

Legitimación e identidad sociocultural en el campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional

Octavio Sánchez

[FAD, UNCuyo]

RESUMEN

Me propongo, en principio, reflexionar acerca de los procesos de legitimación que en general emergen en la sociedad contemporánea, para luego referirme en particular al campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional, poniendo en juego las herramientas teóricas provenientes de la sociología de Berger y Luckmann (1968). Precisaré algunos conceptos que pondré en funcionamiento a modo de herramientas analíticas: adscripción de roles, procesos de institucionalización y mecanismos de legitimación. Mi intención es dilucidar algunos interrogantes acerca de qué es significativo para los músicos cuyanos en sus carreras, cuándo sienten que están jugando en el campo, cuáles son las acciones o eventos que juzgan valiosas e ineludibles para sentirse parte del conjunto de cultores, en definitiva, a través de qué factores se sienten legitimados. Hacia el final del artículo recorreré algunos ejes que atraviesan el corpus, son: «conciencia de la profundidad histórica», «militancia de los cultores», «trascendencia» y «autorreferencialidad». Esta trama de conceptos que cruzan las músicas estudiadas sostiene, entre otros elementos, la construcción de la identidad sociocultural cuyana, objeto complejo que es el que quiero investigar en última instancia.

SUMMARY

I propose at the beginning reflect about the legitimization processes that arise generally in the contemporary society, to then refer particularly to the field of Cuyoan popular music of traditional base, bringing into play the theoretical tools from Berger and Luckmann's Sociology (1968). With the aim of performing an analysis upon certain aspects of these musics, some concepts that I will use as analytical tools will be needed: role adscription, institutionalization processes and legitimization mechanisms. My intention is to, through these concepts, elucidate some queries about what is significative for Cuyoan musicians in their careers, when is that they feel they are playing in the field, which actions or events they judge valuable and ineludible to feel part of the group of cultivators of the genres; ultimately, through which factors they feel legitimized. Towards the end of the article, I will go over some axes that cross the corpus. These axes, that I have built to analytical ends, are: «consciousness of historical depth», «the cultivators 'militancy'», «trascendentality», and «autoreferentiality». This woven of concepts that cross the studied music, sustains, among other elements, the construction of Cuyoan sociocultural identity, a complex object which is the one I want to investigate ultimately.

*“A veces pienso que Dios debe ser cuyano como nosotros...
¡Cuyano y tonadero!”*

Fabiano Navarro, 03/02/2012

1. INTRODUCCIÓN

En trabajos anteriores acerca de las músicas populares cuyanas de base tradicional me percaté de la capital significación que los cultores de estas músicas otorgan a la circulación de sus producciones por los caminos propuestos por la industria cultural, especialmente la radiofonía, entre otros medios de comunicación, los festivales masivos y la industria discográfica.¹ Inclusive, esta importancia es resaltada por los cultores actuales cuando se refieren a los músicos que en el pasado fueron los protagonistas de la vigencia de las músicas cuyanas por el resto del país, especialmente gracias al trabajo que estos desarrollaron desde Buenos Aires entre las décadas de 1930 y 1950. El peso otorgado a estos espacios de circulación abiertos por la modernidad me lleva a plantear como hipótesis que estos circuitos funcionan como verdaderos mecanismos de legitimación en la carrera de los músicos cuyanos.

En consecuencia, en este texto me propongo en principio reflexionar acerca de los procesos de legitimación que en general emergen en la sociedad contemporánea, para luego referirme en particular al campo de estas músicas, poniendo en juego las herramientas teóricas provenientes de la sociología de Berger y Luckmann (1968).

Con la finalidad de realizar un análisis sobre algunos aspectos de las músicas populares cuyanas, precisaré algunos conceptos que pondré en funcionamiento a modo de herramientas analíticas: adscripción de roles, procesos de institucionalización y mecanismos de legitimación. No aplicaré mecánicamente el aparato teórico de este enfoque sociológico. Mantendré una relación crítica con el marco propuesto, reformulando sus categorías en función de mi trabajo e inclusive tomando distancia del mismo en los aspectos que juzgo débiles o poco operativos para este estudio.

Mi intención es dilucidar a través de estos conceptos algunos interrogantes acerca de qué es significativo para los músicos cuyanos en sus carreras, cuándo sienten que están jugando en el campo, cuáles son las acciones o eventos que juzgan valiosas e ineludibles para sentirse parte del conjunto de cultores, en

¹ Me refiero especialmente a mi tesis de maestría (Sánchez 2009 [2004]) y otras producciones focalizadas en músicas populares cuyanas en las que trató el tema (Sánchez 2005a y 2008).

definitiva, a través de qué factores se sienten legitimados, cuestiones que se desprenden de experiencias de trabajo de campo realizadas entre músicos y oyentes expertos. Intuyo que estas preguntas pueden resultar fructíferas también para el estudio de otras músicas regionales; de ahí que espero que este artículo adquiera una mayor significación integrando el presente dossier. Como ya fue estudiado por Graciela Musri (2013), este tipo de investigaciones locales puede aportar al conocimiento de fenómenos que superen la escala del recorte inicial propuesto, ya que esta perspectiva implica “ver en la dimensión micro los procesos musicales particulares y los que también son universales” (Musri:61).

El corpus de mis investigaciones está conformado por los textos, paratextos y metatextos que se relacionan en el campo de las músicas populares cuyanas. Incluyo entre mis fuentes: músicas grabadas, partituras, grabaciones de video, carátulas de producciones discográficas, afiches promocionales de diversos eventos referidos a presentaciones en vivo, entrevistas a cultores, transcripciones, notas de trabajos de campo, artículos periodísticos y textos académicos. Incorporo para esta categorización la propuesta teórico metodológica de Gerard Genette ([1982] 1989 y [1987] 2001).

Hacia el final del artículo recorreré algunos ejes que atraviesan el corpus. Estos ejes, que he construido con fines analíticos, son: «conciencia de la profundidad histórica», «militancia de los cultores», «trascendencia» y «autorreferencialidad». Esta trama de conceptos que cruzan las músicas estudiadas sostiene, entre otros elementos, la construcción de la identidad sociocultural cuyana, objeto complejo que es el que quiero investigar en última instancia.

2. EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN EN TÉRMINOS DE BERGER Y LUCKMANN

El proceso de legitimación dentro de un orden institucional es descrito por Peter Berger y Thomas Luckmann como una compleja y gradual objetivación de significados. Se aproximan a una definición de dicho proceso estudiando en primer término cómo ciertas acciones van cristalizando en una sociedad, adquiriendo significaciones compartidas. Al respecto los autores afirman que:

La legitimación produce nuevos significados que sirven para integrar los ya atribuidos a procesos institucionales dispares. La función de legitimación consiste en lograr que las objetivaciones de «primer orden» ya institucionalizadas lleguen a ser objetivamente disponibles y subjetivamente plausibles. (Berger y Luckmann: 120)

Lo que aquí se señala como objetivación de «primer orden», hace referencia a la constitución de roles, elementos del orden institucional que se originan en la objetivación lingüística de ciertas acciones y formas de acción que han adquirido sentidos socialmente compartidos. Es decir, son significaciones que primero se han convertido en conocimiento objetivado y luego en acciones tipificadas (Berger y Luckmann:95– 120).

La existencia de la sociedad institucionalizada implica un conocimiento compartido, social, de actos y de maneras de actuar dentro de esa sociedad. Dichas acciones y formas, aunque necesariamente individuales, son realizadas en un contexto social y son colectivamente tipificadas, ubicándose en el nacimiento del proceso de institucionalización como señalan Berger y Luckmann:

[...] los orígenes de cualquier orden institucional se encuentran en las tipificaciones de los quehaceres propios y de los otros, lo que implica que los objetivos específicos y las fases entremezcladas de realización se comparten con otros, y, además, que no sólo las acciones específicas, sino también las formas de acción se tipifican. (Berger y Luckmann:95–96)

Para que se tipifiquen formas de acciones es necesario que previamente posean un sentido objetivo, lo que a su vez requiere que posean una objetivación lingüística. Este complejo mecanismo permite cierta independencia del sujeto frente a la acción, a tal punto que esa forma de acción así objetivada cuando además es compartida por los demás actores de una sociedad puede convertirse en un *rol* que momentánea o circunstancialmente esté interpretando el sujeto. De esta manera, se construye una distancia entre el *yo* y el *yo actuante*:

Podemos comenzar con propiedad a hablar de «roles», cuando esta clase de tipificación aparece en el contexto de un cúmulo de conocimiento objetivado, común a una colectividad de actores. Los «roles» son tipos de actores en dicho contexto. (Berger y Luckmann:97)

El *rol* se convierte en una suerte de interfaz, es decir, de dispositivo mediador o traductor entre las conductas individuales y el significado y funcionamiento de esas acciones en el mundo social:

Se advierte con facilidad que la construcción de tipologías de «roles» es un correlato necesario de la institucionalización del comportamiento. Las instituciones se encarnan en la experiencia individual por medio de los «roles», los que, objetivados lingüísticamente, constituyen un ingrediente esencial del mundo objetivamente accesible para cualquier sociedad. Al desempeñar «roles» los individuos participan en un mundo social; al internalizar dichos «roles», ese mismo mundo cobra realidad para ellos subjetivamente. (Berger y Luckmann:97–98)

En este sentido, una acción o manera de actuar será socialmente aceptable o, por el contrario, inadecuada según si corresponde, o no, a algunos de los roles institucionalizados. El rol se convierte así en un mecanismo de control:

Todo comportamiento institucionalizado involucra «roles», y éstos comparten así el carácter controlador de la institucionalización. Tan pronto como los actores se tipifican como desempeñando «roles», su comportamiento se vuelve ipso facto susceptible de coacción. (Berger y Luckmann:98)

Explicar cuál es el mecanismo por el cual una conducta, un factor o un interés se institucionaliza en la sociedad, se reduce a comprender cómo surgen los roles pertinentes a dichas acciones o valores. En este sentido, el dispositivo estaría compuesto por la habituación y la objetivación de acciones, esto es, la constitución de tipificaciones recíprocas –individuales y sociales– de comportamiento:

El origen de los «roles», reside en el mismo proceso fundamental de habituación y objetivación que el origen de las instituciones. Los «roles», aparecen tan pronto como se inicia el proceso de formación de un acopio común de conocimiento, proceso que, como ya hemos visto, es endémico a la interacción social y previo a la institucionalización propiamente dicha. (Berger y Luckmann:98)

Es decir, en un contexto social roles e instituciones se van conformando mutuamente durante el mismo proceso, y junto con ellos se institucionalizan las acciones y maneras de actuar. La relación es tan estrecha que puede pensarse que los roles ejercen una suerte de representación del orden institucional, comparable a la dependencia existente entre los actores y el libreto en una obra teatral: esos roles sólo adquieren sentido dentro de la institución y esa institución existe plenamente cuando los roles son encarnados. Algunos roles poseen una más comprensiva cualidad de representación, posición que tiene implicaciones con el mecanismo de legitimación, según afirma esta sociología:

Aunque todos los «roles» representan el orden institucional en el sentido antes mencionado, algunos lo representan simbólicamente en su totalidad más que otros. Dichos «roles» tienen gran importancia estratégica en una sociedad, ya que representan no solo tal o cual institución, sino la integración de todas en un mundo significativo. Estos «roles», por supuesto, contribuyen ipso facto a mantener dicha integración en la conciencia y en el comportamiento de los integrantes de la sociedad, vale decir, que tienen una relación especial con el aparato legitimador de ésta. Algunos «roles» no tienen más función que esta representación simbólica del orden institucional como totalidad integrada; otros asumen esta función de vez en cuando, además de las funciones menos elevadas que desempeñan rutinariamente. (Berger y Luckmann: 100)

En este sentido, si los procesos de institucionalización de roles son objetivaciones de significado de «primer orden», los correspondientes a la legitimación son descriptos como de «segundo orden». El motivo general de la legitimación, además de las motivaciones específicas, es la «integración» de significados. De esta forma, legitimar es un proceso que queda definido por sus funciones: integración y plausibilidad subjetiva de los significados institucionalizados; o como aparece en la cita inicial de este artículo: lograr que los roles estén “objetivamente disponibles y subjetivamente plausibles” (Berger y Luckmann: 120).

Asimismo, existen dos dimensiones en las que se concretan la integración y la plausibilidad. Una es «horizontal», desde la cual cada individuo otorga significados a la totalidad del orden institucional reconociendo las relaciones existentes entre los individuos que participan de este orden cumpliendo diversos *roles* en un momento dado. Esta dimensión es intersubjetiva y, según se desprende de la conceptualización de estos autores, sincrónica. La otra es «vertical» y está relacionada con la biografía individual de cada sujeto, que puede haber atravesado diversos órdenes del orden institucional. En este sentido, esta dimensión es cronológica, biográfica, histórica.² Desde esta, cada sujeto otorga significación a la totalidad de la sociedad institucionalizada.

² Pongo en evidencia que, habitualmente cuando se hace referencia espacial al orden temporal se elige la dimensión horizontal, infiero que por influencia de la Física de representar el tiempo en el eje de las abscisas en un sistema de ejes cartesianos. En consecuencia, generalmente cuando nos referimos a «línea de tiempo» la graficamos horizontalmente. Sin embargo Berger y Luckmann asignan la dimensión vertical a lo diacrónico, reservándose la horizontal para las relaciones interpersonales sincrónicas.

En sociedades que atraviesan una primera fase de institucionalización, el proceso descrito puede no ser indispensable porque las relaciones entre los individuos posiblemente sean más directas y, sin la mediación de roles, se tornen evidentes y más sencillas de interpretar. Sin embargo, cuando el proceso de institucionalización avanza, especialmente cuando a lo largo del tiempo las sociedades se complejizan, la legitimación aparece como una necesidad y el reconocimiento de la profundidad histórica, es decir de la dimensión diacrónica, se vuelve significativo:

El problema de la legitimación surge inevitablemente cuando las objetivaciones de orden institucional (ahora histórico) deben transmitirse a una nueva generación. Al llegar a este punto, como hemos visto, el carácter auto-evidente de las instituciones ya no puede mantenerse por medio de los propios recuerdos y habituaciones del individuo. La unidad de historia y biografía se quiebra. Para restaurarla y así volver inteligibles ambos aspectos de ella, deben ofrecerse «explicaciones» y justificaciones de los elementos salientes de la tradición institucional. Este proceso de «explicar» y justificar constituye la legitimación. (Berger y Luckmann: 121–122)

Desde aquí es necesario preguntarse qué merece ser explicado y justificado, y cómo realizar estas operaciones. En el intento de encontrar respuestas termina de desentrañarse el proceso de legitimación.

La legitimación «explica» el orden institucional atribuyendo validez cognoscitiva a sus significados objetivados. La legitimación justifica el orden institucional adjudicando dignidad normativa a sus imperativos prácticos. Es importante comprender que la legitimación tiene un elemento tanto cognoscitivo como normativo. En otras palabras, la legitimación no es solo cuestión de «valores»: siempre implica también «conocimiento». (...) La legitimación no solo indica al individuo por qué debe realizar una acción y no otra; también le indica por qué las cosas son lo que son. En otras palabras, el «conocimiento» precede a los «valores» en la legitimación de las instituciones. (Berger y Luckmann: 122)

En síntesis, un sujeto está legitimado si está explicado y justificado dentro de un cierto orden social, es decir, si es parte de un orden institucional habiendo integrado significaciones, horizontal y verticalmente, y si se comporta según las normas y valores correspondientes al rol que esté desempeñando. La legitimación de ese sujeto se refiere a cuánto sabe del presente y pasado de su colectivo social y cuán respetuoso es en el cumplimiento de las normas relativas a su rol.

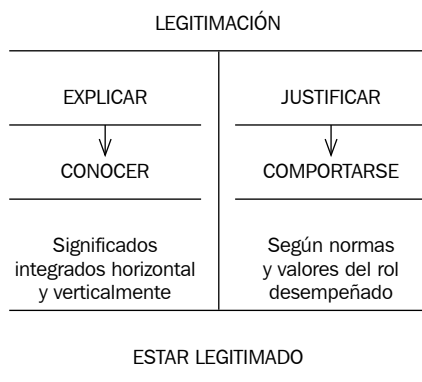


Figura 1. componentes del proceso de legitimación.

El mecanismo descripto obedece en cierta manera al grado de objetivación e integración de significados que haya alcanzado un colectivo social en los procesos de institucionalización. Dependiendo de esa graduación es posible distinguir distintos niveles de legitimación, que presento sintéticamente en el siguiente cuadro.

NIVELES DE LEGITIMACIÓN

- 1 Aparece apenas se transmite un sistema de objetivaciones lingüísticas de experiencias humanas. Es pre-teórico pero constituye el fundamento cognoscitivo de los niveles siguientes y el referente de la tradición institucional. Existe un incipiente grado de objetivación e integración de significados.

 - 2 Contiene proposiciones teóricas en forma rudimentaria, a modo de esquemas explicativos, pragmáticos y relacionados directamente con acciones concretas. Existe un elemental grado de objetivación e integración de significados.

 - 3 Contiene teorías explícitas por las que un sector institucional se legitima en términos de un cuerpo de conocimiento diferenciado. La legitimación comienza a trascender la explicación pragmática y a convertirse en “teoría pura”. Se verifica un alto grado de objetivación e integración de los significados.

 - 4 Se conforman universos simbólicos; estos son cuerpos de tradición teórica que integran zonas de significado diferentes y abarcan el orden institucional en una totalidad simbólica. Se consolidan cuerpos de significación referidos a realidades que no son las de la experiencia cotidiana, que trascienden la aplicación pragmática. Se verifica una integración significativa: todos los sectores del orden institucional se integran; toda la experiencia humana se desarrolla dentro del universo. El universo simbólico se concibe como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales. Todo se explica y justifica, es decir se legitima, dentro del universo.
-

Figura 2. niveles de legitimación y sus características.

Considero que en el estudio de los procesos de legitimación deberían activarse algunos mecanismos de precaución. Me parece pertinente preguntarse también quién es el que explica; de qué maneras y con qué criterios se priorizan unas normas y se atenúan otras; qué acontecimientos pueden haber sido silenciados o velados; cuánto hay de construido, de imaginado o, inclusive, de convenientemente inventado en los hechos y normas sobre los que se sustenta la legitimación; todos interrogantes que apuntan a desentrañar qué intereses, tensiones y

podere pueden estar detrás de las explicaciones y justificaciones.³ Aunque estas preguntas no aparecen en el diseño teórico de Berger y Luckmann, este marco sigue resultándome fructífero para analizar mi objeto de estudio. En el apartado siguiente lo podré en funcionamiento en ese sentido.

3. EL PROCESO LEGITIMACIÓN EN MÚSICAS CUYANAS

De esta forma, aplicando las herramientas sociológicas aquí abordadas al estudio de las músicas, puede preguntarse qué es estar legitimado para un folclorista, o un rockero, o el integrante de un ensamble de música antigua, o el director de una orquesta sinfónica. La respuesta tendrá sentido solamente si nos remitimos al rol desempeñado por cada uno de estos músicos dentro del orden institucional correspondiente.

Sería difícil de imaginar un director de orquesta sinfónica que poseyera una exquisita técnica de dirección y que fuera un especialista en obras del romanticismo, pero que no supiera nada de clasicismo. Sin embargo, ese mismo director podría lograr legitimación en su ámbito desconociendo la existencia del rock británico de los 60 o ignorando las diferencias entre variantes barriales del candombe montevideano en el presente. En el mismo sentido, un cantante de tangos puede estar legitimado en su campo desconociendo la tradición del canto lírico, sin saber nada de amplificadores de guitarras eléctricas o de la existencia de Verdi y Wagner. Este marco puede colaborar también a descolonizar nuestras mentes y a relativizar juicios de valor. Lo que es significativo y motivo de legitimación en un orden institucional, no tiene por qué serlo en otro. De igual forma con los factores descalificadores.

Acercándome al objeto de estudio propuesto, tomo el caso de un intérprete de música cuyana, cuyo espacio de circulación habitual puede estar configurado por su entorno familiar y social cercano, peñas en barrios periféricos, programas radiales especializados en algunas pocas emisoras y un mercado discográfico muy reducido de producciones independientes locales. Si estar legitimado es, por una parte, «conocer» significados integrados verticalmente, según la conceptualización de Berger y Luckmann, este músico deberá ser consciente

³ Esta debilidad que critico de la Sociología de Berger y Luckmann se atenúa incorporando el concepto de semiosfera de la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman, perspectiva que me provee de herramientas para estudiar tensiones y divergencias al interior de un universo semiótico, de una cultura. Mi intención es construir un aparato conceptual donde se complementen ambas teorías, tarea que emprenderé en futuros trabajos.

de dónde está situado en relación con su propia trayectoria como cultor de estas expresiones musicales y en relación con la historia de las músicas que ejecuta, sabiendo quiénes son los referentes de estos géneros y cuál es el repertorio que goza de mayor prestigio, entre otros factores. Entre los cultores cuyanos es frecuente la posesión de estos conocimientos:

Palorma es otro aporte valiosísimo, y con toda seguridad que las cuecas que hace Palorma –si bien lo más profundo de él son las tonadas– tienen la autenticidad de describir la propia región donde vivía: *Póngale por las hileras*, *La corcorteña*, por ejemplo. Así como Hilario Cuadros impone canciones, que son las que más hizo... si tengo que buscar una imagen de Hilario Cuadros le voy a decir la *Canción del jarillero*, *La Flor de Guaymallén*, o alguna tonada como la de *Los ojos negros...* (Víctor Pizarro 6/6/2002)

En este sentido, la información que manejan los actuales cultores es muy variada e importante en cuanto a cantidad. Sin entrar en cuestionamientos acerca de la veracidad de las narraciones, hay que destacar el peso que le otorgan a los hechos narrados y lo significativo que esto se vuelve para su vida profesional y para reafirmar su identidad sociocultural. El testimonio siguiente es expresado por un cultor que nombra a referentes que fueron protagonistas varias décadas atrás. Luna falleció en 1955 y Cuadros en 1956, y todavía estos hechos son mantenidos en la memoria y en el discurso:

[...] los cuyanos don Hilario Cuadros y Buenaventura Luna, uno con Los Trovadores de Cuyo y el otro con La Tropilla de Huachi Pampa. Y ahí se llevaron a los grandes valores; se los llevaron de Mercedes a Alfonso y Zabala... Bueno, de La Tropilla... salieron todos después famosos... estaba don Antonio Tormo! ...estaba Tormo–Canales! [...] fue Remberto Narvárez! Remberto Narvárez era de Iglesias, cerca de Jáchal, sanjuanino. Pero a los 15 años se fue con Buenaventura Luna a Buenos Aires y se quedó a vivir allá y formó el dúo ese con Guillermo Arbós, que era un cantor de tangos, porteño el hombre, pero con el tiempo constituyeron un dúo, allá en la década del '50 más o menos [...] (Cholo Torres 25/06/2002).

Inclusive, existe entre los cultores de música cuyana una gran conciencia acerca de la profundidad histórica de estos géneros musicales que los lleva a hacer referencias a etapas anteriores a la mediatización de las músicas. Esto se hace evi-

dente en el discurso de varios de los entrevistados que le otorgan prioridad a los temas referidos a las circunstancias “originales” en que se desarrollaron la cueca y la tonada en Cuyo, remontando su relato a principios del siglo XIX. Es más, Alfredo Sierra, Víctor Pizarro, Santiago Bértiz, Omar Rodríguez y Dino Parra, entre muchos otros, empezaron sus comentarios narrando acerca de los «orígenes» y argumentando que “por ahí hay que empezar para poder hablar de estos temas”, si es que se los quiere comprender en profundidad.

Todos los comienzos tienen que ver con el origen, con la raíz misma de cada una de estas expresiones musicales. En este caso empieza como una expresión musical y como danza. No en todas las manifestaciones artísticas se da la dualidad de canto y danza. No todas las danzas logran sobrevivir: a medida que va pasando el tiempo cambian las costumbres, cambia la moda, y lo primero que cambia son las danzas, generalmente; no así las músicas. (Víctor Pizarro, 28/05/2002)

Muchos de los conocimientos que exhiben los cultores actuales tienen su anclaje en teorías difusionistas que instaló en la Argentina el musicólogo Carlos Vega (1936 y 1944) y que reprodujo el mendocino Alberto Rodríguez (1938) en sus estudios sobre músicas cuyanas. En general, los cultores que eligieron hablar acerca de una difusa etapa fundacional de los géneros, adhieren en mayor o menor medida a las versiones estandarizadas por esa perspectiva teórica, mostrando los hechos como algo dado, frecuentemente sin cuestionarlos, y aceptando explícitamente esta hegemonía.

Para hablar de la cueca... yo en lo que tengo conocimiento, la cueca cuyana vino de la zamacueca, y se instaló acá en Cuyo y agarró un giro propio, tiene su forma de ser propia, o sea, se diferencia de la cueca norteña. (Cholo Torres, 25/06/2002)

En particular, el género cueca cuyana aparece inserto en una narrativa en la que se señala a otro género musical, la zamacueca, como un antecedente directo, que alinea a la cueca en una tradición centenaria, haciéndola participar de un pasado lejano, indefinido, fundacional. Asimismo, tanto la cueca como los otros dos géneros vigentes, tonada y gato cuyano, suelen narrarse como emergentes de un corpus de mayor profundidad diacrónica en el que se incluyen otras músicas de práctica bastante restringida en la actualidad.

Porque es importante no sólo la cueca, sino todos los otros ritmos tradicionales de acá; porque uno se cree que acá había sólo la cueca y el gato... ¡Y no! Aquí está el gauchito, está el sereno, un montón de temas, de cosas que se hacían acá... resbalosa... son cosas interesantes de saberlas, sino que no se popularizaron. (Alfredo Sierra, 15/07/2002)

Muchos cultores experimentan la posesión de estos conocimientos como un deber. En ese “tenés que saber” emerge uno de los requisitos para ser aceptado como cultor cuyano, para estar legitimado.

Yo creo que no solamente es importante interpretar la música nuestra, también es importante tratar de interiorizarse sobre sus orígenes, qué es lo que estás interpretando; no solamente en la cueca cuyana... cantás una tonada y tenés que saber qué es la tonada, de dónde viene; si bien es cierto que la mayoría de las expresiones musicales que nos identifican a nosotros son de origen europeo, por lo general de España, si tenemos que hablar de la cueca tenemos que partir de sus orígenes. (Omar Rodríguez, 07/01/2003)

En general, el músico popular cuyano tiene dominio, o se siente o aspira a ser competente, sobre estos temas.⁴ Su propósito es mantener y comunicar esta memoria sobre ese pasado fundacional aunque no haya participado en él y sea distante de su experiencia de hacer música hoy. Independientemente de la veracidad de los hechos pasados aludidos, percibo la existencia de cierta voluntad de construcción de una identidad cultural que ancle en tiempos remotos, una intención de ser continuadores de una cultura añeja, y por eso mismo noble y legítima, que impulsa a los cultores a otorgarles profundidad temporal a sus producciones musicales. Mi percepción no sólo está basada en los contenidos vertidos por los entrevistados, sino también en el énfasis puesto por ellos en la temática,⁵ y en la espontaneidad de los comentarios, frecuentemente expresados dejando ver cierto orgullo o satisfacción en esta conexión con el pasado.

⁴ En general, los cultores que eligieron hablar acerca de una difusa etapa fundacional del género, adhieren en mayor o menor medida a las versiones estandarizadas por la musicología de Carlos Vega y Alberto Rodríguez, mostrando los hechos como algo dado, frecuentemente sin cuestionarlo, y aceptando explícitamente esta hegemonía.

⁵ Difícilmente las transcripciones de las entrevistas puedan reflejar acentuaciones, pausas, tonos de voz, que son los que otorgan peso a muchos de los conceptos vertidos por los cultores.

Pero, simplemente, lo que se popularizó fue la cueca que es lo que se hacía acá en los parrales, en los lugares donde se reunía la gente de campo, y demás. Inclusive, la tonada apareció también en la misma época, nada más que no se bailó. (Alfredo Sierra, 15/07/2002)

Además del conocimiento histórico acerca de los géneros y de los referentes en general, un músico que aspire a legitimarse entre el colectivo de «los cuyanos» deberá ineludiblemente conocer los referentes de su rol específico, es decir, si es guitarrista con funciones de «primera guitarra» no podrá ignorar nombres como los de José Alfonso, Remberto Narváez, Tito Francia o Ernesto Villavicencio. De igual modo no podrá desconocer a los instrumentistas que han desarrollado otra de las especialidades de la guitarra cuyana: la de guitarrista acompañante o ejecutante de guitarrón. El siguiente testimonio resalta la figura de Félix Dardo Palorma, referente indiscutido como compositor y también como intérprete:

Y así cae don Félix Dardo Palorma a mi casa, cuando yo tenía 12 ó 13 años... y cuando lo escuché a Palorma dije... “acá está la cosa”; ahí empiezo yo, me voy para el folklore, a los 14, 15 años, detrás de Palorma... digo “acá está... acá”. La armonía que tiene don Palorma en la guitarra, lo que tocaba, lo que él era cantando, y lo que escribía, me parece que ha sido eximio y va a pasar un buen tiempo para que salga otro Palorma. Tiene la picardía del ritmo don Palorma, que no es “chiqui chiqui chic chicqui...” [acompaña las onomatopeyas moviendo las manos como tocando una guitarra, con la punta de los dedos], sino que es más pausadito y tapadito con la palma de la mano; y más con guitarrón; y bueno, así empezó. (Armando Navarro, 03/ 10/2002)

Un caso particular se da con los instrumentistas y cantantes cuando ingresan a un conjunto de larga y reconocida trayectoria a cumplir cierto rol. Cuando esto sucede, obviamente esa agrupación ya ha tenido entre sus filas a músicos con esa función determinada y el nuevo integrante no debe desconocer que se incorporará no sólo a un grupo sino también a una genealogía. En este sentido, Hilario Cuadros en Los Trovadores de Cuyo siempre buscó otro cantante tenor para poder cantar a dos voces, él reservándose la función de segunda voz. Conformó así distintos dúos, desde Cuadros–Morales en la década de 1920 hasta Cuadros–Canciello en los 50. El siguiente testimonio es de la hija de don Clemente Canciello, quien era la primera voz del conjunto Los Trovadores de Cuyo en 1956, momento del fallecimiento del líder Cuadros. La cita da cuenta de la responsa-

bilidad y conciencia que tenía el cantante de ocupar ese lugar: “Mi padre conocía muy bien la historia de la música cuyana; él decía ‘Hilario Cuadros tuvo once primeras voces’. Él sabía dónde estaba parado.” (Alicia Cancelli, 01/03/2003)

En cuanto a «conocer» significados integrados horizontalmente, un cultor cuyano adquiere legitimación sabiendo cómo es el medio en el que debe desarrollar su carrera en el presente, conociendo los referentes musicales actuales, los espacios de circulación y recepción disponibles y siendo consciente de las condiciones de producción.

Al conjunto cuyano le pagan muy poco, le tiran poco... entonces, si encima tiene que pagar guitarristas acompañantes, los que hacen el marco musical, no les queda nada. Casi todos los dúos trabajan con dos y hasta tres guitarristas; pero en las grabaciones a veces se hace cargo uno solo que es capaz de hacer todo: guitarrón, ritmo, 1ª, 2ª y 8ª. Cada guitarrista podría cobrar unos \$300 por grabar en un disco, pero si el que agarra el trabajo lo hace todo él, a lo mejor se lleva \$700 ó \$900. (Agustín Prado, 28/02/2003)

Por otra parte, si estar legitimado implica «comportarse» según normas y valores, un músico deberá respetar las estructuras formales de las composiciones, cuidándose de no transgredir algunos elementos que podrían hacer que se le acuse de desvirtuar tal o cual género, en un espacio fuertemente tradicionalista:

Cuando compuse la primer cueca yo venía de tocar otras músicas, otras experiencias, y la hice a mi modo. Una vez se la mostré a Aníbal Cuadros y me dijo que estaba perfecta. Yo la seguí tocando; pero cuando conocí a Sergio Arenas me dijo “no... eso no es cueca cuyana” ...y era que tenía acordes menores. (Victor Aporta, 27/02/2003)

En este tipo de relaciones de poder es donde habría que refinar la perspectiva de Berger y Luckmann, en cuanto a que el compositor que expresó el testimonio anterior queda legitimado frente a una parcialidad de los cultores, los innovadores como el mencionado Aníbal Cuadros, pero resulta excluido frente a otra parcialidad, los más tradicionalistas como el citado Sergio Arenas. Esa composición es vista por dos cultores que se sienten dentro de la misma cultura aunque es juzgada desde posiciones distintas, en consecuencia, puede quedar dentro de ésta (“estaba perfecta”) o ser excluida (“eso no es cueca cuyana”)

según la ubicación de cada uno de ellos en relación con el núcleo canónico.⁶ En el mismo sentido, los siguientes testimonios, de dos exponentes contemporáneos de las músicas cuyanas, hacen referencia al poeta Armando Tejada Gómez, pero uno lo valora positivamente (“me volaron la cabeza”, “algo muy sustancioso”, “una cosa tremenda”) focalizando en los contenidos y el otro cultor lo descalifica (“son canciones lindas, pero no son tonadas”) centrando su observación en la forma de la poesía. Obviamente, las referencias que posee cada uno de estos importantes artistas conducen a valoraciones opuestas.

Yo, cuando aparece el Nuevo Cancionero, por ejemplo, a mí me volaron la cabeza. Yo era muy joven pero entendí que ahí había algo muy sustancioso para nosotros. Por supuesto que fue resistido, que Armando Tejada Gómez ahí generaba una cosa tremenda con el Manifiesto, digamos, y que Tito Francia como maestro y conocimiento del instrumento y como creador, también. (Jorge Viñas, 14/03/2013)

El segundo compositor prefiere referenciarse en la manera canónica de componer, empleando en su testimonio sentencias como “hacerla lo más cuyano posible”, “como realmente son” y “como debe ser”:

Lo que sí yo me inclino siempre a hacer, sobre todo cuando compongo un tema, a hacerla lo más cuyano posible. Yo he hecho tonadas y las hago como creo que realmente son [...] yo me propongo hacerlo como debe ser... por ej. si voy a hacer una tonada tengo que pensar en la métrica, que es una cosa muy importante, que ahora ya, las tonadas que se escuchan ahora pueden ser muy bonitas, como las de Tejada Gómez, que hace obras preciosas, hermosas, muy valiosas, pero son cosas lindas, son canciones lindas, pero no son tonadas. La tonada tiene que tener una métrica, la tonada que más se cantó fue la décima [...] Lo mismo son tonadas con cuartetos, con otro tipo de rimas, pero siempre muy medida, con la medida como se escribía antes. Antes se hacía la poesía, era con métrica con rima, ahora ninguna de las dos cosas se... Ahora la mayoría son por ej., toman un verso de Tejada Gómez, y le ponen música. Tejada Gómez es muy raro que haya escrito con rima... o con medida, ¿no cierto? Este, y bueno, para ponerle música a un tema de Tejada Gómez, hay que olvidarse de la medida, de la métrica que debe de tener una tonada. (Saúl Quiroga, 02/11/2004)

⁶ Para el estudio de este tipo de relaciones pongo en juego algunos conceptos de la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman, especialmente el de *semiosfera*, como comenté en la nota 3.

En los testimonios analizados hasta aquí, que revelan un avanzado grado de objetivación e integración de los significados, encuentro indicios que me lleven a afirmar que las músicas cuyanas están transitando entre un segundo y un tercer nivel de legitimación, según el enfoque teórico de Berger y Luckmann. En este sentido, puede verse que emergen esquemas explicativos, pragmáticos, relacionados con acciones concretas, tales como “si la cueca cuyana lleva bombo deja de ser cuyana y se vuelve norteña”, prescripción que cuando es transgredida genera sentencias descalificadoras como “si tocás percusión en una tonada cuyana es que vos no sos cuyano”. Asimismo, aparece un cuerpo de conocimientos que ha comenzado a condensarse como teoría, expresado en afirmaciones como “si la cueca no tiene cuarenta compases, no es cueca cuyana” o “las voces de los punteos en las guitarras las armamos con una primera voz, una segunda voz que va una tercera debajo de la primera, y debajo de todo la octava grave de la primera la toca la tercer guitarra”, o las observaciones sobre estructuras literarias de la tonada, que contiene el testimonio anterior. Este cuerpo de normas aparece organizado en prescripciones (“esto se hace así”) y proscripciones (“esto no debe hacerse así”) que intentan regular los conocimientos y comportamientos señalando quién está legitimado y quién no.

4. AUTORREFERENCIALIDAD, CONCIENCIA DE LA PROFUNDIDAD HISTÓRICA, MILITANCIA Y TRASCENDENTALIDAD

En algunos espacios de circulación, encuentro indicios relacionados con el cuarto nivel de legitimación. Entre los cultores más tradicionalistas de la música popular cuyana, todo es explicado en relación con el conjunto de cultores: escuchan un solo tipo de música por radio o en grabaciones, las demás músicas son juzgadas frente a ésta, los máximos referentes de estos géneros son objeto de devoción, todos los miembros del colectivo son músicos o tienen alguna práctica de interpretación musical, como cantantes y como guitarristas, diluyéndose los límites entre producción y recepción, y entre profesionalismo y diletantismo, entre otras particularidades. El campo comienza a volverse fuertemente autorreferencial.

Esta característica puede verse en distintos aspectos y en diferentes grados. Existen numerosas composiciones dedicadas a músicos referentes de estos géneros, que obviamente refuerzan la integración vertical de conocimientos. Por ejemplo las dedicadas a Hilario Cuadros: *Trovador del rocío* (tonada de Francia/Tejada Gómez), *Mi padre cantor* (tonada de Marta Cuadros), *Hilario vie-*

jito lindo (cueca de Marziali/Ortiz Ponce), *Abuelo de los cuyanos* (cueca de Palacios), entre muchas otras.

Un caso especial de autorreferencialidad se da en algunas tonadas donde el tema literario central de la composición es el mismo género tonada, su práctica y sus significaciones de identidad sociocultural.⁷ Entre muchas tonadas autorreferenciales, representativas de distintos momentos de la historia de estas músicas a lo largo de ochenta años, se encuentran: *La tonadita cuyana* (Cuadros/Lucero), *Las tonadas* (Palorma), *Entre tonada y tonada* (Tejón), *Regreso a la tonada* (Francia/Tejada Gómez), *Yo soy la tonada* (Villavicencio), *La tonada jamás morirá* (Valles/Villavicencio), *Ándale tonada* y *La tonada es así* (Viñas) y *Señora tonada* (Cortez).

En esta circularidad que entrañan las relaciones autorreferenciales, donde músicos, géneros y prácticas se retroalimentan, puede verse un proceso de integración de significaciones lo suficientemente complejo y sólido en cuanto a conocimientos y normas, que implica un alto nivel de institucionalización y que nos aproxima al concepto clave del cuarto nivel de legitimación, esto es, el universo simbólico. Al presente estado no se llegó automáticamente sino a través de varias décadas. En este sentido, para los músicos cuyanos de la primera mitad del siglo XX el componente normativo de la legitimación no podía entrar todavía en pleno funcionamiento. Aunque esos artistas intentaban legitimar su obra en «la tradición», ellos fueron en parte los creadores de formas, instrumentaciones y maneras «performativas», que posteriormente, y gracias a la gran vigencia que tuvieron en todo el país, se estandarizaron, es decir, cristalizaron en las estructuras que hasta hoy son las más empleadas por compositores e intérpretes. En consecuencia, su apuesta estuvo orientada a legitimarse, por un lado, mediante el componente cognoscitivo, básicamente adscribiendo a un pasado idealizado, «esencializado», que sintonizaba con las prioridades de la construcción de la nacionalidad por parte del Estado (Sánchez 2005b), y, por otro, gracias al protagonismo y notoriedad que estaban consiguiendo con su inserción en la industria cultural desde el centro hegemónico, Buenos Aires (Sánchez 2013).

Un músico cuyano contemporáneo de los cristalizadores, aunque seguramente era consciente de la trascendencia que estaban teniendo esos músicos exitosos, sólo podía integrar significados horizontales, sincrónicos. Pero, un cuyano de hoy legitima su propia carrera explicándola y justificándola no sólo con sus

⁷ Pueden encontrarse ejemplos de composiciones autorreferenciales en otros géneros de músicas populares, aunque no con la frecuencia con que se da en la tonada cuyana. Recuerdo *Yo me llamo cumbia*, *It's only rock and roll* y la chacarera *La vieja*; pero no vislumbro que esta categoría sea operativa para el estudio de los géneros citados.

propios logros si no entroncándolos con los de Hilario Cuadros, Buenaventura Luna, Clemente Canciello, Félix Dardo Palorma, Ricardo Arancibia Laborda, José Alfonso, Tito Francia... es decir, reconociéndose como parte de una tradición institucional, que tiene referentes reales, incluso inscriptos dentro de un mito fundacional. Esta conciencia de la profundidad histórica del colectivo sociomusical, esta integración con el pasado, reafirma mi consideración acerca de que se está alcanzando un cuarto nivel de legitimación.

La cristalización de los universos simbólicos sucede a los procesos de objetivación, sedimentación y acumulación del conocimiento que ya hemos analizado; o sea que los universos simbólicos son productos sociales que tienen una historia. Para entender su significado es preciso entender la historia de su producción [...] (Berger y Luckmann: 126– 127)

De acuerdo con estos autores, en algún momento la dimensión vertical de integración de significados deja de referirse exclusivamente a lo biográfico personal y empieza a remitirse a lo institucional. En el caso que estoy analizando, desde la muerte de Cuadros, Luna, Montbrun Ocampo, es decir el núcleo cristizador, ya no basta que un cuyano legitime su carrera por medio de sus propios logros: quebrada la unidad de historia y biografía (Berger y Luckmann: 122) debe remitirse a estos fundadores y reflejar sus logros en los de los «héroes», restaurando la continuidad y aspirando a ser continuador de esa carrera.

El universo simbólico también ordena la historia y ubica todos los acontecimientos colectivos dentro de una unidad coherente que incluye el pasado, el presente y el futuro. Con respecto al pasado, establece una «memoria» que comparten todos los individuos socializados dentro de la colectividad. Con respecto al futuro, establece un marco de referencia común para la proyección de acciones individuales. (Berger y Luckmann: 133)

La memoria compartida y las luchas comunes del presente propician la construcción de un «nosotros» que se hace evidente en expresiones como “los músicos cuyanos no tenemos espacios de difusión ni siquiera en Cuyo” o “nos poníamos muy orgullosos los cuyanos cuando don Santos Rodríguez salía por televisión desde Buenos Aires”. Es decir, tanto frustraciones como logros comenzaron a ser sentidas de manera colectiva; especialmente las acciones para superar los fracasos empezaron a pensarse desde ese «nosotros». Estas actitudes gestaron un sentido

militante, en el que la lucha por la trascendencia deja de obedecer a un interés individual y pasa a priorizarse lo colectivo. Esta militancia no sólo se experimenta en la cotidianidad y se expresa en los discursos; también invade las producciones, como en la tonada *Predicando la tonada* (de H. Alcaraz y Hnos. Coria), cuyo texto insiste en el cultivo de la tonada, especialmente del canto, y está estructurado en torno a las palabras «defensa», «deber», «orgullo», «lucha», «amor».

El concepto de “universo simbólico” es empleado en la sociología de Berger y Luckmann para señalar instituciones con un alto grado de desarrollo en cuanto a los procesos de legitimación. El grado más alto se alcanza cuando la integración vertical, es decir la adscripción del presente a un proceso que se referencia en un pasado y se proyecta a un futuro, es llevada al plano trascendente:

De esa manera el universo simbólico vincula a los hombres con sus antecesores y sucesores en una totalidad significativa, que sirve para trascender la finitud de la existencia individual y que adjudica significado a la muerte del individuo. Todos los miembros de una sociedad pueden ahora concebirse ellos mismos como pertenecientes a un universo significativo, que ya existía antes de que ellos nacieran y seguirá existiendo después de su muerte. La comunidad empírica es traspuesta a un plano cósmico y se la vuelve majestuosamente independiente de las vicisitudes de la existencia individual. (Berger y Luckmann: 133)

En este sentido, obviamente no existe un sistema de creencias cuyano que explique la vida y la muerte desde categorías propias. No hay una religión cuyana. Pero sí puedo dar cuenta de una fuerte relación entre la pertenencia al colectivo cuyano y un mundo “que sirve para trascender la finitud de la existencia individual”. Diversos indicios me llevan a tener esa percepción, mostraré algunos de distinta naturaleza, fruto del trabajo de campo y del análisis de textos, músicas y videos de presentaciones en vivo.

Existe una devoción militante hacia los músicos de mayor prestigio, que suele manifestarse en homenajes en el aniversario del fallecimiento de estos artistas. Las tumbas de Buenaventura Luna en Huaco, los bustos de Alfredo Alfonso y José Zavala en Villa Mercedes o el Panteón de la Tradición en Mendoza, donde se encuentran los restos de Hilario Cuadros y Carlos Montbrun Ocampo, entre otros, son frecuentemente visitadas por los cultores actuales. Además, desde los Estados provinciales y nacional, se ha oficializado la conmemoración de algunos aniversarios de nacimiento y fallecimiento, realizándose homenajes hasta

en el Congreso de la Nación.⁸ Más allá de los actos institucionales oficiales, que suelen estar atravesados por intereses políticos, los héroes de la cristalización son objeto de devoción por parte de los cultores. Inclusive en los modernos medios digitales, especialmente en las redes sociales, pueden leerse intervenciones como la siguiente:

Verdaderamente; Don Hilario Cuadros debe haber bajado Del Cielo, mandado por «El Tata Dios» para que cumpla con la «Misión Sagrada» de colmarnos de Música y Poesía Cuyana pero; no solo a «Los Cuyanos» sino, a todos quienes tenemos el Alma «curada» de sensibilidad, para saber interpretar como un rezo, cada una de sus Obras... (Publicación en Youtube, 11/06/2013).⁹

Una práctica habitual que revela la vinculación de estas músicas con el plano trascendente entre los cultores, consiste en “ir al cementerio a darle una serenata a un compadre muerto” en el día de su cumpleaños. De esta forma, las relaciones de compadrazgo, de alta vigencia entre los cuyanos, se prolongan después de la muerte por mediación de estas músicas. Esta práctica adquiere especial significación cuando el homenajeado es uno de los músicos referentes, tal el caso del compositor e intérprete Félix Dardo Palorma, autor de la cueca *Póngale por las hileras*, entre muchas otras composiciones de amplísima circulación desde la década del 40. El cumpleaños de este músico, 23 de mayo, fue declarado por la Legislatura Provincial mendocina “Día del Compadre de Cuyo”. Esto reflejaba la prensa local en un artículo titulado “Celebración en el cementerio”, en relación con uno de los festejos realizados en La Paz (Mendoza), lugar donde nació y está enterrado el prócer:

Felix Dardo Palorma, el Compadre de Cuyo, fue homenajeado en el cementerio de Villa Antigua, con bailes, cantos, recitados y vino casero servido en jarra, que no solo fue disfrutado por los presentes, sino también volcado sobre su tumba (para que beba el difunto, según la creencia popular) en coincidencia con la fecha de su nacimiento, en el que el fallecido poeta hubiese cumplido 90 años (...) El espíritu de Palorma no solo ayudó a afinar las guitarras sino que a su vez inspiró a los distintos oradores en emocionadas recordaciones destacando su vasta creación musical.¹⁰

8 Señalo en especial el Centenario de nacimiento de Buenaventura Luna (2005) y el cincuentenario del fallecimiento de Hilario Cuadros (2006), entre muchos reconocimientos.

9 En Youtube: *Mañanitas Cuyanas* – Vals de Don Hilario Cuadros – Interpretado por “CANTARES DE LA CAÑADITA” Usuario: CONMUSICAENELCORAZON. (http://www.youtube.com/watch?v=_tGIRGLopo8)

10 “Celebración en el cementerio”, San Martín, Mendoza, Argentina. Tiempo de Este, 30 de mayo de 2008.

Parte de esta militancia que se proyecta trascendiendo la vida material es expresada también en la producción. Junto con las obras que recuerdan devotamente a referentes fallecidos, como las dedicadas a Hilario Cuadros mencionadas párrafos más arriba, encontramos composiciones autorreferenciales que aluden al mundo trascendente. En este sentido, la significación de identidad sociocultural que articula la tonada cuyana supera la existencia terrenal de los cultores, como se expresa en el texto de *La tonada jamás morirá* (Villavicencio/Valles). Los dos últimos versos de cada parte, que funcionan a modo de estribillo, repiten significativamente “Nosotros nos iremos yendo, pero la tonada jamás morirá”. En otra tonada, también autorreferencial pero mucho más reciente, *Señora tonada* (Cortez/Vallejos), el final de la estrofa que funciona como cogollo dice: “Y mi garganta grita fuerte a cuatro vientos ¡somos cuyanos porque así lo quiso Dios!”. En interpretaciones en vivo al llegar esos versos, con mucha frecuencia los cantantes abandonan la interpretación a dos voces y al unísono cantan a viva voz gesticulando con los brazos en alto, siguiendo el contenido del texto.¹¹

Inclusive algunos compositores imaginan un “cielo cuyano” y lo plasman en toda una composición, tal el caso de la cueca *Yo lo imagino así* (Rubilar). Según la letra, la manera de ganarse el cielo es haber vivido “como cuyano”, condición sintetizada en acciones como cantar tonadas, cultivar la amistad, andar de serenatas cantándole a los amigos y haberse tomado varios vinos. La aprobación de una vida con estas características se debe a que “Dios es cuyano, San Pedro también. Ellos cantan tonadas que encrespan la piel”, como dice el estribillo.

En *La tonada jamás morirá* es el género tonada el que trasciende la muerte y en la cueca *Yo lo imagino así* es el cultor el que logra la salvación por haber llevado “vida de cuyano”. En este sentido, el cantante del conjunto puntano Algarroba.com actuando en Lavalle (Mendoza) en el festival del Melón y la Sandía 2013, presentó de la siguiente forma un popurrí de cinco tonadas: “Una que sepan de las siguientes poesías que les vamos a tirar... Una que sepa: sos cuyano hasta los huesos y tenés las puertas abiertas del cielo” (Julio Zalazar, 10/3/2013). Y a continuación interpretaron las cinco tonadas, tres de ellas autorreferenciales: *Yo soy la tonada* (Villavicencio), *Tonada del arbolito* (Tradicional), *Tu ausencia me martiriza* (Montenegro/González), *La tonada jamás morirá* (Villavicencio) y *Nada más que una tonada* (Villavicencio). Esta última tiene un remate que dice: “Cuando yo muera no pido nada; nada más que una tonada”. Todo fue

¹¹ En Youtube: “Oyarzabal – Navarro “Señora tonada” Ariel Oyarzabal, 1ra guitarra” Usuario: PANCHO FRANCO. (<https://www.youtube.com/watch?v=2tw73vtloU>).

cantado por miles de personas acompañando a los músicos. En el mismo sentido, en el Festival de la Tonada 2012 el compositor e intérprete Fabiano Navarro comentó emocionado desde el escenario: “A veces pienso que Dios debe ser cuyano como nosotros... ¡Cuyano y tonadero!” (Fabiano Navarro, 3/2/2012), despertando la adhesión de la multitud manifestada en aplausos y gritos, casi a la manera de un “amén”.

Más allá de las promesas sobre la vida eterna y de las creencias que íntimamente mantenga cada individuo, algunos músicos cuyanos se paran frente a la vida y a la muerte de una manera trascendente y militante, como se refleja en la tonada *Hoy me he mirado al espejo* (Bustos), cuando dice “Pero es mi destino, deber de cuyano, junto a una guitarra morirme cantando”. En este sentido Berger y Luckmann afirman que:

La integración de la muerte dentro de la suma realidad de la existencia social adquiere, por lo tanto, importancia primordial para cualquier orden institucional. Esta legitimación de la muerte constituye, en consecuencia, uno de los frutos más importantes de los universos simbólicos, y el hecho de que se realice recurriendo o no a interpretaciones mitológicas, religiosas o metafísicas de la realidad, no es aquí cuestión esencial. (...) Puede advertirse fácilmente que una legitimación semejante resulta ardua de conseguir, como no sea integrando el fenómeno de la muerte dentro de un universo simbólico. Dicha legitimación provee, pues, al individuo de una receta para una «muerte correcta». En el mejor de los casos, esta receta conservará su admisibilidad cuando su propia muerte sea inminente y en verdad le permitirá «morir correctamente». En la legitimación de la muerte es donde la potencia trascendente de los universos simbólicos se manifiesta con más claridad, y donde se revela el carácter apaciguador fundamental de las legitimaciones definitivas de la suma realidad de la vida cotidiana. (Berger y Luckmann: 130–131)

El autor de la última tonada citada, Anselmo Bustos, conocido por su seudónimo Anselmo de Mendoza, falleció en septiembre de 2013. Un cultor amigo comunicó por las redes sociales el doloroso hecho incorporándolo al panteón de referentes, “a esa gran juntada cuyana que está en el cielo”:

CON PROFUNDO PESAR SE COMUNICA EL FALLECIMIENTO DE UN GRAN CREADOR, CANTOR, MÚSICO, DIFUSOR Y DEFENSOR DE NUESTRA MUSICA CUYANA. HOY EL FOLKLORE QUE HERMANA A LAS PROVINCIAS DE SAN JUAN, MENDOZA Y SAN LUIS, ESTÁ DE LUTO. LA PARTIDA FISICA DE ANSELMO MANUEL BUSTOS (ANSELMO DE MENDOZA), (...) EL SEÑOR, LO LLAMÓ A SU SENO PARA SUMARSE A ESA GRAN JUNTADA CUYANA QUE ESTÁ EN EL CIELO, JUNTO A OTROS GRANDES QUE NOS HAN PRECEDIDO, COMO HILARIO CUADROS, EL NEGRO VILLA, RAFAEL ARANCIBIA LABORDA, PEDRO PALACIO, RODOLFO PAEZ ORO, CLEMENTE CANCELLO, EL CHIVO MONTENEGRO, OSCAR VALLES, BUENAVENTURA LUNA, EL CHANGO ARCE, EL CASCARUDO RICARDO DOMINGUEZ ARANCIBIA, Y TANTOS OTROS. (JULIO BECERRA, 20/9/2013)

Otro cuyano expresó en su despedida: “SOLO UNA TONADA CALMA ESE DOLOR, SOLO UNA TONADA CALMA ESE DOLOR...” (Diego Gramajo, 20/09/2013). Este acontecimiento, y los sentimientos y expresiones que disparó en el contexto de los cultores, sintetiza en gran medida la complejidad de significados y conceptos que se tejen en torno a las construcciones de identidad sociocultural, redes que son posibles de desentrañar poniendo en funcionamiento marcos teóricos como el propuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, P. Y LUCKMANN, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrotu.
- GENETTE, G. ([1982] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, G. ([1987] 2001). *Umbrales*. Buenos Aires/México: Siglo XXI.
- LOTMAN, I. (1996). *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.
- MUSRI, F. (2013). Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música. *Revista del Instituto Superior de Música*, (14), pp. 51–72.
- RODRÍGUEZ, A. ([1938] 1989). *Cancionero Cuyano*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- SÁNCHEZ, O. (2005a). “Identidades en músicas populares cuyanas. Negociaciones de significados y condicionamientos estéticos”. En AA.VV. (eds). *Actas del VIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires: IASPM Rama Latinoamericana.
- SÁNCHEZ, O. (2005b). “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX”. En García, M. (ed.). *Revista Argentina de Musicología*, (5–6), pp. 61–98
- SÁNCHEZ, O. (2008). “Expansiones y retraimientos de músicas populares: de lo Local a lo Global y el retorno a lo Ultra Local”. En AA.VV. (eds). *Actas del VIIIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/ IASPM Rama Latinoamericana (219–232).
- SÁNCHEZ, O. ([2004] 2009). *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Biblioteca Digital SID–UNCuyo. Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/2764>

SÁNCHEZ, O. (2013). "Músicas populares cuyanas de base tradicional: desde la refundación contemporánea hasta la pérdida de visibilidad nacional". En AA.VV. *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*. Mendoza: EDIUNC, pp. 63–78.

VEGA, C. (1936). *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones* Buenos Aires: Ricordi Sudamericana.

VEGA, C. (1944). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Losada.

Registro bibliográfico

SÁNCHEZ, O.: "Legitimación e identidad sociocultural en el campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional" en *Revista del Instituto Superior de Música*, número especial 15, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 134–159.

Descriptor / Describers

Músicas populares · legitimación ·
identidades.