

Folklore, identidades y (des)marcaciones sociales

Estrategias performáticas
en la «Serenata a Cafayate», Salta

Gimena Pacheco

[Instituto de Ciencias Antropológicas, Sección Etnohistoria
Facultad de Filosofía y Letras, UBA]

RESUMEN El presente artículo tiene por objeto indagar en las representaciones sociales y los sentidos que se crean en y a partir de prácticas de un determinado tipo de música conocida y difundida popularmente como «folklórica», en el marco de festivales comerciales regionales–nacionales en el Noroeste Argentino (NOA). Específicamente aquí abordaremos las performances de determinadas artistas, llevadas a cabo en el festival folklórico *Serenata a Cafayate*, en su edición 2020, en la provincia de Salta.

De cara a ello, a partir del análisis de los usos de los soportes materiales que habilita la música folklórica —letras de canciones, instrumentos musicales, etc.— y aquellos vinculados a la performance y la espectacularidad —vestimenta, objetos dispuestos en el escenario, etc.—, se buscará examinar las *estrategias performáticas* que los/as artistas despliegan, en el mencionado espacio, en términos de (des)marcación identitaria dando lugar a diferentes articulaciones entre representaciones étnicas, regionales y nacionales.

Palabras clave: música · festivales folklóricos · identidades · estrategias performáticas

SUMMARY The purpose of this article is to examine the social representations and meanings created in and from practices of a certain type of music popularly known and spread as «folkloric», within the framework of regional–national commercial festivals in the Northwest of Argentina (NOA). Particularly, we will address here the performances of certain artists, which took place in the folk festival *Serenata a Cafayate*, in its 2020 edition, in the province of Salta.

In this regard, from the analysis of the uses of the material supports enabled by folk music—song lyrics, musical instruments, etc.— and those involved in performance and showmanship —dress, objects placed on stage, etc.—, we will attempt to examine the performative strategies that artists display, in the mentioned space, in terms of identity (de)marking, giving rise to different articulations between ethnic, regional and national representations.

Keywords: Music · Folk Festivals · Identities · Performatic Strategies

1 · INTRODUCCIÓN

Las prácticas musicales, en tanto formas de cultura expresiva, tienen un destacado lugar en los procesos de construcción de identidades.¹ Asimismo, la gran capacidad interpeladora que posee la música para vehicular experiencias y emociones intensas (Buch, 2013; García, 2010; Ferreira, 2005; Frith, 2001; Dalhaus, 1980), permitiendo diversas apropiaciones, hace de esta un campo de experiencia privilegiado para el análisis social. Estas nos permiten examinar las representaciones sociales y los sentidos que se crean en y a partir de sus prácticas —que se reproducen, disputan y/o tensionan en otros campos sociales (religioso, político, etc.)—, así como también procesos a nivel micro y macro social con diferentes niveles de anclaje: nacional, regional, étnico, político.

Este trabajo² se centrará en las prácticas de un determinado tipo de música conocida y difundida popularmente como «folklórica»,³ que llevan a cabo sujetos y grupos⁴ en la provincia de Salta, Noroeste Argentino (NOA), en festivales comerciales regionales–nacionales. Específicamente nos detendremos en *performances* de determinadas artistas, llevadas a cabo en el marco del festival folklórico *Serenata a Cafayate*, que se realiza anualmente⁵ en la localidad de Cafayate, Salta. A tales efectos, tomaré para el presente análisis la actuación que hicieron las artistas folklóri-

1 Sobre el rol de la música en la construcción de identidades Cfr. Frith, 2001; Ochoa, 2003; Grosso, 2008; Vila, 1996; entre otros.

2 El presente es fruto del seminario de posgrado «Representaciones musicales de la Nación. Teorías, ideas, prácticas, repertorios» dictado por el Dr. Liut en la UNL (2020) y se enmarca en el proceso de mi tesis de Maestría en Antropología Social (UBA). Agradezco profundamente los comentarios que me ha realizado la Dra. Julia Costilla.

3 Denominaremos música «folklórica» a un determinado corpus musical popular que agrupa piezas (vocales e instrumentales) tales como zambas, chacareras, gatos, etc., que se inscribe en un campo de producción e industria cultural reconocido como «folklore» que pone en juego modos diferenciados de producción cultural, económica, política y discursiva (Díaz, 2009; Chamosa, 2012).

4 En este sentido, me refiero a sujetos/as que se consideran o son considerados/as músicos/as o hacedores/as de música pudiendo desarrollar sus prácticas con diferentes variables de formalidad e incorporando ciertos niveles de profesionalización.

5 Esto fue así hasta febrero 2020 inclusive. Fue discontinuado en febrero 2021 debido a la situación sanitaria por COVID-19.

cas Jacinta Condori⁶ —junto a su banda— y Lorena Carpanchay,⁷ en la edición 2020 de dicho festival.

De cara a ello, a partir del análisis de los usos de los soportes materiales que habilita la música folklórica —letras de canciones, instrumentos musicales, repertorio, etc.— y aquellos vinculados a la performance y la espectacularidad —vestimenta, objetos dispuestos en el escenario, etc.—, se buscará examinar las *estrategias performáticas* que los/as artistas despliegan, en el mencionado espacio, en términos de (des)marcación identitaria dando lugar a diferentes articulaciones entre representaciones étnicas, regionales y nacionales. En este sentido, se abordará la relación entre prácticas de música «folklórica», los procesos de construcción de identidades⁸ étnico–nacionales y las formaciones históricas de alteridad (Briones, 2005).

A los efectos de realizar el presente análisis, se utilizarán registros audiovisuales de las actuaciones y se relevarán entrevistas y notas periodísticas realizadas a las artistas, basadas en mi experiencia de investigación previa.⁹ Esto mismo será complementado por una breve reconstrucción histórica sobre el contexto en el que se dan dichas *performances*. Cabe destacar que las producciones musicales, como las canciones, serán aquí consideradas como unidades de análisis en tanto implican un entramado complejo que presenta una variedad de soportes materiales yuxtapuestos y codificados en diferentes niveles —instrumentos musicales, ritmos, género musical, letra de la canción, idioma/s utilizados en las letras, gestualidades, etc.—, como también múltiples agencias involucradas sincrónica e históricamente: el músico/a que interpreta, el autor de la letra, el compositor de la canción, etc. Esto supone trabajar con

6 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=gZb4Xeg3R-E&ab_channel=ZonaFrancatelevision

7 Disponible en <https://youtu.be/3SE1fmeKIQg?t=1963>

8 Aquí entenderemos a las identidades en términos de procesos contingentes, relacionales, situados, no exentos de conflictos, complejos y sujeto a cambios y continuidades, que implican agencias individuales y colectivas (Hall, 2003) y que se desprenden existencialmente de un cuerpo situado social e históricamente (Canepa Koch, 2001).

9 En investigaciones anteriores he abordado las representaciones sociales y los sentidos de pertenencia que se construyen a partir de prácticas musicales características de una región, trabajando en el NOA con el género baguala y la música sikuri. Asimismo, he indagado en prácticas folklóricas performáticas tales como el malambo (Pacheco, 2021).

varios niveles contextuales al mismo tiempo que ponen en relación experiencias, memorias y sensibilidades.

Este trabajo se estructura en tres partes, a saber: en primer lugar, una breve reconstrucción sobre los procesos de construcción de «la nación» y su injerencia en el campo del folklore; a continuación, las construcciones identitarias provinciales en relación con las formaciones nacionales de alteridad en la provincia de Salta; por último, el análisis de las performances en la *Serenata a Cafayate*. Este artículo atenderá a interrogantes respecto de las posibles relaciones entre los procesos históricos de formación de alteridades nacionales y categorizaciones sociales y la producción de categorías y sentidos en (y desde) las prácticas de música «folklórica».

2 · FOLKLORE Y NACIÓN: DIARIOS DE UNA RELACIÓN COMPLEJA

Las prácticas musicales folklóricas que se llevan a cabo en el NOA, en múltiples espacios, están imbricadas no solo con numerosos eventos sociales, cotidianos y extraordinarios, colectivos e individuales, sino también con la resignificación de memorias y la producción de sentidos. Para reconstruir las dinámicas y representaciones sociales de larga duración que se despliegan en y desde la música «folklórica», resulta inevitable considerar los procesos históricos de su formación como parte de un campo de producción mayor, el folklore, que establece su universo de sentidos alrededor de la «identidad nacional» como significación nuclear (Díaz, 2009; Blache, 1992). El sistema de relaciones que opera en el campo¹⁰ del folklore responde a un complejo proceso histórico-social en el cual están involucrados varios sujetos sociales, colectivos e individuales, a lo largo de períodos extensos que incluyen variables económicas, políticas y culturales.

El proceso durante el cual la Argentina fue «inventada», en tanto identidad «supra-regional» (Plesch, 2008:60), tuvo especial eco en el campo del folklore, dando lugar a disputas por los sentidos asociados a

¹⁰ Aquí el concepto de campo será tomado en el sentido de Bourdieu (1995).

las prácticas que se dan en dicho campo, entre ellas las musicales. Como consecuencia, determinados sentidos y supuestos, generalmente hegemónicos, sedimentados gradualmente en el campo, devienen parte de la lógica interna de muchas de sus producciones —aun actualmente— sin que esto impida futuras redefiniciones.

Las configuraciones de sentido y poder que se tejen al interior del campo del folklore estructuran los mecanismos de legitimación de este, ponen en circulación ciertos recursos especialmente valorados y permiten diferenciarlo de otros campos. Dichas configuraciones tendrán decisiva influencia en las prácticas de música folklórica, funcionarán como un *campo de posibles* (Díaz, 2009) e impregnarán sus producciones que, por otro lado, habilitan ciertos lugares legitimados de enunciación. En este sentido, seguiré la propuesta de Claudio Díaz (op. cit.) de considerar al folklore como un *campo de producción discursiva*.

La producción musical «folklórica»¹¹ ha sido, y continúa siendo, fuertemente marcada por constructos simbólicos emanados del Estado–Nación, en tanto consecuencia de los procesos modernos de «construcción nacional» que, en América Latina, tuvieron lugar entre fines del siglo XIX y principios del XX. En Argentina, las élites que diseñaron el proyecto de Estado–nación¹² lo hicieron en base a una ideología distinta a la de otros contextos latinoamericanos. Los discursos argentinos blanqueadores y negadores de cualquier herencia que no fuera preminentemente «blanca» —afro, indígena, mestiza, etc.— daban lugar, en consecuencia, a una nación del *no-color* (Briones, 2002, 2005; Segato, 2007).

De cara a ello, este proyecto ideológico–político de nación desplegado «desde arriba» (Plesch, 2008) se valió de varios elementos que fueron forjando esta idea de «identidad nacional». Entre ellos, las expresiones artísticas llamadas folklóricas, como la música o la danza, han tenido

11 Cabe destacar que la mayoría de los autores realizan una diferenciación entre el «folklore», caracterizado principalmente por las teorías enunciadas desde la «folklorología» como una manifestación «rural, anónima y colectiva» (Vega, Cortazar, entre otros), y las producciones folklóricas que surgen a partir de los años 1930 y 1940, que implican la inserción en el mercado y la industria cultural.

12 En América Latina, la nación, pensada como forma de pertenencia a una comunidad, no precede a la formación del Estado, sino que es consecuencia de este. En este sentido, la nacionalidad no es una esencialidad previa a cualquier formación estatal sino un dispositivo del mismo (Grimson, 2011:164; Illari, 2015:2).

un papel de vital importancia (Díaz, 2009; Chamosa, 2012; Plesch, 2008; Benza *et al.*, 2012). Estas operan a nivel simbólico construyendo, reforzando y/o validando imaginarios sociales sobre la realidad y la historia, en especial la nacional. Dentro de esas construcciones en *clave nacional* (Cattaruzza y Eujanian, 2003) se fueron desarrollando en diferentes lugares del país producciones culturales con características particulares o «regionales». ¹³ Esas características se han arraigado en estas regiones dando lugar a tradiciones regionales diversas y a géneros folklóricos territorializados (Ochoa, 1997).

Uno de los discursos apropiados por el Estado para construir esa nación del *no-color* fue el criollismo. Asimismo, amplios sectores de la población, respondiendo a distintos intereses, encontraron en este cierta acogida y representatividad. El discurso «criollista» se difundió en Argentina a partir de 1880, el cual ponderaba la cultura rural y criolla como depositaria privilegiada de lo «auténticamente nacional» y el *gaucho* como su figura metonímica (Chamosa, 2012; Díaz, 2009; Plesch, 2008, 2002; Blache, 1992). Entre las múltiples apropiaciones de este discurso se encuentran las que se hicieron desde el folklore, de manera tal que la utilización de los símbolos «criollos» devino constitutiva de su producción discursiva, ¹⁴ tal como explica Díaz (*idem*).

Las múltiples apropiaciones del discurso criollista posibilitaron un doble juego: por un lado, funcionando como discurso integrador y homogeneizador de las diferencias étnicas del país (Prieto, 1988); y por otro, esa misma imprecisión que lo caracteriza vehiculizó la alteridad que socavó la solidez de los discursos blanqueadores (Adamovsky, 2014). Esta doble función del criollismo impregnará los modos de producción del campo del folklore.

Sin embargo, como veremos a continuación, los diferentes procesos político-económicos y especificidades sociohistóricas de cada provincia darán lugar a diversas maneras de vinculación con esa «identidad nacio-

13 La inserción del campo del folklore dentro de la industria cultural implicó también la formación de «valores esenciales» (Díaz, *op. cit.*), la *provincianía* será uno de ellos: ser provinciano deviene sinónimo de «auténticidad», en el folklore.

14 Especialmente en lo que Díaz denomina «paradigma clásico del folklore» (2009:117).

nal». En consecuencia, se pondrán en juego las representaciones sociales sobre «qué es ser argentino» y qué no, dando paso a diferentes procesos de apropiación y disputas materiales y simbólicas de prácticas que detentan la «identidad nacionalidad», entre ellas las musicales folklóricas.

3 · IDENTIFICACIONES PROVINCIALES Y ÉTNICAS: ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA NACIÓN

Tal como se ha mencionado, para lograr la efectiva construcción de una estructura como la nación moderna, el Estado y las élites dirigentes pusieron en marcha diferentes dispositivos a través de los cuales marcaron un «sentido nacional» que, escamoteando la diversidad étnico-social existente, homogeneiza su población bajo la categoría de *ciudadano nacional*. Como plantea Quijano, «la democratización de la sociedad es la condición básica para la nacionalización» (apud. Grimson, 2011: 166).

Ahora bien, en ese proceso de ciudadanización nacional, las diferentes provincias construyeron sus narrativas identitarias sobre la base de una matriz de diferenciación interna¹⁵ que operará en correspondencia con las «coordenadas de blanqueamiento» (Briones, 2005; 2002) que se inscribieron en el proyecto nacional. De esta manera, los reclamos por inclusión dentro de la Nación y, por tanto, las diferentes prácticas que los sujetos en las diferentes provincias desarrollaron a tales efectos, devienen fundamentales en los procesos de construcción identitaria de las mismas.

En este sentido, Salta exhibirá sus «méritos para pertenecer a la Nación» (Lanusse y Lazzari, 2005:231) a partir de la narrativa épica de la «patriótica» participación de Güemes, *topos*¹⁶ de «salteñidad», en las luchas por la independencia. A través de un complejo proceso, la figura de Güemes borra sus «signos de barbarie», se provincializa y, en virtud

15 Segato habla de «matriz idiosincrática de producción y organización de la alteridad interior de la nación» (2007:29).

16 Los topos son considerados constructos (visuales, sonoros, etc.) dotados de potentes asociaciones de sentido. En tanto aluden a un determinado universo simbólico, los topos son «convenciones cultural e históricamente situadas y solo cobran sentido dentro de su propio contexto» (Plesch, 2008: 83). Para la utilización de la teoría de tópicos en la música cfr. Plesch, 2008.

de sus méritos, se nacionaliza. En la gesta de Güemes, lo indígena queda subsumido bajo las representaciones blanqueadas de «gaucho» y «poncho» (Lanusse y Lazzari:233).

La matriz de identificación se plasma en la «salteñidad» a través de la construcción de categorizaciones sociales geolocalizadas y etnicizadas. De esta manera, Salta queda dividida en base a parámetros territoriales —Puna, Chaco, Valles centrales, Sierras y la Ciudad de Salta— que se corresponden con construcciones de fronteras identitarias —«collas», «indios del Chaco», «gauchos vallistos y fronterizos» y la «gente decente de stirpe hispana» respectivamente— que denotan ciertos atributos de clase y «morales» (Lanusse y Lazzari, op. cit.). El Valle Calchaquí intentará «deshacerse» de sus marcas «collas» y «criollizarse» lo más posible; en Cafayate, «la cuna del vino y los cantores», esto se hará muy patente.

Ahora bien, cabe destacar que, dado que lo «colla» porta una carga social y moral negativa por su cercanía con lo «indio», no es desdeñable que las coplas que se entonan tanto en el Valle Calchaquí como en la Puna sean consideradas por sus cultores¹⁷ como «coplas collas». Esto no sucede así con otros ritmos folklóricos —tales como zamba o chacarera— por su alusión implícita con el universo «gaucho / criollo» que se acerca al modelo de «salteñidad». Es decir, se observa una correspondencia entre las categorías sociales formadas a partir de los procesos provinciales de «nacionalización» y aquellas que son producidas en y desde las prácticas musicales folklóricas que se realizan en dicha provincia. Volveré sobre este tema más adelante.

Como he mencionado previamente, el folklore ha contribuido en los procesos históricos de construcción no solo de la «identidad nacional», sino también de las identidades «regionales»¹⁸ (Díaz, 2009; Chamosa,

17 Algunos/as baguateros/as y copleros/as de Salta han expresado que «los jóvenes no quieren cantar bagualas porque es cosa de collas».

18 Cabe destacar que al referirnos a la conformación de identidades «regionales», aludimos a procesos de identificación que se dan tanto a nivel provincial como a nivel más abarcativo —por ejemplo el NOA— que involucra regiones internas inter provinciales. En este sentido, las diferentes prácticas musicales folklóricas que se fueron gestando en las regiones desarrollaron características distintivas, a las cuales sus cultores les atribuyeron diversos sentidos en términos de «identidad regional». De esta manera se generaron representaciones sociales asociadas a la provincia tales como la «salteñidad» como también representaciones de configuraciones espaciales más amplias que emergen en categorizaciones como la «música norteña», la

2012). Esta particularidad del folklore permite varias apropiaciones y articulaciones de sentidos complejas que, como veremos, implica diferentes articulaciones con otras identificaciones como ser la «étnica». Cabe destacar que cuando nos referimos a las identificaciones lo hacemos en el sentido de Grimson: «lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia a un colectivo y a los agrupamientos fundados en intereses compartidos» (2011:138). Los lazos afectivos implicados en la construcción de dichas identificaciones son un aspecto insoslayable. Tal como expresa García, las relaciones que establecen los/as sujetos/as con las músicas con las cuales se identifican están sustentadas en «alianzas afectivas e ideológicas» (2010:21).

Con respecto a ello, y como veremos en los ejemplos que se abordarán en este trabajo, diferentes estrategias que los/as sujetos/as hacen en sus prácticas musicales —como la elección del repertorio musical, la instrumentación, intervenciones en las letras de las canciones, etc.— permiten poner de relieve una u otra identificación, cuyas representaciones están intrínsecamente vinculadas a núcleos de sentimiento, sentido y pertenencia, según el lugar y el contexto de esa práctica musical.

4 · DE FOLKLORE Y (DES)MARCACIONES: LA MÚSICA COMO ESTIGMA/ EMBLEMA EN LA SERENATA A CAFAYATE

En virtud de lo expuesto, propongo analizar cómo son puestos en juego diferentes sentidos vinculados a lo nacional, regional y lo étnico, a partir del uso de los soportes materiales y simbólicos que habilita la práctica de música folklórica. A tales efectos, como fue anticipado, nos centraremos en las actuaciones de las artistas folklóricas Jacinta Condorí y Lorena Carpanchay, en la *Serenata a Cafayate*, edición 2020.

Para comenzar, las describiré de acuerdo con cómo son reconocidas y cómo ellas mismas se presentan en las entrevistas relevadas. Ambas artistas son oriundas de Cafayate (localidad de Salta) y provienen de

«cuyaneidad», etc. Dichas representaciones fueron abonadas y utilizadas por la industria cultural, por ejemplo en la producción discográfica.

familias consideradas de «tradición folklórica», entendiendo por ello que sus integrantes están relacionados de una u otra manera con prácticas culturales que se consideran «folklóricas» (música, danza, artesanías, etc.) y que se entroncan con el universo de sentidos provenientes del campo del folklore.

En una nota periodística publicada por el diario salteño *El Tribuno*, Jacinta manifiesta: «Desde niña me inicié en la copla andina, arte milenario del noroeste argentino cultivado casi exclusivamente por mujeres».¹⁹ Asimismo, Jacinta se autoidentifica como «diaguita» y expresa que su «canto lleva un mensaje pero también alegría y contagio».²⁰

Por su parte, Lorena relata, en la nota publicada por *Red Cosecha Roja*,²¹ que canta baguala «desde siempre» y que «sus padres, sus abuelos, sus tíos, tías y primos, todos son bagualeros y cantan en eventos y reuniones». En palabras de Lorena:

La baguala es un canto ancestral que viene con los aborígenes, nuestros antepasados los diaguitas calchaquí, «los chucha», con quienes siempre me identifiqué. Es una copla o verso que va acompañada con una tonada personal, donde uno pone sus sentimientos.²² (Entrevista publicada en febrero de 2020)

Lo primero a destacar son algunas cuestiones que tienen que ver con el lugar de enunciación de las artistas. En sendas entrevistas, y en otras que pueden encontrarse en las redes, es mencionada la «tradición folklórica» en la cual ellas se inscriben. En ambos casos se hace alusión a cómo desde pequeñas están en contacto con estos «saberes tradicionales». Tal como teoriza Díaz, la inscripción de los/as artistas en una suerte de genealogía folklórica, deviene un recurso especialmente valorado en el campo del folklore en tanto no solo representa para el/la artista un

19 Disponible en: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2017-11-16-15-23-37-jacinta-condori-sigue-con-paso-firme-en-busca-de-sus-objetivos>. Ver también https://www.youtube.com/watch?v=7WEWteOILCO&ab_channel=ChinoYapura

20 Ibidem.

21 Disponible en: <http://cosecharoja.org/una-bagualera-trans-en-la-serenata-cafayate/>

22 Ibidem.

capital social a partir del cual valida su «autenticidad» como intérprete popular, sino también una legitimación de su forma de relacionarse con los «saberes provincianos, campesinos y populares» (Díaz, 2009:67). De hecho, la valoración positiva que hacen los diferentes medios citados de este aspecto como también la mención que las artistas hacen de ello dejan ver que es un supuesto compartido, parte del paradigma clásico del folklore internalizado por los sujetos, que actúa como reconocimiento del artista.

Otro aspecto aludido como destacado es el «origen provinciano», en términos de Díaz. El hecho de que ambas artistas sean cafayateñas no solo es ponderado en el contexto de las notas periodísticas relevadas, sino que son parte del discurso con el cual el presentador de la *Serenata* las introduce y que antecede a sus actuaciones. En este sentido, y tal como fuera mencionado más arriba, la «provincianía» forma parte de los *valores esenciales* del folklore en tanto expresión de ruralidad y, por lo tanto, de «autenticidad». La asociación de la ruralidad con la «esencia nacional» es un tema ampliamente tratado por varios autores (Plesch, 2008; Mendivil, 2016; Vila, 1986; Díaz, 2009; Chamosa, 2012, entre otros) y hunde sus raíces en la teoría *Volkgeist* del romanticismo (Dalhaus, 1980). En Argentina, este proceso tomó ribetes sumamente complejos en las políticas de apoyo al folklore que se hicieron durante el primer gobierno peronista (Vila, 1986). La vinculación del peronismo con el folklore, y público consumidor y hacedor de este tipo de música, se plasma no solo a nivel institucional (radios, escuelas, universidades, etc.), sino también a nivel jurídico, a partir de la creación de determinadas leyes. Es un ejemplo patente de lo que afirma Mendivil (2016): «Tomada por un arte autónomo, la música es, en realidad, un arte vigilado y controlado estatalmente».

Nos centraremos ahora en las actuaciones que tuvieron lugar el 21 y 22 de febrero de 2020, para Jacinta y Lorena, respectivamente, en el *Payo Solá*,²³ escenario principal de la *Serenata a Cafayate*. Este festival, cuya primera edición data de 1974, es uno de los más convocantes de todo

23 Compositor, guitarrista y bandoneonista salteño, nacido en Cafayate (1908–1962).

el NOA y el principal de la provincia de Salta. Con este festival, Salta se incorpora a la agenda de festivales folklóricos nacionales, entre los que están Cosquín y Jesús María.

La relevancia que obtiene este festival a nivel local, provincial y regional, nos demanda detenernos unos instantes en algunos de sus puntos más notables. En primera instancia, su nombre remite a una práctica local, la *serenata nocturna*, con reminiscencias del «amor cortés» medieval, que se llevaba a cabo en las casas de las élites locales. Asimismo, la Serenata articula nuevos sentidos sobre otras prácticas locales arraigadas tales como las *guitarreadas*, que están asociadas a los vastos festejos que sucedían en las fincas vitivinícolas, en las cuales el bodeguero o patrón «agasajaba» a sus trabajadores al finalizar la época de vendimia con música, baile y grandes comidas. Oportuno es destacar que la *Serenata a Cafayate* fue impulsada por Arnaldo Etchart, dueño de uno de los principales y más antiguos emprendimientos vitivinícolas de Cafayate, a quien se lo considera autor de dicho festival y a cargo de quien estarían las primeras ediciones de este, previo a la administración municipal.

Otra modalidad de ese tipo de reuniones en el espacio local eran las *veladas*, llevadas a cabo en las lujosas residencias rurales de las familias de la élite local. Estas implicaban encuentros con reconocidos músicos, poetas y artistas plásticos y dotaban a la familia anfitriona de un cierto halo de sofisticación, en tanto la sociabilidad restringida entre los anfitriones y los artistas se constituía en un bien simbólico que otorgaba prestigio (Villagrán y López, 2017).

A partir de lo dicho, siguiendo la clave de lectura propuesta por Villagrán y López, la *Serenata a Cafayate* es pasible de ser entendida como hecho social total, en el sentido de Mauss, pues reúne en su seno sentidos y prácticas sociales con profundidad histórica que condensan un gran potencial simbólico y vehiculizan institucionalidad de todo tipo (jurídica, política, etc.). En este sentido, la Serenata que, en palabras de Etchart es «un regalo para el pueblo» (Villagrán y López, 2017), puede ser entendida como un espacio social que incorpora en su estructura el círculo de don–contradon que, fundado sobre la red de relaciones patrón–peón de la finca, establece, a partir del uso de determinados

bienes simbólicos, una forma de reciprocidad encubierta, configurando condiciones diferenciales de poder. De esta manera, la Serenata establece fuertes vínculos con las principales actividades económicas del valle,²⁴ la vitivinícola y la turística.

Por consiguiente, resulta menester considerar que las *performances* que tienen lugar en la Serenata se insertan en la mencionada matriz de sentidos, relaciones y símbolos, lo cual emerge en las tramas discursivas (verbales y no verbales) de los/as sujetos/as que participan de dicho festival. Para citar un ejemplo, podemos reparar en la presentación que hiciera el locutor del festival para referirse a Jacinta: «Con *vino* que nos convoca / sea un *Etchart torrontés* o un *exquisito Malbec* / para escuchar a esta exquisita cantora / cantoraza, diría yo, *consagrada y calchaquí* / Esta, *su tierra querida*, es Jacinta Condorí»²⁵ (las cursivas son mías). Como puede apreciarse, el vino como epítome del desarrollo del Valle se utiliza en este caso no solo para presentar a la artista, sino que es utilizado una y otra vez para enaltecer las virtudes de la tierra cafayateña, algo que nos remite al vínculo indisoluble con la principal actividad económica del valle. Durante las actuaciones musicales es frecuente que los/as artistas incluso eleven una copa de vino a modo de «brindar con el público», tal como sucede en la actuación de Jacinta, lo cual es recibido gratamente por los asistentes.

Por otro lado, la referencia al *pago*, al cual se evoca mediante la expresión «tierra querida», es un elemento que también está presente en el discurso que introduce la actuación de Lorena: «Ella es *cafayateña*, de una zona de San Luis, ahí *cerquita de los cerros*.... rodeada de toda esa *querencia* que tiene ese lugar» (las cursivas son mías). Esta evocación del *pago* como algo especialmente destacado forma parte del paradigma clásico del folklore; este deviene el espacio simbólicamente construido portador de valores, en el cual incluso el paisaje mismo aparece como valor (Díaz, 2009:127). La tierra natal exhibe, además, relaciones intrínsecas

24 Villagrán y López explican, además, que la Serenata fue creada en un contexto económico desfavorable en el Valle Calchaquí, en tanto se asistía a una profunda crisis en la producción vitivinícola (2017:238).

25 Ver link del video referido más arriba.

con «la patria» y, por ende, con todo el país. En correspondencia, en el *pago* se inscribe la relación región–nación (Díaz, *idem*).

Ahora bien, dado que se trata de interpretaciones o actuaciones musicales en vivo, existen algunas mediaciones a tener en cuenta, tales como la disposición de un escenario que impone cierto tipo de organización y uso de recursos —sonido, luces, manejo de tiempo, puesta en escena, etc.—. La presencia o no del escenario da lugar a lógicas de espacio y dinámicas divergentes en los lugares donde se desarrollan prácticas musicales. El *escenario* implica una configuración espacio–simbólica distinta, en tanto da lugar a una jerarquización espacial estableciendo diferentes niveles entre músicos y público y, por otra parte, inserta otras dinámicas, como las de la industria cultural.

Por otro lado, también debe considerarse en el análisis el uso determinado de las corporalidades que se enlaza en la trama discursiva total. Resulta oportuno destacar que aquí entenderé a las prácticas musicales como *narrativas performáticas* (y performativas) ya que construyen un relato cuyo soporte material es el cuerpo y el sonido (Pacheco, 2021). Es decir, las narrativas no solo se considerarán a partir de la lírica de las canciones sino también de la música instrumental y de la performance que implica un determinado uso, proyección y vivencia del cuerpo.

De cara a ello, cómo se presentan los/as artistas en el escenario formará parte del dispositivo discursivo, configurando de una u otra manera la marca de sentido del enunciado y del lugar de enunciación del artista. En relación con ello, ambas artistas decidieron portar su «poncho salteño», ya sea durante toda su actuación o bien en determinado momento de ella. El uso de objetos con capacidad simbólica, y sincrética, como es el poncho salteño, que ocupan un lugar preponderante en determinadas narrativas identitarias, como la provincial salteña, evoca de alguna u otra manera los núcleos de sentimiento vinculados con ese símbolo, en este caso el poncho. Máxime si se tiene en cuenta el contexto en el cual ocurre tal evocación, el festival folklórico más importante de la provincia de Salta, y la construcción histórica de sentidos²⁶ en torno a dicho objeto.

26 Al respecto del poncho salteño, dicen Lanusse y Lazzari: «Los colores del “poncho salteño” —que se repiten en la bandera de Salta— contienen, también, un relato en clave del destino indígena en la provincia.

Otro objeto que aparece sobre el escenario, y que por sus sentidos asociados tiene una presencia insoslayable, es la bandera *whipala*, con la cual se identifica a los pueblos indígenas de América Latina, específicamente aquellos que durante la época incaica pertenecieron al Tawantinsuyu. La difusión que ha obtenido esta bandera en las últimas décadas, sobre todo a partir del proceso de emergencia étnica de fines del siglo xx, permitió apropiaciones en diversos sentidos por distintos colectivos sociales vinculados de alguna manera a las luchas reivindicatorias indígenas. La incorporación de estos objetos a la narrativa performática permite sin duda establecer vínculos con determinadas «sensibilidades afectivas (Grossberg apud. Briones, 2005) histórica y socialmente construidas que se activan a partir de los códigos compartidos (tanto del ambiente del folklore como de los nacionales–regionales).

En la música folklórica se utilizan instrumentos musicales cuya sonoridad y presencia tienen alta densidad semiótica y devienen portadores de un relato en sí mismo. Por ejemplo, el siku y la caja chayera o coplera pueden pensarse en estos términos, las más de las veces asociados a un «legado ancestral» que despierta profundas emociones. En palabras de Verón (1993), estas sonoridades podrían pensarse como «materias sensibles investidas de sentido». En los casos que nos ocupan, ambas artistas han decidido incorporar la caja a su performance, ya sea porque su repertorio consistía estrictamente en bagualas o bien porque ha sido incluida a partir de breves intervenciones dentro del repertorio musical.

Con respecto al repertorio que ambas artistas pusieron en escena, se observa que mientras una interpretó canciones folklóricas en géneros como chacareras, zambas, etc., la otra cantó únicamente bagualas. En el caso de Jacinta, llama la atención la elección del primer tema: *Soy Calchaquí*, huayno de Raúl «Indio» Uribio. Este tema registrado por su autor en 1991 no ha sido muy difundido; es decir, no forma parte del repertorio «consagrado» del folklore, como sí lo son otros temas que interpretó la misma artista, como veremos. *Soy Calchaquí*, que en su título

Según el historiador Romero Sosa, el paño rojo con la lista negra es un diseño que remite a los 'ponchos enlutados [que] aparecen en varios países andinos, como homenaje dolorido a Atahualpa cruelmente ejecutado, por parte de sus descendientes vencidos» (2005:233).

contiene una elocuente enunciación en términos identitarios, comienza de la siguiente manera:

Traigo en mi canto joven la raza antigua/ de la marrón de Amaicha dentro de mí / la copla florecida de las vidalas / y el parche amanecido del Yocavil / [Estribillo] Soy Calchaquí / Mi piel morena / Mi voz de huayra / lo dice así / Soy calchaquí / un yo diaguita que me transita hasta el confín / Soy Calchaquí, soy calchaquí / Soy heredera de los primeros de mi país

Entre una y otra vuelta de este tema, la artista pronuncia un sentido recitado que recupera importantes personajes en la historia diaguita, así también realiza una invitación a enseñar sobre «los grandes hechos que hoy se reflejan en las ruinas [sitios arqueológicos]». Luego de este tema, siguen otros que sí pertenecen al repertorio clásico del folklore, tales como *Volver en vino* de Horacio Guarany, *Luna Tucumana* de Atahualpa Yupanqui, *Juana Azurduy* de Ariel Ramírez–Félix Luna, *Señora Macacha Güemes* (chacarera dedicada a la hermana del Gral. Güemes) de Agustín Carabajal–León Benarós y *Carpas de Salta* de Juan José Solá.²⁷ Estas dos últimas canciones, son muy populares en el ámbito específicamente salteño.

De esta manera, a través del repertorio «clásico» consagrado del folklore, la artista legitima su posición en carácter de intérprete folklórica que tiene conocimiento del repertorio «clásico y consagrado», haciendo una especie de guiño al repertorio provincial con sus últimos temas. Esto, por otra parte, valida su lugar en tanto salteña, en virtud del mismo repertorio. Así, a partir del dispositivo de la canción folklórica, la artista se pronuncia en términos político–identitarios. Esta posición se encuentra además legitimada en tanto artista folklórica con reconocimiento local y nacional,²⁸ lo cual remite a la utilización de los mecanismos de legitimación del campo. Por lo dicho, el folklore puede considerarse una *música de uso*, tal como explica Vila, en tanto son «formas

27 Los autores corresponden a música y letra respectivamente. En el caso de un solo nombre es porque la autoría de ambas le pertenece.

28 Jacinta fue ganadora de varios certámenes folklóricos nacionales.

musicales que traman un lenguaje común para los sujetos de unas determinadas generaciones y proveniencias» (apud. Semán, 2019:12).

Teniendo en cuenta que toda obra musical es una producción cultural compleja en la que intervienen diversos agentes que operan en diferentes niveles y a lo largo de un proceso que se inscribe en el tiempo (Díaz, 2009, Villagrán y López, 2016; Adorni, 2019); las canciones poseen dos niveles contextuales, por lo menos, a los que atender. Por un lado, está el contexto que llamaremos de ejecución o *performance*, es decir el evento performativo en el cual la canción es «puesta en escena». Y, por otro lado, está el *contexto referido* (Canepa Koch, 2001) que proviene de aquello que es narrado o interpretado en la letra misma de la canción. En este sentido, a pesar de que el contexto de ejecución es el mismo para todas las canciones, el contexto referido en la primera canción se diferencia con respecto a las subsiguientes. Aun cuando podemos decir que las canciones mencionadas ponen en diálogo imágenes pertenecientes al universo simbólico y discursivo del folklore —el paisaje, la tierra natal, la mención a instrumentos y ritmos folklóricos tradicionales, etc.—; mientras las últimas se inscriben en el paradigma clásico del folklore, *Soy Calchaquí* plantea un posicionamiento identitario en términos étnicos que se vislumbra en su trama narrativa y que introduce ciertas tensiones con otros discursos de retórica nacional.

De hecho, el verso «Soy heredera de los primeros de mi país» introduce algunas cuestiones interesantes sobre las cuales detenerse. La Constitución argentina en su artículo 75 inciso 17 reconoce la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas²⁹ que se encuentran en el territorio actualmente conocido como Argentina, lo cual es reivindicado por varias de las comunidades indígenas. Aun cuando esto parecería contener una contradicción creo que, en realidad, trasluce el lugar, históricamente construido, otorgado a los pueblos originarios —o mejor dicho denegado— por el Estado argentino en «la historia nacional», las representaciones sociales que esto genera y cómo se legitiman las mismas a partir de pequeños y sutiles mecanismos.

29 Consúltese: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm>

La forma de concebir y ubicar discursivamente a los pueblos indígenas en un pasado remoto hunde sus raíces en cómo la «nación» ha históricamente gerenciado su relación con los mismos. Dicha relación estuvo, y en gran parte continua, marcada por una tendencia a «silenciar, eliminar o asimilar a su población indígena» (Szulc y Enriz, 2017:201). Se puede decir que merced a diferentes mecanismos de marcación y segregación, la población indígena fue quedando afuera, y por lo tanto alejada, del imaginario de la «identidad nacional». Es decir, tomando prestadas las palabras de Szulc, se fue relegando y proyectando su existencia a un tiempo pasado lejano, previo a la conformación del Estado-nación (idem). Una de las tantas consecuencias de pensar sistemáticamente a los pueblos indígenas en el «pasado», es la persistente invisibilización de estos en el *hoy*, negándoseles el derecho a la paridad, a la representación como contemporáneos a la «época actual» que todos/as vivimos.

Ahora bien, en *Soy Calchaquí* se invierte el signo de la valoración negativa de la marcación étnica para convertirla en validación a partir de la utilización de los dispositivos del folklore. En su letra, la genealogía y la «tradición» que se «hereda» resultan potentes mecanismos de legitimación. Esta canción al inscribirse en el campo del folklore y, por lo tanto, al responder a su paradigma discursivo, realiza un uso simbólico de la «tradición» como enclave de significación, que transmite a su enunciario la legitimidad con la cual aquella es investida en dicho campo. En este sentido, el folklore resulta un lugar desde el cual se subvierten los sentidos de las marcaciones sociales y se disputa un lugar en la «historia nacional».

En el caso de Lorena, ella recita y canta, en la tonada³⁰ vallista, una serie de coplas tradicionales, enlazadas una con otra, acompañada de su caja coplera. Se puede apreciar que las coplas elegidas por ella son aquellas consideradas «tradicionales» por los sujetos que participan de una u otra manera de esta práctica cultural. Estas versan sobre temáticas amorosas, otras relacionadas con distintos paisajes y otras que estriban sobre la práctica del canto con caja. No obstante, Lorena hábilmente introduce

30 Por *tonada* se entiende en el NOA cierta estructura rítmico-melódica distintiva de cada región con la cual se cantan las diferentes bagualas.

una copla, promediando la mitad de su actuación, que dice: «Soy diaguita del Chuscha / tierra que ha'i de volver / si me tiran a la hoguera / del humo he'i de nacer / [Mote] Qué más quieres/ soy alegre».

En este caso, la artista valida su posición en el campo a partir de los «saberes tradicionales». Las bagualas son consideradas «canto tradicional y ancestral». En tanto, el conocimiento de las tradiciones forma parte de la *competencia* del artista; aquí la «tradición» opera como una construcción discursiva legitimadora, tanto del artista como de su práctica musical y, por tanto, habilita la enunciación identitaria que, de otro modo, sería más difícil de abordar. Tal como en el caso anterior, Lorena también ha obtenido una serie de reconocimientos³¹ que la han posicionado positivamente ante el público regional. Sin embargo, la artista expresó que a partir de su actuación en la *Serenata* es «la primera vez que se siente aceptada en el Valle».³²

Cabe destacar que Lorena es la primera bagualera trans —y también la primera artista trans— que canta en el escenario de la *Serenata a Cafayate*. Esto reviste a la actuación de Lorena de una especial significación. Ella expresa que cantar en el emblemático escenario de Payo Solá, como en otros escenarios regionales que se habilitaron a partir de ello, «es muy importante para las chicas [trans] que vienen detrás de mí».³³ Por esta razón, es viable preguntarse si la actuación de Lorena es pasible de ser pensada en términos de *evento crítico* (Villagrán y López, 2016) dado el potencial que tiene para vehiculizar nuevos modos de acción y, a partir de ello, reconfigurar categorías tradicionales, teniendo en cuenta que sus efectos no solo alcanzan a los actores sociales implicados —en este caso Lorena—, sino también a colectivos sociales más amplios: las artistas LGBTIQ+ de Salta, por ejemplo.

31 Esta serie de reconocimientos no tiene que ver con certámenes folklóricos, sino más bien con su involucramiento como activista del colectivo LGBTIQ+, a partir de lo cual ha sido invitada a numerosos programas radiales, televisivos, etc, como así también a diferentes escenarios musicales.

32 Nota periodística, disponible en: <https://viapais.com.ar/salta/1593775-lorena-carpanchay-sera-la-primera-bagualera-trans-que-cantara-en-la-serenata-a-cafayate/>

33 Cfr. entrevista otorgada a Radio Nacional LRA 53 San Martín de los Andes: <https://www.radionacional.com.ar/por-primera-vez-cantara-una-bagualera-trans-en-festival-salteno/>

Lo dicho se vuelve aún más relevante si reponemos el contexto general en cual tiene lugar dicho evento. A partir de la ley 27539 de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales promulgada en 2019 con su Resolución 32/2020³⁴ de 2020, la cual incluye a personas con identidad de género autopercibido, los festivales musicales deben cumplir con el treinta por ciento de presencia femenina sobre el total de los/as artistas programados/as en su cartelera. Esta reglamentación es especialmente destacada por las autoridades municipales y organizadores de la *Serenata*: «Había que cumplir con la nueva ley de cupo femenino, lo cual sería una gran oportunidad para nuestras cantoras y músicas», como se manifiesta en una nota periodística publicada por el diario *La Gaceta Salta*³⁵ (publicada en febrero 2020). Asimismo, los/as presentadores/as que introducen la actuación de Lorena lo hacen a partir de un discurso que hace hincapié en la «diversidad» y en «aprender la tolerancia». Es oportuno mencionar que este festival fue transmitido por la televisión pública, con lo cual tuvo un alcance nacional.

Sin embargo, hay un punto que merece atención. Tal como fue mencionado, Lorena, en la *Serenata*, canta coplas que podemos considerar dentro las «tradicionales» por la temática que estas abordan y también coplas que reivindican su identidad en términos étnicos. No obstante, en su amplia trayectoria como coplera, ella, en otras ocasiones, ha elegido cantar coplas en la cuales recupera en sus letras la trayectoria de pioneras del colectivo LGBTQ+, tales como Lohana Berkins y Diana Sacayan, y reivindica el travestismo.³⁶ Esto no solo demuestra la versatilidad de Lorena como artista y coplera, sino que nos hace reparar en el contexto de ejecución o de *performance* mencionado más arriba. Considerar la práctica musical un acto comunicativo nos lleva a reflexionar en torno a las condiciones que el contexto en el cual se da la misma establece.

34 Consúltese:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm>

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/334401/norma.htm>

35 Disponible en: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/133106/espectaculos/serenata-llego-cafayate-grandes-figuras.html>

36 Cfr: https://www.youtube.com/watch?v=byyWrppTAJw&ab_channel=LorenaCarpanchay

De aquí que es necesario considerar que la *Serenata a Cafayate*, en tanto festival folklórico con una capacidad simbólica regional y legitimadora considerable, se inscribe como factor estructurante en las dinámicas de comunicación músico/a–público. Tal como explica Hymes, con respecto a la función social de las formas lingüísticas, el contexto de ejecución instaaura las condiciones del acto comunicativo que el/la sujeto/a performer tomará en cuenta para la toma de decisiones (Canepa Koch, 2001:17). Agregó a ello que estas condiciones se establecen antes y durante el acto performativo y que están atravesadas por las sensibilidades de ambas partes (músico/a– público).

En suma, a partir del análisis presentado se puede observar cómo la música folklórica opera como emblema o estigma según el contexto de práctica y la red semiótica a la cual es efectivamente asociada. Así, mientras a una práctica como el canto con caja en determinadas situaciones se le atribuye valoraciones negativas por estar marcada étnicamente, en otras situaciones esta misma práctica actúa como dispositivo de legitimación por entroncarse con conceptos medulares, tales como la «autenticidad» y la «tradición», de un campo como el folklore. Debido a la profundidad que presenta este tema, estimo que será muy importante seguir ahondando en el mismo en investigaciones futuras para iluminar la comprensión de los procesos sociales en torno a la producción de categorías y construcción de identidades.

Si bien por cuestiones de espacio no es posible desarrollar este tema aquí, los casos presentados abren profundos interrogantes sobre la interseccionalidad entre género, etnicidades y folklore, que serían muy interesantes de abordar.

5 · CONCLUSIONES

Como se ha visto, las prácticas musicales folklóricas resultan sumamente diáfanas para reconstruir procesos de larga duración vinculados con las construcciones de identidades étnicas–nacionales–regionales, en virtud del proceso de constitución del campo del folklore como tal. También

permite reparar en la red de sentidos y la configuración de relaciones que el folklore, en tanto campo reglado, habilita.

Considero que los procesos históricos que implicaron la construcción de una «nacionalidad argentina» han calado muy profundo en toda la población generando no solo representaciones de larga duración en el imaginario social, sino delicadas filiaciones que atraviesan los modos de sentir y pensarse a uno mismo. En virtud del universo simbólico históricamente construido que hace jugar el folklore, se logra a partir de la práctica musical folklórica una conexión afectiva con la «comunidad imaginada» (Anderson, 1993), en diferentes niveles de anclajes nacionales–provinciales. Así, por ejemplo, al cantar y tocar determinado repertorio se vehiculiza una identificación «regional», tal como «salteño/a», ya sea porque explícitamente sus letras evocan a la provincia o porque utilizan alguno de sus constructos simbólicos —la narrativa güemesiana, prácticas culturales de gran significación como el carnaval, etc.— y, en virtud de ello, se han popularizado a nivel regional. Por consiguiente, una afectividad se activa a partir de la cadena semiótica que opera en y desde la práctica musical y a partir de la cual sus sentidos se reactualizan, redefinen y/o tensionan.

De cara a ello, la práctica musical a través de sus soportes materiales —sonidos corporeizados— codificados a través de su marco de producción y enunciación —el folklore— crea eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados a partir de una «sensibilidad» históricamente construida. Esto permite afirmar, tal como lo han hecho otros autores, que la afectividad representa una parte estructural de la música en tanto hecho estético (Dalhaus, 1980; Semán, 2019). En ese sentido, mientras en una determinada canción, merced a la trama de sentidos que la contiene, el/la artista se pronuncia como «salteño/a», por ejemplo, en otra lo hace en términos étnicos.

Considero que el proceso histórico a través del cual el folklore se ha constituido como campo en Argentina ha estructurado la producción de música folklórica, dotándola de cierta *porosidad*. Sostengo como hipótesis que esta cualidad la habilita en tanto dispositivo de enunciación étnico–política y, por otro lado, vehículo de vínculos afectivos e identitarios con

otro tipo de estructuras ancladas en «lo nacional», como la identificación provincial. De este modo, la música folklórica podría posibilitar y legitimar ciertos lugares de enunciación, que de otra manera resultarían más «ásperos», especialmente en estos contextos de visibilización (como son los festivales). En otras palabras, la música folklórica posibilitaría, en este caso, un «ablandamiento» de un posicionamiento político–identitario. Teniendo en cuenta los procesos de invisibilización étnica, despojo y vulneración que sufrieron las comunidades indígenas en Argentina, la práctica musical folklórica deviene un poderoso dispositivo de reclamo de derechos y, a la vez, un marco de contención para dichos reclamos.

En este sentido, considero que la elección del repertorio articulado con el contexto performativo deviene una *estrategia performática* que pone en juego las sensaciones y percepciones que se forman *in-situ* entre los agentes involucrados, músicos/as y público, las «sensibilidades afectivas» histórica y socialmente construidas que se activan a partir de los códigos compartidos (tanto del ambiente del folklore como de los nacionales–regionales), el posicionamiento político–identitario y las disputas en torno a los sentidos que se erigen sobre los constructos materiales y simbólicos del folklore, así también en torno al lugar de lo étnico en la trama nacional. Cabe destacar que la categoría de *estrategia performática* no solo hace alusión a las articulaciones descritas con sus respectivos niveles de agencia codificada, sino también apela a reponer cierta situación de coacción, que en el caso que nos ocupa está dado por las posiciones subalternas.

Por último, y retomando algunas cuestiones que presentaron los casos abordados, queda abierto para otros trabajos ahondar en las relaciones que se tienden entre las prácticas de música folklórica, la etnicidad y las construcciones en torno al género, y cómo estas intersecciones se vienen dando en el proceso de constitución nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMOVSKY, EZEQUIEL (2014). La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana «Dr. Emilio Ravignani»*, 3° serie, n° 41, p. 50–92.
- ADORNI, ANGÉLICA (2019). El hombre que canta al hombre, *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de musicología*.
- ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades Imaginadas*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENZA, SOLARI, MENNELLI, YANINA Y PODHAJECER, ADIL (2012). Cuando las danzas construyen nación: Los repertorios de danzas folklóricas en Argentina, Bolivia y Perú. En CITRO, Silvia y ASCHIERI, Patricia (Coord.) *Cuerpos en Movimiento*, Buenos Aires: Biblos.
- BLACHE, MARTHA (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual, *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 20(1), 69–89.
- BRIONES, CLAUDIA (2002). Mestizaje y Blanqueamiento como coordenadas de Aboriginalidad y Nación en Argentina, *RUNA XXIII*, pp: 61–88.
- BRIONES, CLAUDIA (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En BRIONES, Claudia (comp.) *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales en alteridad*, Buenos Aires: Antropofagia.
- BUCH, ESTEBAN (2013). *O juremos con gloria a morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del año XIII a Charly García*, Buenos Aires: Ediciones Eterna Cadencia.
- CANEPA KOCH, GISELA (2001). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CATTARUZZA, ALEJANDRO Y EUJANIAN, ALEJANDRO (2003). *Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna*, En *Políticas de la Historia Argentina 1860–1960*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- CHAMOSA, OSCAR (2012). *Breve historia del folklore argentino 1920–1970: identidad, política y nación*, Buenos Aires: Edhasa.
- DALHAUS, KARL (1980). Nationalism and music. En *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Mary Whittal (translator), University of California Press.
- DÍAZ, CLAUDIO (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Córdoba: Ediciones Recovecos.

- FERREIRA, LUIS (2005). Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro, Anales del VI Congreso de la Rama Latinoamericana, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.
- FRITH, SIMON (2001). Hacia una estética de la música popular [1987]. En Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. Eds Cruces, Francisco y otros, Madrid: Trotta.
- GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL (2010). Tres estrategias para narrar nuestras experiencias con la música popular. En GARCÍA, M.A. (ed.) Rock en papel. Bibliografía crítica sobre la producción académica sobre el rock en Argentina. Editorial de la Universidad de la Plata.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2011). Metáforas teóricas: más allá del esencialismo versus el instrumentalismo. Capítulo IV. En Los límites de la cultura, crítica de las teorías de la identidad, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GROSSO, JOSÉ LUIS (2008). Indios muertos, negros invisibles. Hegemonía, Identidad y añoranza, Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- HALL, STUART (2003). ¿Quién necesita identidad? [1996]. En HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.) Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires: Amorrortu.
- ILLARI, BERNARDO (2015). ¿Una nueva y gloriosa nación? Retórica y subjetividad en la Marcha Patriótica rioplatense de 1813, Latin American Music Review, Vol 36, No 1. University of Texas Press.
- LANUSSE, PAULA Y LAZZARI, AXEL (2005). Salteñidad y pueblos indígenas: continuidad y cambio en identidades y moralidades. En BRIONES, Claudia (comp.) Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales en alteridad, Buenos Aires: Antropofagia.
- MENDÍVIL, JULIO (2016). En contra de la música, Buenos Aires: Gourmet musical ediciones.
- OCHOA, ANA MARÍA (1997). Tradición, género y nación en el bambuco, A Contratiempo, Revista de Investigación Musical, Nro 9, pp 34-44.
- PACHECO, GIMENA (2021). Malambo: ¿solo una danza? Articulaciones de sentido entre música, memoria e identidad(es), Contrapulso – Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular, N°3(1), 36-48. Disponible en <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/73>
- PLESCH, MELANIE (2008). La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En Los caminos de la música. Europa y Argentina Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- PLESCH, MELANIE (2002). De mozas donosas y gauchos matreros música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera, Revista Huellas, N°2. Mendoza: UNCUYO.
- PRIETO, ADOLFO (1988). El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires: Sudamericana.

- SEMAN, PABLO (2019). Prólogo «La canción nunca es la misma». En GILBERT, Abel y LIUT, Martín (comp.) Las mil y una vidas de las canciones, Buenos Aires: Gourmet musical ediciones.
- SEGATO, RITA (2007). La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SZULC, ANDREA Y ENRIZ, NOELIA (2017). La política, las calles y la niñez indígena en Argentina, Revista Cuadernos de Campo, pp. 200–221.
- VERÓN, ELISEO (1993). La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad, Barcelona: Gedisa.
- VILA, PABLO (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones, TRANS–Revista Transcultural de Música, pp. 2:14. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidadesnarrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- VILA, PABLO (1986). Peronismo y folklore ¿un réquiem para el tango?, Punto de Vista, Año IX, N° 26, Buenos Aires.
- 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, Revista de Antropología Social, ISSN: 1131–558X, Ediciones Complutense.
- VILLAGRÁN, ANDREA Y LÓPEZ, IRENE (2017). La Serenata a Cafayate. «Un regalo para el pueblo» en el proceso de transformación de la fisonomía tradicional, Trabajo y Sociedad, N° 29, Santiago del Estero.

NOTAS PERIODÍSTICAS

- EL TRIBUNO (2017). Jacinta Condorí sigue con paso firme en busca de sus objetivos, disponible en: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2017-11-16-15-23-37-jacinta-condori-sigue-con-paso-firme-en-busca-de-sus-objetivos> [última consulta en: febrero 2021]
- EL TRIBUNO (2021). Jacinta Condorí es la clara expresión del canto calchaquí, disponible en: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2021-4-2-15-13-0-jacinta-condori-es-la-clara-expresion-del-canto-calchaqui> [consultado en: abril 2021]
- CAFAYATE (2017). Jacinta Condorí: nuevo disco, disponible en: <http://www.diariocafayate.com/jacinta-condori-presenta-nuevo-disco-achalay-tierra-en-cafayate/> [última consulta en: febrero 2021]
- RED COSECHA ROJA (2020). Una bagualera trans en la Serenata a Cafayate, disponible en: <http://cosecharoja.org/una-bagualera-trans-en-la-serenata-cafayate/> [última consulta en: febrero 2021]

VIA PAÍS (2020). Lorena Carpanchay será la primera bagualera trans que cantará en la Serenata a Cafayate, disponible en: <https://viapais.com.ar/salta/1593775-lorena-carpanchay-sera-la-primera-bagualera-trans-que-cantara-en-la-serenata-a-cafayate/> [última consulta en: febrero 2021]

LA GACETA (2020). Por primera vez en la Serenata a Cafayate cantará una bagualera trans, disponible en: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/132525-actualidad/por-primera-vez-serenata-cafayate-cantara-bagualera-trans.html> [última consulta en: abril 2021]

LA GACETA. La Serenata llegó a Cafayate con grandes figuras, disponible en: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/133106/espectaculos/serenata-llego-cafayate-grandes-figuras.html> [última consulta en: abril 2021]

REGISTROS AUDIOVISUALES

SERENATA A CAFAYATE 2020:

https://www.youtube.com/watch?v=gZb4Xeg3R-E&ab_channel=ZonaFrancatelevision
<https://youtu.be/3SE1fmeKIQg?t=1963>

TELEFE SALTA:

https://www.youtube.com/watch?v=7WEWteOILCO&ab_channel=ChinoYapura

HOMENAJE A LOHANA BERKINS EN EL TEATRINO DE SALTA:

https://www.youtube.com/watch?v=byyWrppTAJw&ab_channel=LorenaCarpanchay

UNITV:

https://www.youtube.com/watch?v=5KISvUdrJKc&t=1197s&ab_channel=UNITV

REGISTROS SONOROS

RADIO NACIONAL LRA 53 SAN MARTÍN DE LOS ANDES, ENTREVISTA

A LORENA CARPANCHAY:

<https://www.radionacional.com.ar/por-primera-vez-cantara-una-bagualera-trans-en-festival-salteno/>