpretar la imagen de la portada, porque están relacionadas con ella. La mayoría son planos detalle: de un poste de alambrado, de raíces y ramas

---

<sup>15</sup> Es la imagen de una lechuza pintada por el plástico santiagueño Rafael Touriño Cantos, que durante un tiempo también se ocupó de la escenografía de las peñas del Dúo. Fallecido en 2005, a él está dedicada la Chacarera "La Rafa Touriño" de Raly Barrionuevo.

secas sobre la tierra agrietada, de tocones de plantas taladas. El repertorio de objetos que representan esas imágenes es lo que hace plausible interpretar como tierra agrietada la imagen de la carátula externa.

En el libro interno, además, hay dos fotos con los rostros de Roberto Cantos y Julio Paz. A diferencia de sus discos anteriores, sólo allí, en el interior del libro, los artistas aparecen en primer plano. El diseño se completa con un plano detalle de un tejido, en tonalidades de rojo y verde, en la página en la que se encuentra la letra de “Taquetuyo” el tema que da nombre al disco, y otro plano detalle de una hebra de lana roja impresa sobre el disco propiamente dicho.

Pero ¿Qué significa “Taquetuyo”? Es una palabra quechua que significa “grupo de árboles bajos” o “montecito”. Y es también el nombre de un paraje, a unos treinta kilómetros de la localidad de Loreto, en el departamento del mismo nombre, en el sudoeste de Santiago del Estero. Desde 2007 se realiza en ese paraje el Festival de las Teleras, en el que participó el Dúo Coplanacu. Desde ese momento, según una entrevista realizada por Paola De Senzi, tomaron conocimiento del trabajo de varios grupos de mujeres que han ido desarrollando organizaciones, algunas vinculadas al Movimiento Campesino, para poner en valor y sostener colectivamente una actividad ancestral como es el tejido con telares artesanales. Según Roberto Cantos:

Somos medio amigos ya de las teleras. Están muy contentas, son minas muy especiales, son minas que trabajan mucho, son el sustento de sus familias, no son teleras como figuras antropológicas, sino son minas con mucha polenta que han empezado a organizarse, a pensar mucho más en serio que es lo que hacen, por qué y para qué y que podrían hacer; están metidas en un baile tremendo que a veces las supera en la cuestión organizativa, pero que tienen muy en claro que son importantes. Entonces es una cosa muy especial encontrarse con ellas. Hemos hecho un video clip ahí mismo con ellas, todo una cosa de mucho humor, son minas muy pícaras, graciosas<sup>16</sup>

Taquetuyo, entonces es un lugar, en pleno campo santiagueño, vinculado a la práctica ancestral de las teleras. De ahí las imágenes del tejido y la lana. El nombre del disco es el nombre de ese lugar, y puesto en la portada

---

<sup>16</sup> Entrevista de Paola De Senzi, en Boletín Folklore, Octubre de 2008. [http://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/roberto\\_cantos.htm](http://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/roberto_cantos.htm)

cumple una función de anclaje de las imágenes. Esa tierra agrietada y reseca no es cualquier tierra, es la tierra santiagueña. Las imágenes panorámicas de los artistas, según me confirmara Gustavo Gutiérrez, manager del Dúo, fueron tomadas en las cercanías, más precisamente en el camino hacia Catamarca donde comienzan las salinas y la sequedad es más extrema.

En este diseño encontramos un primer conjunto de estrategias que hacen a la construcción del enunciador y su relación con el enunciatario. Si en todos los discos anteriores del Dúo el diseño de la carátula tenía como eje la imagen de los artistas en primer plano, en éste directamente no están en la portada externa, y en la portada interna se ven pequeñísimos en la inmensidad del paisaje. No constituyen la figura central. Son un elemento más de algo que los trasciende. Incluso, el nombre del disco aparece resaltado en letras rojas de mayor tamaño, que atraen la mirada en una imagen en la que predominan los grises y el negro.

Pero no se trata de un paisaje idealizado, como en el paradigma clásico del folklore. En esa tradición el paisaje, la provincianía, funcionaba como metonimia de la "patria", de un "ser nacional" sin conflictividad interna. Aquí se trata de un paisaje áspero, reseco y calcinado. En ese escenario los artistas, representados en su pequeñez, forman parte de una inmensidad que no es sólo espacial sino también temporal. Y esa dimensión temporal también está sugerida por el diseño gráfico. Los rasgos de estilo de la figura de la lechuzca remiten a las pictografías de los pueblos originarios, el nombre del paraje y del disco está en lengua quechua. El nombre del lugar y las imágenes de tejidos y hebras de lana hablan también de las teleras campesinas, de sus prácticas ancestrales en condiciones difíciles. Y esa inmensidad histórica en la que se entretajan las luchas, remite a tradiciones que no son las del paradigma clásico del folklore. El Dúo Coplanacu, en tanto agente social, construye ya desde el diseño de la portada un enunciador inmerso en esas tradiciones que van desde hace mucho tiempo un poco a contrapelo de las tradiciones dominantes en el campo del folklore.

Pero la elaboración de estas hipótesis interpretativas sólo es posible si se observa el conjunto del diseño, las relaciones entre las fotos, el contraste entre planos cortos y largos. Hace falta alguna información sobre el campo santiagueño y sobre las prácticas contemporáneas de los campesinos. Hace

falta algún conocimiento de las tradiciones en disputa en el campo del folklore. Se construye, en síntesis, un enunciatario dotado de ciertas competencias o al menos de una actitud de compromiso interpretativo con un diseño que plantea algunos desafíos.

## REPERTORIO, TRADICIONES Y TOMAS DE POSICIÓN

La selección del repertorio que se va a incluir en un disco es una operación estratégica clave. Es sin duda una estrategia discursiva que tiene fuertes efectos en el sentido general del disco, aunque implica la selección de aspectos musicales, textuales y otros más difíciles de definir. En efecto, al elegir una canción se selecciona una melodía, más o menos conocida, una base rítmica y armónica, y una letra. Pero también se selecciona un género musical que, más allá de las dificultades para su definición, siempre está ya socialmente valorado. Y lo mismo ocurre con los autores y compositores de los temas seleccionados. En un campo de tan largo desarrollo como el del folklore, la selección de ciertos nombres puede ser parte de diversas estrategias. Entre otras, puede ser clave para construir la inserción en una tradición<sup>17</sup>. Elegir con quién se dialoga, a quién se recupera y a quién se ignora, es un aspecto importante si uno piensa un disco como un enunciado y todo enunciado como toma de posición.

Ahora bien, el *lugar* del artista y su trayectoria inciden directamente sobre la selección del repertorio. En algunos casos las compañías discográficas presionan para incorporar canciones conocidas que garanticen la aceptabilidad del producto, cuando se trata de artistas poco conocidos. Cuanto más prestigio tiene el artista, mayor capacidad para tomar decisiones en cuanto a la elección de temas, autores y géneros.

En el caso de *Taquetuyo*, se trata de artistas con un importante capital simbólico acumulado en el campo, y al mismo tiempo de artistas que siempre han realizado la producción de sus discos, recitales y peñas de modo independiente. De manera que las decisiones sobre el repertorio siempre han sido propias.

---

<sup>17</sup> Las tradiciones, según Williams son siempre una selección de elementos del pasado en función de las luchas del presente. De ahí su concepto de "tradición selectiva" (Williams, 1980)

El disco está compuesto de 14 canciones. Entre ellas hay cinco chacareras, tres zambas, un gato, un escondido, una vidala, dos canciones y la zamba alegre. Esta primera observación permite establecer que se trata en la gran mayoría de los casos de géneros muy difundidos en el campo del folklore, todos ellos propios del noroeste, en especial de Santiago del Estero. Pero además, con excepción de la vidala y las dos canciones, son todos géneros bailables. Hasta aquí se podría decir que la elección del repertorio nos muestra un disco “tradicional”.

Sin embargo, si a la selección de géneros sumamos la selección de autores, empieza a verse que la relación con las tradiciones que se establece es más compleja de lo que parece a primera vista. Dejaré para después las cuatro canciones que pertenecen a Roberto Cantos. En cuanto a las restantes, el primer hecho de interés es la incorporación de la “Zamba alegre”. Se trata de un género del que se conoce un solo ejemplar, recopilado por Andrés Chazarreta a principios del siglo XX. Se caracteriza por combinar las bases rítmicas y las figuras coreográficas de la zamba y la chacarera. Hay muchas versiones, pero siempre se trata de la misma canción. Es un género que ya no se baila (excepto en academias y talleres) y del que ya no se componen nuevos ejemplares. Sin embargo en la contraportada interior del disco aparece caracterizada como “danza”, seguramente en referencia a todo un conjunto de danzas que fueron recopiladas en aquellos años, como el Pala Pala, el Pajarito, etc., muchas de ellas por el propio Chazarreta. La incorporación de la Zamba alegre recupera así el momento y la figura fundacional del campo del folklore<sup>18</sup>, el santiagueño que se convertiría en “el patriarca del folklore”.

Junto al de Chazarreta aparecen otros nombres que se vinculan, no ya con aquella etapa recopilatoria, sino con autores de la etapa clásica del folklore, particularmente del noroeste. Veamos algunos ejemplos. El segundo tema del disco es “La causaleña”, chacarera de Leocadio Torres y Onofre Paz. Leocadio Torres y Onofre Paz fueron los fundadores en 1959 del conjunto Los Manseros Santiagueños, una referencia importante del folklore de la provincia.

---

<sup>18</sup> Andrés Chazarreta, además de recopilador, fue el creador de la primera compañía de arte nativo. Su debut en Buenos Aires en 1924 fue la piedra fundamental de un proceso de profesionalización y de una articulación con la industria cultural, mediada por el discurso nacionalista, en la que se basó el desarrollo del campo (Díaz, 2009; Kaliman, 2004; Gravano, 1985)

En tercer lugar se incluye “Velay no sé”, zamba de Abel Mónico Saravia, autor salteño, también un referente importante, autor de conocidísimas canciones, como por ejemplo “La Cerrillana”. El cuarto tema es “Don Fermín”, gato de los Hermanos Díaz. Los hermanos Díaz compusieron también canciones fundamentales, algunos con otros referentes del folklore. Por ejemplo, con Atahualpa Yupanqui compusieron la chacarera “La olvidada”, con Oscar Valles la chacarera trunca “La vieja”, entre tantas otras. También fueron recopiladores, y, según Portorrico (1997) tuvieron mucha influencia sobre los Hermanos Abalos, Mario Arnedo Gallo y otros<sup>19</sup>.

Pero este conjunto de nombres que son referencia de una cierta construcción de las “tradiciones” del noroeste, aparece junto a otros que dejan ver una selección estratégica más compleja. El sexto tema del disco es la chacarera “A Don Ponciano Luna” de Carlos y Peteco Carabajal. El nombre de Carlos Carabajal puede incluirse perfectamente en el conjunto que señalaba antes (de hecho integró Los Manseros Santiagueños en algún momento), pero Peteco, su hijo, es un referente de una tradición distinta. Integró Los Carabajal en los setenta, pero a mediados de los ochenta se unió a los Músicos Populares Argentinos. Ese proyecto fue liderado por el Chango Farías Gómez, un nombre clave en las tendencias renovadoras iniciadas en los 60 (Portorrico, 1997). Entre sus antecedentes podemos mencionar los innovadores arreglos vocales de los Huanca Hua y el Grupo Vocal Argentino, la ampliación de la utilización de elementos percusivos, el arreglo para el grupo de rock Gorrión de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez y la creación, en los 90, de La Manija, otro grupo con arreglos fuertemente innovadores. Peteco Carabajal, después de la experiencia con los MPA se afianzó como autor e intérprete y se convirtió en uno de los referentes de la tendencia renovadora de los ochenta, junto a figuras como Raúl Carnota o Teresa Parodi. Son conocidas su colaboraciones con el rockero León Gieco, y su integración del grupo Santiagueños, junto a Jacinto Piedra y Juan Saavedra, otro gran renovador, en este caso de las danzas.

Esa recuperación de las tendencias renovadoras, puede apreciarse en otros nombres de mucho peso simbólico. El séptimo tema del disco es la

---

<sup>19</sup> Los dos hermanos eran Francisco Benicio (“Soco”) y Julián Antonio (“Cachilo”) a quien está dedicada la chacarera “El Cachilo Dormido” que hizo su hermano con Atahualpa Yupanqui, después de su muerte en 1948 (Portorrico, 1997)

canción “volver a los 17” de Violeta Parra. El nombre de Violeta Parra está asociado a la fundación de la Nueva Canción chilena, y en la argentina la difusión de su obra se vinculó a todo el movimiento renovador y a la canción política entre los sesenta y setenta. Muchas de sus canciones (entre ellas “Volver a los 17”) se hicieron conocidas en las versiones de Mercedes Sosa, voz principal del Movimiento Nuevo Cancionero, fundado en Mendoza en 1963. El décimo tema, es la “Zamba de los mineros” de Jaime Dávalos y Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Un poeta y un músico que tuvieron una fuerte presencia en todo el movimiento renovador del folklore, en cuanto a las letras y en cuanto a la música.

De manera que en la selección del repertorio, el Dúo Coplanacu abreva en dos corrientes distintas: por un lado la que se nutre de las tradiciones populares regionales (la “artes olvidadas” en palabras de Yupanqui) y por otro lado la corriente renovadora que complejizó y politizó esas tradiciones (un canto “con fundamento” para seguir con las palabras yupanquianas) En palabras de Roberto Cantos: “Nosotros tenemos nuestra identidad musical o nuestra sensibilidad musical en los dos lugares, y en muchos otros lugares, ¿no? Digamos. La rusticidad y la frescura de los Abalos no es comparable con la profundidad del Cuchi, digamos, pero las dos cosas suman”. (Entrevista con el Dúo Coplanacu, 16/08/2011).

Si bien es cierto que Julio Paz insiste en que eligen las canciones desde la “sensibilidad”, y que a veces no saben de quién son cuando las eligen, lo cierto es que esa identidad puesta en dos lugares (o más, porque también han grabado temas de referentes del rock, por ejemplo) tiene relación con toda una trayectoria, con un sistema de afinidades y con una toma de posición en el campo de la música folklórica. Una posición que podríamos llamar yupanquiana, aunque particularmente en este disco no haya un tema de Yupanqui: “Con nuestra forma de ver la música, con nuestra forma de ver la vida, con nuestra forma de ser cantores nos es inevitable cantar a Yupanqui” (Roberto Cantos).

Si volvemos ahora a la imagen de la portada, podemos decir que aquella inmensidad tanto espacial como temporal representada, puede vincularse ahora a tradiciones específicas del campo del folklore. Y la tierra, ese Taquetuyoj del nombre, se vincula ya no sólo con un lugar y un modo de vida,

sino con una inmensidad cultural. Los artistas, entonces, aparecen pequeños en la inmensidad de una tierra y de una cultura.

#### NADIE SABE DEL SACHAYOJ. ARTISTAS Y VIDA CAMPESINA.

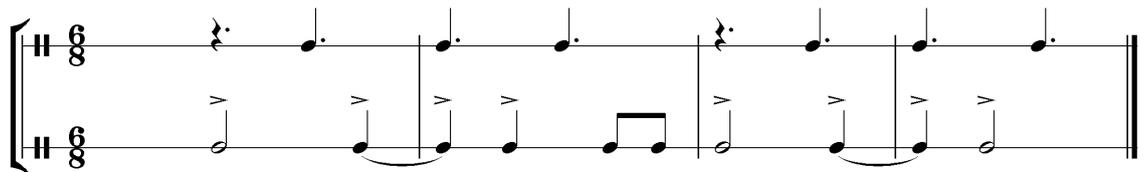
De las 14 canciones que componen el disco, cuatro pertenecen a Roberto Cantos. Es común en los discos del Dúo que se incorporen algunas canciones propias, siempre de Roberto. De ellas, hay tres que me parecen centrales en el dispositivo de enunciación del disco. Se trata de la chacarera “Desmonte”, que abre el disco, de la vidala “Taquetuyo”, que le da nombre y de un tema que se titula “Yo soy de aquí”. En principio, el hecho de ser de autoría propia, les da un lugar de privilegio, pero además hay otras marcas que llaman la atención sobre ellas. En cuanto a “Desmonte”, su lugar como apertura del disco. En los otros dos casos, la marca está en el nombre. Darle a un disco el nombre de una canción es una estrategia nominativa que permite que ciertos sentidos asociados a la canción, se hagan extensivos al disco como enunciado total. El nombre del otro tema se encuentra involucrado en esa trama: “Yo soy de aquí”. Ese título en un disco tan fuertemente anclado a un lugar y una cultura, reclama una atención especial para la canción.

En “Desmonte” puede advertirse un primer conjunto de marcas del enunciador que son específicamente sonoras. Al igual que en todo el disco, la instrumentación es bastante característica del folklore santiagueño: guitarra, bombo, violín y bandoneón. Lo mismo puede decirse en cuanto a la estructura formal, a los rasgos melódicos y a la secuencia de acordes del acompañamiento.

Sin embargo, hay una introducción en la que pueden oírse varios elementos que complejizan la propuesta. En primer lugar, una introducción inusitadamente larga para una chacarera. Tiene 1:30 minutos de duración, en una canción que dura en total 3:56 minutos. El tratamiento también es llamativo. Empieza con el bombo sonando solo y después se incorpora la guitarra que va tocando con arpeggios toda la secuencia de acordes. Cuando a los 30 segundos entra el violín, entre los tres instrumentos se complejiza la

polirritmia de la chacarera<sup>20</sup>, acentuada por las síncopas de la guitarra y un modo de tocar el bombo que ha llegado a ser conocido como el 3/2 de Julio Paz<sup>21</sup>

## Bombo Desmonte Julio Paz



Incluso, hacia el final de la introducción, un segundo violín mantiene una nota tocando una clave rítmica que suelen marcar las palmas en las introducciones y los interludios de la chacarera.

## Clave rítmica de chacarera (Palmas)



Pero además el tratamiento del violín llama también la atención. En lugar de desarrollar en los seis u ocho compases de la introducción un motivo melódico simple que se repite después igual en cada interludio, en este caso se trata de una melodía compleja que se desarrolla a lo largo de un minuto. Esa melodía se inicia con un motivo (una escala descendente en cuatro compases) que se retoma al final y en algunas partes de los interludios.

<sup>20</sup> En la base rítmica de la chacarera se da un juego entre 6/8 y ¾ que resulta característico.

<sup>21</sup> En la transcripción la línea de arriba corresponde al aro y la de abajo al parche del bombo.

## Desmonte (motivo violín)



Ese fragmento resulta uno de los pocos fácilmente identificables. El resto es una melodía compleja, con un predominio de notas largas, que no se retoma igual en los interludios, sino que tiene diversas variaciones. De hecho en algunos fragmentos de los interludios y del estribillo puede apreciarse un trabajo contrapuntístico entre los violines, las voces y el bandoneón.

Recién después de la primera estrofa cantada ingresa el acompañamiento de guitarra rítmica y se escucha una chacarera más “típica”. El efecto de esa larga introducción, con rasgos musicales poco comunes en una chacarera, es la creación de una expectativa que lleva a centrar la atención en la letra de la canción.

No es mi pretensión analizar aquí esa letra. Me limitaré a señalar unos pocos rasgos estratégicos relacionados con el dispositivo de enunciación. La canción tematiza un sistema que se ha utilizado mucho en estos años para la expansión de la frontera agrícola impulsada por el monocultivo de soja: el desmonte mediante el fuego. Pero esa problemática se aborda desde una perspectiva específica, la del campesino:

Como quema el fuego el monte  
Como sopla el viento y quema  
Así queman las historias  
Ay, ay, ay de mi tierra  
Desde que tengo memoria  
Esta es mi cuna y mi sol  
Donde se crían mis hijos  
Donde me he criado yo

La canción está en primera persona del singular. Y ese “yo” poético es un campesino desde cuyo punto de vista la quema del monte es pérdida. Desde el punto de vista contrario, el de las empresas agrícolas que lo promueven, el desmonte es ganancia, puesto que se trata de incorporar tierras al sistema de explotación. Para el campesino no se trata sólo de una pérdida

material, o de una pérdida ambiental. Se trata de un modo de vida que se pierde, se trata de “las historias”, se trata de una cultura. Quizás los versos que abordan con más dramatismo esta pérdida son los siguientes:

Han de aprender a volar  
Los pájaros que se han ido  
Nadie sabe del Sachayoj  
Es un desaparecido.

El Sachayoj es, en la cultura campesina, un espíritu o dios protector del monte. Ese personaje mítico aparece caracterizado como “desaparecido”. Y esa palabra, con todas las connotaciones que tiene en la cultura política argentina, introduce la dimensión de la violencia, y más específicamente, de la violencia política. De manera que, para decirlo de una manera más técnica, la canción es el relato de la pérdida de un Objeto de Valor natural (el monte) y cultural (el Sachayoj) que se enuncia desde la perspectiva de un Sujeto (el campesino). Pero la misma “desaparición” del Sachayoj (y del monte) supone la idea de un Antisujeto, cuyo hacer es responsable de la desaparición: “así quemán las historias”<sup>22</sup>.

Ahora bien, sabemos (por la autoría, por las fotos, por la materialidad de las voces, por la elaboración de la música, por el tratamiento rítmico y melódico de esa larga introducción) que ese campesino que dice “yo”, personaje de la diégesis, narrador protagonista, no es el verdadero enunciador. El enunciador es el artista que asume como propia la perspectiva del campesino, y la asunción de esa perspectiva constituye una toma de posición que sirve como marco a las otras canciones del disco. Al asumir la perspectiva y la voz del campesino se asumen y se reivindican sus valores éticos, políticos y culturales, pero se los asume desde una práctica artística. Y esa práctica artística se presenta como un hacer creativo e innovador (como se vio en el tratamiento musical de la introducción) pero a la vez arraigada en una serie de tradiciones que se construyen desde las imágenes de la carátula y desde la selección del repertorio: la de las artes olvidadas, la de la herencia cultural campesina, la de los pueblos originarios, la del cantar con fundamento yupanquiano.

---

<sup>22</sup> Nociones como las de Objeto de Valor, Sujeto, Antisujeto, sema y Programa Narrativo, las tomo en el sentido que se le da en la semiótica greimasiana (Henault, 1979)

En el tema “Taquetuyoj”, ese juego de voces es más complejo. Las dos primeras estrofas están en tercera persona. Se trata de una mirada descriptiva sobre el lugar, y la telera aparece como personaje:

Taquetuyoj, Taquetuyoj  
Cada casa una telera  
Cada telar una urdimbre  
De alegrías y tristezas

Una mujer medio el monte  
Teje y teje, teje y teje  
Una artista campesina  
Lucha y crece, lucha y crece

A partir de la tercera copla, la perspectiva cambia y, nuevamente, los cantores asumen la voz campesina, que ahora es la voz femenina de la telera.

El monte ya me conoce  
Porque al monte pertenezco  
Del monte son los colores  
Y las flores que yo tejo

No soy mujer calladita  
Que vive de los recuerdos  
Trazo y color de mi raza  
Que camina por el tiempo

...

Soy mujer que lucha y crece  
Libre y dueña, libre y dueña

En esa voz se retoman los valores campesinos a través de una serie de vinculaciones: en primer lugar la relación con la tierra, como Objeto de Valor. En la voz de la telera no es el monte quien pertenece a las personas, sino las personas las que pertenecen al monte. Esa manera de concebir la relación con la tierra tiene raíces en la cosmovisión de los pueblos originarios, y ese vínculo aparece también expresado en los versos “trazo y color de mi raza / que camina por el tiempo”. Esa pertenencia al monte, está vinculada a su vez con el oficio de telera, que es también de carácter artístico. En la medida en que el monte es quien provee los colores y los modelos de los tejidos, al perderse el monte se pierde el oficio/arte ancestral, que funciona entonces como metonimia de toda la cultura campesina. Pero en este tema aparece un rasgo

fundamental. La telera, el sujeto campesino, no es sólo Sujeto de una pérdida, sino también Sujeto de una lucha, lo que instala, nuevamente, la presencia virtual de un Antisujeto. Ese desplazamiento de la voz de los cantores a la voz de la telera tiene importancia a nivel enunciativo, porque construye un colectivo del que los artistas forman parte. Pero, como ya señalé, es un colectivo que incluye también la tierra, el monte, una cultura de largo desarrollo en el tiempo y un conjunto específico de tradiciones en el campo del folklore.

Hay una serie de rasgos musicales que refuerzan ese sentido. Por un lado la elección del género. Se trata de una vidala, con su base rítmica en  $\frac{3}{4}$ :

## Clave rítmica Taquetuyoj

Roberto cantos



La instrumentación incluye una base rítmica de caja, guitarra, quenas y violines. La vidala es un género, de viejas raíces prehispánicas que suele usarse para expresar sentimientos hondos, a veces dramáticos: la pérdida amorosa o la diversidad de dolores de la vida. En este caso los dolores expresados son colectivos. Desde el punto de vista melódico, pueden escucharse en la canción tres motivos que se van intercalando cada dos versos. El primer motivo se introduce con los dos primeros versos de la primera copla, y en los dos segundos se repite el motivo de la introducción, con lo que se cierra una frase completa que arranca y cierra en la tónica. En la introducción, ese motivo es ejecutado con punteos de la guitarra y de otra guitarra de pequeñas dimensiones (el Bichito Cordobés). La particularidad que tiene esa introducción es que la melodía empieza acompañada con la dominante del cuarto grado (dominante de RE) para llegar a la tónica (LA Mayor) al final.

El tercer motivo aparece en los dos primeros versos de la segunda copla. Empieza con la dominante del quinto grado (SI 7) y concluye la frase en la tónica. La copla se cierra con la reiteración del primer motivo, tal como se había desarrollado en los dos primeros versos de la primera copla. El desarrollo

completo armónico/melódico requiere, entonces, la introducción y dos coplas. Ese esquema se repite tres veces, lo que resulta en una estructura de seis coplas (cuartetos octosilábicos) con una introducción que se repite después de cada par.

## Melodia Taquetuyoj

Roberto Cantos

The musical score for 'Melodia Taquetuyoj' is presented in three staves. The first staff begins with a boxed letter 'A' above the first measure, which contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the second measure is an 'A' chord. The second staff begins with a boxed letter 'B' above the first measure, which contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the second measure is an 'A' chord. The third staff begins with a boxed letter 'C' above the first measure, which contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the second measure is a 'B7' chord. The score concludes with a double bar line.

Ahora bien, hay una correspondencia llamativa entre los cambios armónico/melódicos y la letra. En cada una de las tres estrofas que se inician con el tercer motivo, la letra presenta una caracterización de la mujer telera, al principio en tercera persona, después en primera: 1) “una mujer medio el monte / teje y teje, teje y teje/ una artista campesina / lucha y crece, lucha y crece” 2) “No soy mujer calladita / que vive de los recuerdos / trazo y color de mi raza / que camina por el tiempo” 3) “Soy mujer que lucha y crece / libre y dueña / libre y dueña / huarmi sumaj, huarmi guapa / sachu huarmi santiagueña”. Las otras estrofas, que se inician con el primer motivo, hacen referencia al espacio, Taquetuyoj, el monte, la relación con el monte. El juego de relaciones entre los motivos melódico/armónicos refuerza el juego de relaciones entre este sujeto colectivo y su entorno natural y cultural.

En ese sentido cobra importancia la manera en que se caracteriza a la telera en esos versos destacados por la introducción de un cambio melódico/armónico. Los rasgos sémicos que la caracterizan son su condición femenina, su condición de artista, su condición campesina y su condición de luchadora. Y esto marca un contraste con cierta tradición en la representación



el título: “yo soy de aquí”. Ese contraste tiene importancia en cuanto al dispositivo de enunciación.

Ya sabemos que ese deíctico espacial en este enunciado está anclado, por una serie de mecanismos, al campo santiagueño y a una tradición cultural. Pero toda la letra de esta canción está estructurada como una caracterización de ese espacio. Quisiera destacar tres aspectos de esa caracterización.

En primer lugar la recurrencia de una serie de semas que vinculan el espacio con una dimensión afectiva: “Yo soy de aquí / donde el tiempo camina / entre los corazones”; “amor es un changuito / borracho de alegría / jugando con barro”; “Y los abrazos fabrican la tibieza / y la tibieza se nos mete adentro”.

En segundo lugar, ese “aquí”, valorado positivamente a partir del afecto, se presenta también en su dimensión mítica, esa concepción de pertenencia a la tierra de antiguo origen que ya observáramos en Taquetuyo: “Yo soy de aquí / donde el silencio inventa / cada canción de cuna / desde la tierra madre / el amor y la furia / amamantándonos”.

En tercer lugar, la dimensión espacial vuelve a entrelazarse con la dimensión temporal de diversas maneras. Por un lado, es sede de valores que en otras partes ya se han perdido: “Yo soy de aquí / donde la lluvia lava el aire todavía”. Esos valores conectan con una cultura ancestral que también se expresa afectivamente: “Abrazo al infinito / la danza de los tiempos”. Pero en esta canción, ese modo de habitar el tiempo se proyecta también hacia el futuro, instaurando un Programa Narrativo que se podría llamar utópico, articulado con las luchas que ya se habían presentado en las otras canciones: “Yo soy de aquí / donde desde algún día / abrazos de tormenta / serán viento que borre / la triste polvareda / del hambre y del poder”. Ahora, el hacer del sujeto colectivo metonimizado por los abrazos ya no es sólo pérdida, lucha y resistencia. Ahora aparece como el sujeto de una victoria futura posible sobre el “hambre” y el “poder”, otra manera de nombrar esos Antivalores que el Antisujeto impone con su propio hacer (el desmonte, por ejemplo).

“Aquí”, entonces, es mucho más que un lugar geográfico. Es un lugar en una historia, es una posición cultural y política que puede pensarse con mayor amplitud. Porque ¿Quién es ese “yo” que enuncia esa mirada utópica en este tema? Podría ser la voz del campesino, pero también la voz del artista. Y por eso es importante la rareza genérica, el tratamiento armónico y rítmico de la

canción. Se trata de artistas que asumen el punto de vista campesino, pero como parte de una larga historia de luchas y desde un hacer artístico que de ningún modo se limita a la repetición. Es un hacer artístico (como el de las teleras) que arraiga en prácticas ancestrales pero que enlaza una dimensión creativa y una dimensión utópica. Y en ese modo de concebir la práctica artística es donde puede observarse la huella yupanquiiana y la herencia del Movimiento Nuevo Cancionero. Ahora puede observarse en toda su complejidad ese dispositivo de enunciación que se ha ido construyendo con elementos visuales, musicales y textuales.

## EL DÚO COPLANACU Y LAS PEÑAS. BAILE, PLACER Y POLÍTICA.

Tal como planteaba en la introducción, las estrategias que he intentado poner en evidencia a partir del análisis del dispositivo de enunciación del disco *Taquetuyoj*, sólo pueden comprenderse desde un enfoque sociodiscursivo si se construye, aunque sea en el breve espacio de este artículo, el *lugar* del Dúo Coplanacu en un sistema de relaciones sociales específico, en este caso, el campo del folklore.

Podemos decir, entonces, que en la ciudad de Córdoba, desde hace alrededor de 20 años, se ha generado una estructura de circulación de la música folklórica en la que pueden reconocerse dos sectores más o menos diferenciados.

Por un lado un circuito sostenido por las radios y los mecanismos publicitarios más importantes, en el que circulan los productos y artistas que ocupan posiciones dominantes según las instancias de consagración características del campo, como los grandes festivales y los programas de TV. En este circuito hay espectáculos multitudinarios, en grandes escenarios como el Orfeo Superdomo o el Espacio Quality. Esos espectáculos son animados por figuras masivamente reconocidas a nivel nacional como Los Nocheros, El Chaqueño Palavecino, Soledad o Jorge Rojas. También dentro de este circuito hay peñas más chicas donde actúan un sinnúmero de artistas que intentan ese camino de consagración y eventualmente puede actuar alguno de los más reconocidos: se trata de peñas como El Aljibe o la Casa de Facundo Toro.

El otro circuito funciona de un modo más artesanal y eventual, con peñas en las que actúan un conjunto de artistas que de una u otra manera cuestionan los mecanismos de consagración y las prácticas artísticas de los consagrados. Muchas de esas peñas son eventuales, aunque regulares. Así ocurre con La Tempranera, la Peña de la Cripta, o las que se realizan en locales como Tsunami, Art decó o Bordes. Pero también hay muchas que organizan agrupaciones estudiantiles, sindicales u organizaciones sociales que no tienen regularidad. Dentro de este circuito hay también peñas multitudinarias (entre 3000 y 5000 personas) que se realizan regularmente. Las principales son las del Dúo Coplanacu, la Peña Transhumante de Rally Barrionuevo o, más en general, las Peñas del Comedor Universitario. En estas peñas actúan numerosos artistas que en su mayoría graban de forma independiente y que trabajan casi exclusivamente en este tipo de eventos.

En términos sociológicos, la tensión entre esos dos polos puede pensarse como una oposición entre un “campo de producción restringida” y un “campo de producción ampliada” (Bourdieu, 2003). La oposición se funda en el peso relativo de diferentes tipos de capitales. En la zona de producción restringida el prestigio se funda principalmente en valores “propiamente artísticos”<sup>25</sup>, y el éxito de ventas tiene una importancia secundaria. En la zona de producción ampliada el prestigio se funda principalmente en las cifras de venta.

El Dúo Coplanacu, en su extensa trayectoria, llegó a convertirse en uno de los principales animadores de este campo de producción restringida, alcanzando incluso una difusión nacional, aunque sin abandonar nunca los criterios de valoración propios de esta zona del campo. Siempre grabaron y produjeron sus espectáculos de manera independiente, siempre mantuvieron un contacto cercano con organizaciones estudiantiles, políticas y movimientos sociales (como el Movimiento Campesino), y siempre apoyaron y participaron en las acciones de los Organismos de Derechos Humanos.

La formación misma del Dúo está vinculada al circuito de las peñas universitarias. Ambos llegaron a Córdoba (Desde Santiago del Estero) como estudiantes en la década del ochenta. En sus comienzos actuaban en lugares

---

<sup>25</sup> Para ser más específico debería decir en aquello que los actores (tanto artistas como público) consideran propiamente artístico en el marco del campo del folklore.

pequeños que habían sobrevivido a la dictadura como parte de una bohemia resistente, fuertemente vinculada con producciones culturales de la época anterior: “Durante mucho tiempo hicimos todos los meses una peña en Tonos y Toneles. Se llenaba, y el lleno eran 100 personas. Era mágico, algo tremendo el silencio que había y eso es lo que nos ha hecho a nosotros, creo que Tonos y Toneles es como nuestra escuela primaria”<sup>26</sup>.

Hacia fines de los ochenta, el Dúo Coplanacu también formó parte de un movimiento que cambió profundamente el carácter de las peñas universitarias al introducir una dimensión ausente hasta ese momento: el baile. Según relata el Bailarín Jorge “El Negro” Valdivia, fue Silva Zerbini (importante referente de la danza) la que empezó a generar talleres en los que se buscaba:

Esto de integrar las distintas dimensiones del arte. O sea, jamás habíamos tenido la experiencia de juntarse músicos y bailarines, este, con objetivos similares y donde la necesidad del músico era tener un conocimiento básico de la danza, y de nosotros, los que bailamos, tener un conocimiento mínimo de lo que es la música ¿No? Y a partir de ahí se generó una conexión. (Entrevista a Jorge Valdivia, 23 /05/2010)

Entre los músicos que participaron en esos talleres y encuentros que se fueron multiplicando, estaban el Dúo Coplanacu, el Bicho Díaz, Ica Novo, es decir, músicos que en los noventa fueron protagonistas de un nuevo tipo de peñas en las que el baile pasó a tener un lugar central. Según Roberto Cantos:

Cuando nosotros hemos empezado a cantar no bailaba nadie. Eran las academias de chicos, con sus trajes, con sus padres atrás, y era eso la danza, limitarse a eso. Y ha habido gente como Juan Saavedra, Silvia Zerbini, el Negro Valdivia, que le han puesto otra impronta. Que han empezado a hacer talleres de folklore, de danza, y han empezado a darle soltura, libertad y a desmitificar esto de bailar folklore. Y ha habido una gran crisis, transformación... Nosotros ahora, hoy por hoy, a donde cantemos se llena de gente bailando y de gente que baila muy bien y de gente que baila muy mal. Se llena de gente bailando. Cuando hemos empezado a cantar no bailaba nadie, nadie.

De manera que no sólo se trata de una transformación que convirtió las peñas en bailes, sino que el bailar mismo se ha cargado de una connotación libertaria, de una resignificación y una politización de los cuerpos en la danza.

---

<sup>26</sup> Entrevista al Dúo Coplanacu publicada en Boletón Folklore el 11 de abril de 2012. <http://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu antes de la pena.html>

Dos fragmentos de entrevistas realizadas a jóvenes asistentes a las peñas pueden resultar ilustrativos<sup>27</sup>:

(...) a mi me gustaba ir para aprender y porque era como que lo llevaba en la sangre, o sea yo sentía, a mi me pasaba esto y me pasa hasta hoy, yo siento que bailo, así hayan pasado cinco años que no baile y siento que se me transforma el cuerpo, o sea... me corre una cosa, que no lo puedo explicar (...) (Jorgelina)

(...) claro yo veo ahora que hay como un emergente digamos de otras cosas... de esto de... no sé por ejemplo que... de instaurar un tipo de identidad con el folklore donde está el gaucho y la paisana, y el caballo y el ranchito, no sé, a esto digamos, que el folklore ahora las letras tengan, letras con un sentido político bien fuerte, con un sentido más de izquierda y que el público que lo sigue sea universitario, que tampoco es casual digamos (Anabel)

Se comprende, entonces, la importancia que tiene en la selección del repertorio de *Taquetuyoj* el predominio de géneros bailables.

Lo importante es que esa transformación revitalizó este circuito de peñas, y es a partir de ese hecho que se puede construir el *lugar* del Dúo Coplanacu y su manera de posicionarse en relación con el campo del folklore. Si bien el Dúo nunca se apartó de los criterios de valoración de esta zona del campo, fue acumulando una serie de recursos que le permitieron proyectarse a nivel nacional. De modo independiente, habían grabado siete discos antes de *Taquetuyoj*, y el éxito relativo en esa trayectoria les había permitido desarrollar su propio estudio y sello discográfico (Latitud Sur). De modo independiente habían producido sus espectáculos y habían organizado su propia peña, que alcanzó una gran importancia en el marco del Festival de Cosquín de los noventa:

Nosotros cuando hicimos la primera peña nuestra en Cosquín ya había otras peñas, y había incluso antecedentes de peñas con el perfil de la nuestra, que era la peña de Ica Novo, ¿no? Lo que pasó es que nosotros hicimos la peña un año, otro año, y la peña fue cobrando una dimensión totalmente inesperada para nosotros. Y se convirtió en un espacio clásico, alternativo al festival. Hubo una época en que venían músicos increíbles, músicos con un talento, o que no podían estar en la plaza o que no querían y sí querían tocar en la peña. Entonces se convirtió en ese espacio del que teníamos que hacernos cargo (...) Nuestra peña era un espacio alternativo para músicos alternativos, de gente también que iba a Cosquín a vivir cosas alternativas. (Roberto Cantos, entrevista al Dúo Coplanacu, 16/08/2011)

---

<sup>27</sup> Para un análisis más profundo de los modos de bailar característicos de las peñas ver Díaz, Claudio y Díaz Natalia (2011)

A partir de la peña y el sello, el Dúo Coplanacu ya no sólo era un referente, sino también un generador de espacios de acceso para otros músicos de la movida “alternativa”. Esa impronta también contribuyó a fundar el prestigio del Dúo, y desde allí fue alcanzando otros espacios de consagración que le permitieron trascender ese circuito. En 1999 reciben el premio de Folklore de la UNESCO por el disco “Desde Adentro”; en 2000 ganan el premio Consagración del Festival de Cosquín; y con *Taquetuyoj* obtienen en 2009 el premio Gardel al mejor disco de Folklore.

## CONCLUSIONES

A partir de esa trayectoria y ese lugar, a partir de la zona del campo del folklore donde el Dúo Coplanacu encuentra su público y construye su red de relaciones, es posible comprender los rasgos del dispositivo de enunciación que caracteriza al disco *Taquetuyoj* como enunciado, es decir, como toma de posición en las luchas simbólicas tal como se desarrollan específicamente en la Argentina y en el campo del folklore.

El lugar del Dúo puede determinarse a partir de la diversidad de recursos acumulados en su trayectoria (sello propio, peña propia, discos grabados, reconocimiento). Pero esos recursos le dan una posición sólida en una zona del campo “alternativa”, en la que tanto los artistas como el público se reconocen en una recuperación muy específica de las tradiciones discursivas del folklore.

Analizado el disco como enunciado, las decisiones estratégicas tomadas en su producción (el diseño gráfico, el modo de presentación de los artistas, la selección de repertorio, los géneros bailables, rasgos armónico/melódicos, arreglos, procedimientos textuales de espacialización, temporalización y actorialización, etc.) se hacen comprensibles como parte de una toma de posición, vinculada a la trayectoria y el lugar del Dúo Coplanacu en el campo del folklore. Esa toma de posición apunta a presentar a los artistas como parte de un colectivo que va más allá de lo artístico y se articula con diversas formas de lucha política, lo que contribuye a la legitimación en esa zona del campo y también a la diferenciación en relación con otros artistas que ocupan posiciones dominantes en el campo de “producción ampliada”. Así pues, las

estrategias discursivas (musicales, visuales, textuales) están orientadas a la verosimilización y valoración de una posición y una tradición, y por lo tanto construyen una suerte de complicidad con un enunciatario competente que puede expresarse en la escucha, en el baile o en una diversidad de acciones políticas.

## BIBLIOGRAFÍA

Angenot, Marc. 1998. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre. 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Córdoba: Aurelia Rivero.

-----1995. *Respuestas*. México: Grijalbo.

-----1997. *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.

-----1988. *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.

Costa, Ricardo y Mozejko, Danuta teresa. 2002. *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

----- 2007. *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.

Díaz, Claudio y Díaz Natalia. 2011. "Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad". *Actas de la IX RAM* (Reunión de Antropología del Mercosur) UFPR, Curitiba, 10 al 13 de julio de 2011. En colaboración con Natalia Díaz.

[http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/ram\\_GT23\\_Claudio\\_F\\_Diaz.pdf](http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/ram_GT23_Claudio_F_Diaz.pdf)

Eco, Umberto. 1995. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Foucault, Michel. 1990. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

-----1999 *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

-----2002 *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI

Gravano, Ariel (1985) *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

Henault, Anne. 1979. *Las claves de la semiótica. Introducción a la semiótica general*. P.U.F. París: Presses Universitaires de France.

Kaliman, Ricardo. 2004. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.

Magariños de Morentín, Juan. 2004. "La abducción en la interpretación de las imágenes visuales". <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/2004-Magarinos-Abduccion.html>

Magariños de Morentín, Juan. 2001. "La(s) Semiótica(s) de la imagen visual". *Cuadernos N° 17*, Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, San Salvador.

Portorrico, Emilio Pedro. 1997. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.

Tatit, Luiz y Lopes, Iva, 2008. Melodia, elo e elcouçao : « Eu sei que vou te amar ». En Matos, Cláudia Neiva, Travassos, Elizabeth y Teixeira de Medeiros, Fernanda (Organizadoras). *Palabra cantada. Esaios sobre Poesia, Música e Voz*. Río de Janeiro: Viveiros de Castro Editora

Sanz, Juan Francisco y López Cano, Rubén (Coordinadores). 2011. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*. Caracas: CELARG.

Verón, Eliseo. 1996. *La semiósis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Weber, Max. 1992. *Economía y sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

## ENTREVISTAS

Entrevista al Dúo Coplanacu, publicada en Boletón Folklore el 11 de abril de 2012. [http://www.boletinfocklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu\\_antes\\_de\\_la\\_pena.html](http://www.boletinfocklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu_antes_de_la_pena.html)

Entrevista de Paola De Senzi al Dúo Coplanacu, publicada en Boletín Folklore, Octubre de 2008. [http://www.boletinfocklore.com.ar/entrevistas/roberto\\_cantos.htm](http://www.boletinfocklore.com.ar/entrevistas/roberto_cantos.htm)

Entrevista realizada al Dúo Coplanacu por el autor junto a Natalia Díaz, 16/08/2011.

Entrevista realizada a Jorge "El Negro" Valdivia por el autor junto a Gabriel Bendersky, 23 /05/2010

Entrevistas a público joven de las peñas realizadas en 2010.