

Entre el payador perseguido y el provinciano cantor: el dispositivo de enunciación en la canción folklórica argentina.

Por Claudio Fernando Díaz
Facultad de Filosofía y humanidades
Universidad nacional de Córdoba

0. Introducción : Durante el período de formación del campo del folklore en la Argentina, entre los años 30 y los 50 del siglo XX, y bajo condiciones sociales específicas, se fue constituyendo un sistema de reglas de producción de los enunciados que terminaron por constituir su *paradigma discursivo clásico*. Se puede acceder a este sistema de reglas que rige la formación de los enunciados en el campo del folklore mediante la observación en el corpus de canciones de una serie de patrones discursivos, musicales y gráficos. Por una parte, modos recurrentes de construcción de los sujetos, de sus objetos de valor y de su competencia; recurrencias en la representación de sus pasiones, de los espacios y las oposiciones temporales, de los procedimientos descriptivos; y también una estructura recurrente de los programas narrativos, de las formas retóricas y léxicas. Por otra parte, la recurrencia de un conjunto finito de géneros musicales, con reglas precisas de estructura y rítmica, de armonización, de uso de las voces, timbres instrumentales, arreglos, etc. Finalmente, la reiteración de un diseño de las portadas de los discos en la que se destaca una manera específica de presentar los sujetos y los objetos del mundo folklórico. A partir del conjunto de estos elementos puede construirse un dispositivo de enunciación característico. En el presente trabajo propongo una aproximación a ese dispositivo de enunciación, a partir del análisis de algunas estrategias discursivas, musicales y gráficas.

1. Enunciación, estrategia, enunciado: Desde un enfoque sociológico se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en un texto, realizadas por un *agente social* en función del *lugar* que ocupa en un sistema de relaciones sociales. Esas opciones tienen un carácter *estratégico*, aunque las estrategias no sean necesariamente concientes. De hecho, la selección de las estrategias tiene que ver con las percepciones que el agente tiene de sus posibilidades según el *lugar* que ocupa. Y esa percepción está limitada por las orientaciones incorporadas a lo largo de la *trayectoria*, es decir, forma parte de un saber práctico que está más allá de la racionalización¹.

Esta perspectiva implica también un orden de preocupaciones y un tipo de preguntas específicas en el abordaje del texto, resultado de las opciones estratégicas. Esas preocupaciones están orientadas a la descripción de aquellos rasgos del texto que hacen particularmente visibles las estrategias del agente, es decir, los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado.

Enunciador y enunciatario no se identifican, sin más, con los agentes sociales. Según Costa y Mozejko, “El enunciador (...) es uno más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante los cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación” (2002: 17). Algo similar puede decirse en cuanto al enunciatario: ambos son figuras, o simulacros textuales.

La reconstrucción analítica del enunciador, del enunciatario y de las relaciones entre ambos y con el enunciado es, entonces, una cuestión central que se plantea en la descripción del discurso.

Cada una de estas relaciones implica un conjunto de operaciones de selección por parte del agente social, de manera que “En todos los niveles del enunciado pueden detectarse huellas de las

¹ Bourdieu decía que “El habitus como estructura estructurante y estructurada, introduce en las prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación (...) de estructuras sociales resultantes del trabajo histórico de las generaciones sucesivas” (1995: 95)

operaciones realizadas por el sujeto social gracias a las cuales pueden inferirse características del lugar relacional en el que se posiciona como enunciador” (Costa y Mozejko, 2002: 35). Así pues, tanto los procedimientos de actorialización, temporalización y espacialización, como la articulación de los programas narrativos o la configuración de los valores, pueden resultar significativos. Así como también las selecciones léxicas, los procedimientos retóricos, los tópicos elegidos y las modalizaciones.

En síntesis, *enunciador* es un concepto heurístico que ayuda a focalizar la descripción del discurso en sus diferentes niveles, en la medida en que este se concibe como el resultado de las opciones estratégicas de un agente social a partir de su *lugar* en un sistema de relaciones. Es decir, es un concepto que permite trabajar las relaciones entre el discurso y sus condiciones de producción.

En el caso particular del “folklore” entendido como un campo discursivo específico, nos encontramos con condiciones muy especiales derivadas de la complejidad semiótica de sus enunciados característicos. Es necesario, pues, buscar las huellas del proceso de enunciación no sólo en las letras de las canciones, sino también en la música, el diseño de las portadas, los paratextos, etc. Además, debe tenerse en cuenta que las opciones en cada uno de esos niveles siempre se toman en el marco de un paradigma discursivo, es decir, de un sistema de reglas que siempre es objeto de lucha.

En lo que sigue me propongo presentar brevemente algunas estrategias recurrentes, tanto en los aspectos textuales y musicales, como en los diseños de las portadas, que permiten pensar en un dispositivo de enunciación característico del *paradigma clásico* del folklore argentino.

2. La tradición construida. Un rasgo sobresaliente de las canciones que forman parte del campo del folklore es el tipo de relación con la *tradicición* que se establece en ellas. Como toda tradición, aquella a la que aluden las canciones folklóricas es resultado de un proceso de *selección* que acentúa algunos aspectos del pasado y silencia otros (Williams, 1980). En el campo del folklore, en la relación de los enunciados con la manera dominante de representar la “tradicición”, lo que está en juego es la cuestión de la “identidad”. De modo que el paradigma clásico del folklore constituye, esencialmente, un conjunto de reglas que establecen cuáles son los objetos dignos de ser representados, es decir, “tradicionales”, y cuáles son los modos legítimos, “tradicionales” también, de representación, en lo musical, en lo textual, en el diseño de las portadas y en la imagen de los artistas. En cuanto a los modos de representación, la fidelidad a la tradición supone un espacio de posibles musical que limita las opciones a un conjunto finito de géneros musicales, con reglas más o menos flexibles en cuanto a los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos, en cuanto a su estructura, instrumentación, arreglos, timbres vocales, etc. Esos géneros, si bien tienen origen en las diferentes regiones, sufrieron un proceso de “nacionalización” entre los años 30 y 50, de modo tal que llegaron a percibirse como variaciones o acentos regionales de una misma identidad “nacional”. Lo tradicional también se vincula en el folklore al uso de una lengua que en buena parte es apropiación y reelaboración de la literatura gauchesca, y de un conjunto de procedimientos retóricos que reenvían permanentemente a distintos aspectos de la vida rural y provinciana.

Mediante esa lengua y esa música las canciones hablan de los paisajes, las costumbres, las fiestas populares, las ceremonias de cada región, los bailes, la música, las comidas, la indumentaria, las labores rurales. Pero la representación de todas las cosas “tradicionales”, muestra a la región (el pago) como sede de un tipo específico de valores que se vinculan a la “identidad”. Y esa vinculación se funda en un *mito del “origen”*.² Un mito según el cual habría en el pasado un modo de vida, *portador de virtudes y valores*, que debe ser rescatado y honrado, porque ahí reside, justamente, “el alma de la nación”. Un modo de vida anterior a la modernidad, que toma forma en una mirada idealizada sobre la vida rural y, en ocasiones, una visión negativa del espacio urbano.

² El problema del “origen” en relación con una “tradicición selectiva” es particularmente importante. Foucault, siguiendo a Nietzsche, ha mostrado los efectos de poder que implica la postulación de un “origen”, contracara ideal de una concepción teleológica de la historia (Foucault, 1992).

Ese mundo rural idealizado, espacio provinciano en el que se conserva la “esencia” nacional es habitado por un personaje prototípico, también idealizado: el paisano, el provinciano, el hombre del interior, el gaucho. Pero no sólo se habla y se canta sobre ese mundo, sino que también se lo muestra, en las portadas de los discos, en las revistas especializadas, en los decorados de los festivales. Propongo como ejemplo las portadas de dos discos de Los Chalchalers (ver imágenes 1 y 2 en anexo) (Chakay manta 1958) (En esta zamba ausente 1966) En el primer caso, se muestra un baile en un rancho de adobe, con los músicos y los bailarines vestidos a la usanza rural norteña. En el segundo caso, se muestra un fogón, con una olla de hierro y dos pavas. En ambas imágenes se trata de representaciones que operan como sinécdoques del mundo rural, provinciano, “tradicional”.

La recurrencia de estos procedimientos de presentación valorada del mundo provinciano tienen relación con el propio desarrollo del campo del folklore. En el marco de la modernización y las migraciones internas de los años 30 y 40, toda esa retórica vinculada a la representación de la tradición se articuló con la emergencia de uno de los tópicos más recurrentes del paradigma clásico: el “pago”, idealizado, caracterizado eufóricamente como espacio de valores, que se ha perdido y se añora desde el espacio urbano caracterizado disfóricamente. Esa pérdida de los valores y las virtudes es, en un extremo, una pérdida de la identidad, que sólo es recuperada mediante el ejercicio del canto. Pero los valores no son sólo los de la región, puesto que el pago, así idealizado, representa los valores de la nación misma. De tal manera el sólo hecho de interpretar una canción folklórica, más allá del plano de lo estético, adquiere una dimensión ética e ideológica en la medida en que representa no sólo a la “provincianía”, sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo, pago y nacionalidad quedan unidos en la “tradición”. Los ejemplos de este esquema en las canciones que conforman el corpus son enormemente numerosos. Citaré sólo uno:

Cuando salí de Santiago
Todo el camino lloré
Lloré sin saber por qué
Pero sí les aseguro
Que mi corazón es duro
Pero aquel día aflojé
...
En mis horas de tristeza
Cuando me pongo a pensar
Cómo pueden olvidar
Algunos de mis paisanos
Rancho, padre, madre hermanos
Con tanta facilidad

Santiagoño no ha de ser
Quien obre de esta manera
Despreciar la chacarera
Por otra danza importada
Eso es verla mancillada
A nuestra raza campera

En el ejemplo, el desprecio del género musical (la chacarera) implica un desprecio de la provinciana, de la nacionalidad y hasta de la “raza” constitutiva de la identidad. Los ejemplos de este tipo son tan numerosos (pensemos en “La nostálgica” de Dávalos y Falú o en “Villanueva de Ernesto Montiel y Emilio Chamorro) que han dado lugar a su tratamiento humorístico en la zamba “Añoraligias” de les Luthiers.

2. El lugar del provinciano: Lo que intento mostrar es la recurrencia de un particular *dispositivo de enunciación* construido en las canciones. La lengua del folklore, el entorno de paisajes, lugares y costumbres, el pago idealizado vinculado a los valores originarios de la nación, los géneros musicales nacionalizados y el canto mismo, constituyen *el espacio simbólico desde donde toma la palabra el “provinciano”*, es decir, el criollo, el gaucho. Pero en esta tradición, las provincias, sus costumbres y sus músicas constituyen una sinécdoque de la nación. Cuando el provinciano toma la palabra en el canto, es un argentino el que lo hace. O más precisamente, el “yo” provinciano se constituye en parte de un “nosotros” que expresa la “argentinidad” auténtica y esencial.

El conjunto de estrategias que hacen posible la construcción de ese tipo de relación entre enunciador, enunciatario y enunciado es comprensible si se tiene en cuenta que una lucha clave de los folkloristas en el proceso de constitución del campo, fue la lucha por la legitimación de un tipo de práctica que tenía en la primer mitad del siglo XX una valoración social negativa, e incluso de un público estigmatizado: los migrantes provincianos, los cabecitas negras. Y en esa lucha, los pioneros del folklore encontraron en el discurso nacionalista que se había venido afirmando desde los tiempos del Centenario de la revolución de mayo, una fuente de legitimación que ponía en esas “tradiciones provincianas” una valoración positiva.

Por eso la mera tematización de los paisajes, ceremonias o costumbres provincianas se vuelve, en el folklore, una manera de nombrar la “patria”. Pero en otros casos, se va más allá y se construye un lugar de enunciación desde donde nombrar la “totalidad” de la patria. Un ejemplo interesante es el de Atahualpa Yupanqui. En las *Coplas del payador perseguido* retoma explícitamente la tradición hernandiana. Así como Fierro y sus hijos se separan a los cuatro vientos, también el “yo” se construye una genealogía que lo vincula a los cuatro rumbos de la argentina:

Eso lo llevo en la sangre
Desde mis tatarabuelos
Gente de pata en el suelo
Fueron mis antepasados
Criollos de cuatro provincias
Y con indios mesturaos

Y más adelante insiste en que “soy del norte y soy del sur / del llano y del litoral”. Ese gesto de nombrar la totalidad de la nación se repite en otras canciones y artistas, que, además, siguen también a Yupanqui en su propuesta de componer e interpretar los géneros de todas las regiones. Pero en el *Payador perseguido* el gesto va más allá:

Porque cambiaran las cosas
Busqué rumbo y me perdí
Al tiempo cuenta me di
Y agarré por buen camino
Antes que nada argentino
Y a mi bandera seguí

Esta sextina es particularmente significativa por dos motivos. En primer lugar porque toda la obra, desde su título (*El payador perseguido*), acentúa la politicidad del canto, poniendo en el centro de la escena las penas, sufrimientos y explotación de los paisanos a manos de los patrones. El compromiso del cantor está dado por su pertenencia al colectivo de los explotados (“mis paisanos”, “mis hermanos queridos”, etc.) Aún así, el cantor se declara “antes que nada argentino”, y pone por delante de toda diferencia la bandera común. En segundo lugar, porque ese enunciador es construido por un agente social con un enorme capital simbólico acumulado en el campo, y resultan bastante obvias las alusiones a su propia trayectoria (su filiación comunista, la persecución, la cárcel

y el exilio durante el peronismo, y la posterior ruptura con el Partido Comunista.) De tal manera, ese "nosotros" construido en términos de nación se enraíza genealógicamente (criollo, indio) culturalmente (literatura gauchesca) y políticamente (paisano, pueblo). *Pero en el mismo movimiento construye un "otro" absoluto que no puede tener cabida en el colectivo: lo extranjero, lo foráneo.* Y la delimitación de esa frontera, *desactiva de algún modo el conflicto en el interior del colectivo.* Esta estrategia enunciativa, que en Atahualpa Yupanqui es compleja dada la indudable dimensión de denuncia social que tienen sus canciones, está enormemente extendida en el resto del corpus, en todos los géneros, en las músicas de todas las regiones y en todos los períodos. Y en la mayoría de los casos esa dimensión social de la estética de Yupanqui se encuentra casi totalmente ausente. Por el contrario, la presencia permanente de la frontera entre el "nosotros" (o lo "nuestro") y el "otro" (o lo ajeno), está asociada a una sensación de amenaza, de temor, y por lo tanto a una actitud de "defensa" de lo "nuestro" amenazado. Este dispositivo de enunciación puede observarse con claridad en la canción "Pilchas gauchas" de Orlando Vera Cruz:

Pilchas gauchas con orgullo,
me gusta lucir a mí,
Porque ando cantando coplas,
Que en esta tierra aprendí

No puede querer la madre,
Aquel que fue abandonao,
Así es parte de mi pueblo,
Extranjero en su lugar.

Como se puede ver, aparecen aquí una buena parte de los elementos característicos del paradigma clásico. El gaucho y su vestimenta como elemento difinitorio de la identidad, la relación madre / tierra, y la oposición del yo / nosotros nacional con un "otro" extranjero, aunque aquí se hace referencia a una parte de "mi pueblo". Esa parte del pueblo se define por su adhesión a la cultura del "otro" y por volver la espalda a lo "propio".

Que cultive la música,
De algún lejano país,
Seguro que no es pecado,
Si conozco lo de aquí.

Pero si ando musiquiando,
El canto de otro lugar,
Sin conocer un estilo,
Una baguala, un valseo.
Güacho de nuestra cultura,
Extranjero en mi lugar.

De manera que las pilchas gauchas y los géneros folklóricos (estilo, baguala, valseado) son los elementos difinitorios de la identidad, y su olvido implica una ruptura con la "tradicción" y el "nosotros" nacional, arrojando a una parte del "pueblo" a la extranjería. Pero ¿Quiénes son esos que ponen en crisis el "nosotros"?:

*Gente culta en capitales,
Vive de espalda al país,
Copiándoles hasta el tranco,*

Y en el modo de vestir,
A los países lejanos,
Que nos vienen a vivir.

En estos versos vuelven a actualizarse las oposiciones que se fueron articulando en el proceso de constitución del campo: culto / popular, urbano / rural, moderno / tradicional. Y se pone en evidencia también la complejidad del enunciatario construido en los textos. En efecto, el enunciatario, sólo de un modo muy excepcional es el "otro". En algunos casos, es más bien el comprovinciano, parte indudable del nosotros, ya sea el que se quedó en el pago o el que comparte la suerte del cantor. En otros casos es el provinciano de otras regiones, a quien se dan a conocer las tradiciones particulares. Pero en las canciones que más fuertemente tematizan la identidad, (como el ejemplo citado) es fundamentalmente el hombre de la ciudad, el público anónimo de los medios masivos a quien se advierte de la amenaza y a quien se convoca a la defensa de lo "nuestro" amenazado:

Ay, ay, ay via dir parando,
Soy un criollo nada más,
No vengo a buscar tu aplauso,
Solo quiero tu hermandad.

Así se explican las estrategias didácticas incluidas tanto en las revistas y programas radiales como en las propias canciones, y también el tono predominantemente exhortativo.

Esta estrategia enunciativa, por otra parte, no se reduce solamente al aspecto discursivo. También se puede ver en la propia sujeción a las reglas compositivas e interpretativas de los distintos géneros que son "en sí" expresión del alma popular de la nación. Es decir que puede verse tanto en las estrategias compositivas que generan los *temas*, como en los arreglos que dan lugar a las *versiones*, y en las *interpretaciones* mismas³. Por eso los modos compositivos, la manera de arreglar las voces, la selección de los instrumentos en función de los géneros, los rasgos típicos del acompañamiento, etc. tienden a estandarizarse, lo cual también fortalece la legitimidad de aquellos que se constituyen como "pioneros", "maestros" y "modelos" de los diferentes géneros, tanto en la faz compositiva como en el arreglo y la interpretación (Buenaventura Luna, Ernesto Montiel, Los Hermanos Ábalos, Atahualpa Yupanqui, etc.) De tal manera, el respeto de las reglas de enunciación, es decir de la "tradición" se vuelve signo de "autenticidad" en el paradigma clásico del folklore. La innovación o el alejamiento de los modos "tradicionales" (en el sentido de esta tradición construida) son percibidos como rasgos de "inautenticidad".

3. cuerpo provinciano y valor: Hay un último aspecto de este dispositivo de enunciación recurrente que quisiera señalar, y que guarda relación con el diseño de las portadas de los discos⁴ y con los modos más comunes de presentación de los artistas ante el público. Como dije antes no sólo se trata de que las canciones *hablan* acerca de los paisajes, las costumbres, las comidas, las vestimentas, etc. Ese mundo de objetos y valores es también *mostrado* tanto en las portadas de los discos como en la puesta en escena. El diseño más común de las portadas muestra a los artistas vestidos a la usanza criolla y ubicados en espacios identificables como "tradicionales" (un paisaje,

³ Sobre los conceptos de *Tema, Versión e Interpretación*, ver Madoery (2000)

⁴ El análisis de las portadas de los discos suele ser revelador, aunque hay que tomar ciertos recaudos. No siempre el diseño de las portadas está bajo el control de los artistas. Esa posibilidad depende, entre otras cosas, de su *lugar* en el campo. Además, las compañías discográficas suelen editar discos que son recopilaciones de éxitos, y hacen para eso una nueva portada distinta de las anteriores. Aún así, los rasgos recurrentes de las portadas de los discos de folklore dicen algo de la representación dominante acerca del mundo de referencias del folklore, aún cuando su diseño no esté bajo control directo de los artistas.

un rancho, etc.), o bien en contacto con objetos identificables como "folklóricos" (instrumentos, carros, caballos, canoas, etc.) De manera que los propios artistas, el *cuerpo* de los artistas, es decir el cuerpo de los provincianos, es representado de un modo valorado en la medida en que están en relación con los objetos que refieren a los valores, es decir, a las tradiciones⁵. Ese cuerpo criollo y provinciano valorado, contrasta con las representaciones dominantes del "cabecita negra" que se habían impuesto en los años 30 y 40 y que tuvo su manifestación literaria en textos como "las puertas del cielo" de Julio Cortázar. De manera que se puede pensar en el efecto identificatorio que podía generar en los migrantes provincianos el hecho de ver a sus artistas vestidos a la usanza regional conectada con el pago, los valores y las tradiciones. (Ver imagen 3 en anexo)

Ahora bien, esa representación valorada del cuerpo provinciano, implica también que el propio cuerpo representado es portador de valores tradicionales: el recato, una determinada manera de entender la elegancia, una distribución estricta de las vestimentas y los roles según los géneros, un sentido fuertemente marcado de la "decencia", etc. Ricardo Kaliman (2003) ha estudiado esa concepción del cuerpo tal como se observa en las zambas de amor "tradicionales", en contraste con las formas renovadoras que emergieron en los 60. Lo mismo puede apreciarse en muchos otros géneros, principalmente en las canciones que describen formas de baile, o en aquellas que ponen en valor cualidades masculinas (destrezas laborales, valor guerrero, etc.) o femeninas (afectividad, sumisión, maternidad, etc.)

Lo que interesa aquí es que la valoración del cuerpo provinciano mediante la vinculación con la tradición, tal como se representa en las portadas de los discos, formó parte de un dispositivo de enunciación desarrollado en el marco de las luchas por la legitimación del propio campo.

Por eso mostrar el cuerpo provinciano con vestimenta gaucha y en vinculación con los objetos criollos no era la única opción disponible. Hay otro modo de presentar de un modo valorado el cuerpo y el rostro del provinciano. Es el modo iniciado por Andrés Chazarreta que diferenciaba sobre el escenario a los bailarines (vestidos de gauchos y chinas) de los músicos, vestidos de traje y corbata, a la usanza urbana y moderna. (ver imagen 4 en anexo) Para Chazarreta, esa diferenciación era parte de una estrategia que le permitía presentarse en la doble condición que implicaba su posición de "recopilador". Por una parte, recuperaba los "saberes" y prácticas tradicionales, pero por otra parte representaba sobre el escenario los saberes de la cultura letrada y moderna implicadas en su condición de "profesor". Incluso, solía introducir en el espectáculo un interludio en el que interpretaba música académica, solo con su guitarra. Esa es la opción que hicieron Atahualpa Yupanqui (a pesar de que en sus primeros tiempos actuaba vestido de gaucho), Ariel Ramírez, Eduardo Falú, etc. Es decir, figuras que buscaron la legitimación del folklore no sólo en el discurso nacionalista y en el conocimiento de las "artes olvidadas", sino también en la exhibición de una competencia en cuanto a la música y a la cultura legitimadas.

Es particularmente interesante la reflexión que hacen Los Fronterizos, ya en los 60, acerca del paso de la vestimenta gaucha al uso del smoking en la actuación ante el príncipe de Holanda (Revista *Folklore* N° 43) Según Gerardo López, el uso de ese atuendo se corresponde con el acceso a círculos sociales de alta etiqueta. Pero a partir de allí, el uso del smoking quedó incorporado en una parte del espectáculo como "un matiz visual". No es difícil interpretar ese matiz visual como un indicador de la consagración, y fundamentalmente de la legitimación del grupo y del folklore mismo. De ahí que en momentos culminantes de ese proceso de legitimación, predominara el traje y la corbata por sobre las pilchas gauchas, tal como ocurrió a principios de los 60 con las presentaciones de la *Misa Criolla* o las reuniones de Eduardo Falú, Ariel Ramírez y Los Fronterizos en los dos tomos de *Coronación del Folklore*. (ver imagen 5 en anexo)

⁵ En la perspectiva de este trabajo el cuerpo no se considera un mero dato biológico, ni algo "natural" y "dado". El cuerpo es formado y disciplinado por la historia, y más específicamente por la posición y la trayectoria de los agentes en el espacio social. En la medida en que las relaciones sociales, es decir las relaciones de poder, se incorporan, el cuerpo mismo, la manera de llevarlo, cuidarlo y vestirlo, las reglas de la etiqueta y las maneras de representarlo, se vuelven un factor "significante", portador de sentidos. Sobre esta problemática ver: Bourdieu (1991), Foucault (1990, 1992), Le Bretón (2002).

En síntesis, y a modo de conclusión, se puede afirmar que este complejo dispositivo de enunciación, que se desarrolla tanto en lo discursivo como en lo musical, tanto en las portadas de los discos como en la puesta en escena, apunta a construir un lugar simbólico valorado desde el cual toma la palabra el provinciano. Un lugar valorado que construye a su vez una identidad entre la provincianía y la nación. Ese dispositivo de enunciación es un rasgo característico del paradigma clásico, formado entre los años 30 y los 50, pero sigue siendo observable incluso en propuestas contemporáneas del campo del folklore. Pero para comprender el lugar central que tiene ese dispositivo de enunciación, es necesario considerar las condiciones sociales en las que se formó el campo y la importancia que tuvo para los pioneros la apropiación de diversas fuentes de legitimidad cultural, como fueron el discurso nacionalista y la música académica, no sólo en cuanto a la música misma, sino también en cuanto a los usos del cuerpo y los rituales que forman parte de su práctica.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1991) *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.

----- (1995) *Respuestas*, México, Grijalbo.

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

Foucault, Michel (1990) *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI

----- (1992): *Microfísica del poder*. Ediciones La piqueta, Buenos Aires (190 págs.)

Kaliman, Ricardo y otros (2003) “Un gualicho mejor. Las letras de amor de la zamba argentina”, en *Revista de Investigaciones Folklóricas* 18, pp.167-178. Buenos Aires, Argentina.

Le Breton, David (2002) *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Madoery, Diego (2000) “Los procedimientos de producción musical en música popular” In: *Revista del instituto superior de música N° 7*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

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

A n e x o

Imagen 1

Portada del disco *Chakay Manta*
Los Chalchaleros (1958)

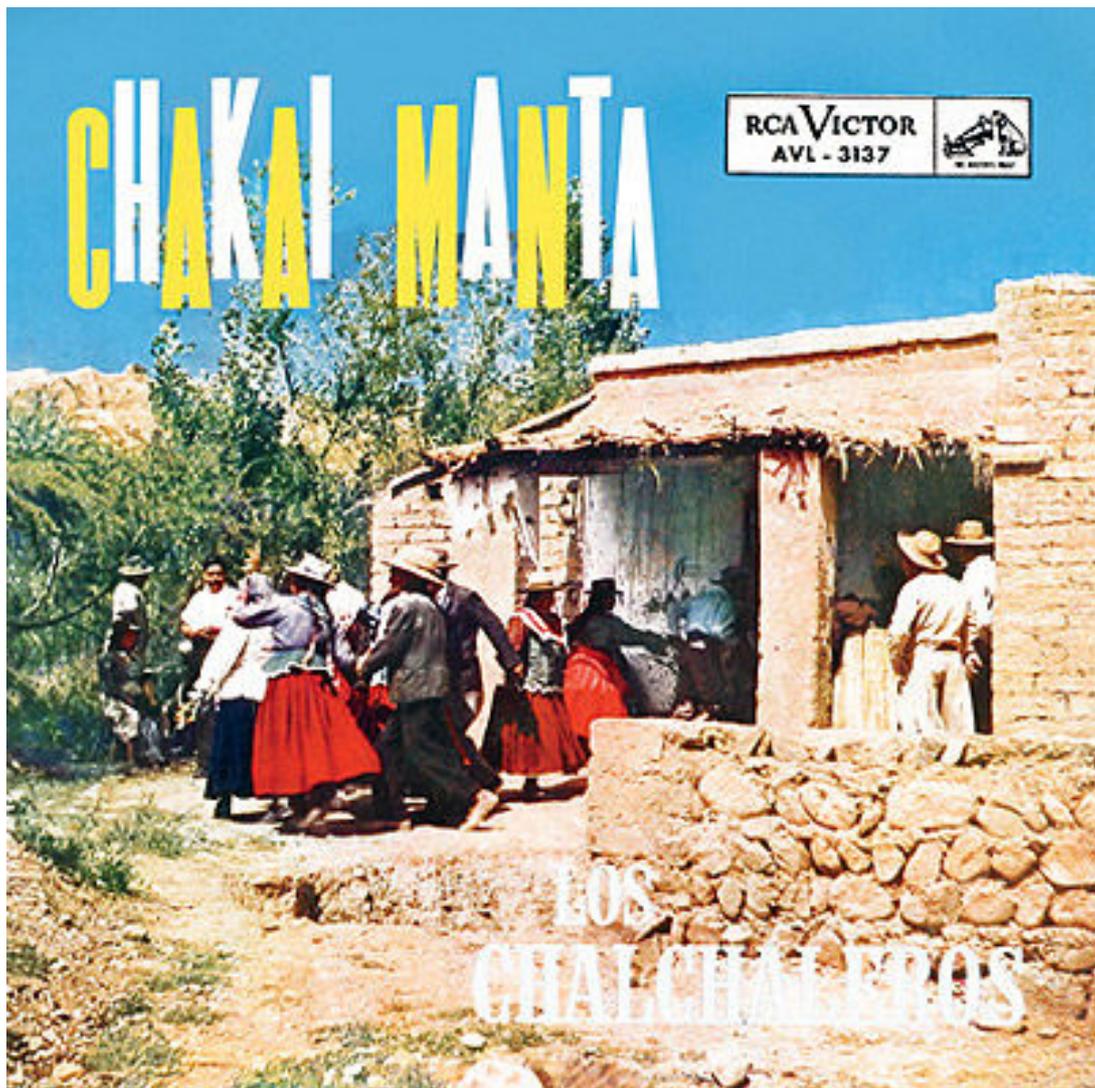


Imagen 2

Portada del disco *En esta zamba ausente* Los Chalchaleros (1966)



Imagen 3

Portada del disco *Alma salteña* Los Chalchaleros (1961)



Imagen 4

Malambeadores de la Compañía de Andrés Chazarreta



Músicos de la Compañía De Andrés Chazarreta



Imagen 5

**Portada del disco *Coronación del folklore II*
De Ariel Ramírez, Eduardo Falú
Y Los Fronterizos**

