

FOLKLORE Y TRANSICIÓN (1982-1984): ESTRATEGIAS EN TORNO A LA CANCIÓN GRITO SANTIAGUEÑO DE RAÚL CARNOTA

Tomás Mariani*

Resumen

En este trabajo procuramos, a partir de la comparación de dos versiones de la canción *Grito santiagueño*, comprender las estrategias de intervención de una referente central y un referente emergente en el folklore argentino de la transición a la democracia. Se trata de Mercedes Sosa y de Raúl Carnota. La primera graba la canción en *Como un pájaro libre* (1982), su primer disco de estudio luego de volver del exilio. El segundo, autor de la canción, la graba en *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983), un disco debut compartido.

Siguiendo el modelo socio discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009/2013/2016) para el folklore planteamos una reconstrucción de las trayectorias y posiciones de Sosa y Carnota dentro del sistema de relaciones en el cual participaban al momento de producir cada versión de la canción (que analizamos como un dispositivo de enunciación particular). La comparación de las versiones así como las posiciones de quienes las producen y algunas repercusiones en el campo del folklore, nos permiten afirmar que Sosa funciona como legitimadora de la propuesta de Carnota, habilitando a este último y su propuesta de intención renovadora.

Palabras clave: Raúl Carnota – Mercedes Sosa – Grito santiagueño – Modelo socio-discursivo

FOLKLORE AND TRANSITION (1982-1984): STRATEGIES AROUND THE SONG "GRITO SANTIAGUEÑO DE RAÚL CARNOTA".

Summary

In this work we try, from the comparison of two versions of the song *Grito santiagueño*, to understand the intervention strategies of a central reference and an emerging reference in the Argentine folklore of the transition to democracy. It's about Mercedes Sosa and Raúl Carnota. The first recorded the song in *Como un pájaro libre* (1982), his first studio album after returning from exile. The second, author of the song, records it in *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983), a shared debut album.

Following the socio-discursive model proposed by Claudio Díaz (2009/2013/2016) for folklore we propose a reconstruction of the trajectories and positions of Sosa and Carnota within the system of relationships in which they

*Lic. en Composición con Medios Electroacústicos, Becario Doctoral de Conicet. Integrante del proyecto Territorios de la Música Argentina Contemporánea (TeMAC), Docente de Historia de la Música, Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). tomasmariani040487@yahoo.com.ar
Recibido 12/03/2019. Aceptado 20/08/2019

participated at the time of producing each version of the song (which we analyze as a particular enunciation device). The comparison of the versions as well as the positions of those who produce them and some repercussions in the field of folklore, allow us to affirm that Sosa works as a legitimizer of Carnota's proposal, enabling the latter and its proposal of renewal intention.

Keywords: Raúl Carnota - Mercedes Sosa – Grito santiagueño - Socio-discursive model

Introducción

Durante el último tramo del gobierno dictatorial argentino (1982-1983) las músicas populares experimentaron cambios fundamentales (Pujol, 2012). El proceso de la Guerra de Malvinas funciona como desencadenante de la visibilización y de la habilitación de una gran diversidad de músicas. Especialmente importante fue la prohibición de música con textos en inglés en medios masivos, que impulsó en particular al llamado rock nacional. Para el folklore se abrió una nueva etapa al romperse el silenciamiento de los últimos años a la zona del campo ligada a la *canción militante* (Molinero, 2011).

Durante el proceso de transición a la democracia, vuelven a actuar y editar discos Mercedes Sosa —con un repertorio ampliado— y otros/as referentes consagrados/as, habilitando y legitimando a su vez producciones de referentes emergentes con propuestas de intención renovadora (Mariani, 2019a y 2019b). Entre estos últimos identificamos a Raúl Carnota, autor y compositor de la canción *Grito santiagueño*.

Es en gran parte gracias a esta canción que Carnota llega a ocupar un lugar destacado en el folklore de comienzos de la democracia, logrando, por ejemplo, el premio revelación del festival de Cosquín junto a Suna Rocha en 1983, la grabación de un disco por año desde ese momento hasta 1987 y la circulación por escenarios de distintos lugares del país. En ese proceso tuvo un rol central la versión incluida en el disco *Como un pájaro libre* (1982) de Mercedes Sosa, con la participación del autor y de Rocha.

Claudio Díaz (2009) desarrolló un modelo socio-discursivo que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo, la trayectoria y las opciones estratégicas que ejerce cada agente social dentro de un sistema de relaciones. Siguiendo este modelo proponemos un análisis de la canción *Grito santiagueño* de Raúl Carnota publicada en el disco *Como un pájaro libre* (1982) de Mercedes Sosa y en el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) en tanto dispositivos de enunciación diferenciados en el campo del folklore en la transición a la democracia.

A partir de esto, las líneas que siguen ponen en contexto el sistema de relaciones en el cual estaba inmerso Raúl Carnota al momento de la realización del disco en que incluye esta canción, así como Mercedes Sosa en el suyo, atendiendo a sus

trayectorias y lugares particulares, para luego analizar estos dispositivos de enunciación en sus aspectos verbal, sonoro-musical, de performance y en las relaciones de estos aspectos. De este modo pretendemos reconstruir las estrategias de intervención en el campo del folklore que estos agentes sociales tomaron

¹. Nos interesa en especial aportar a la comprensión de las estrategias de Raúl Carnota sobre quien no hay trabajos específicos previos. Luego agregaremos algunas consideraciones sobre las grabaciones de Cantoral (1980), Ariel Ramírez y Jaime Torres (1984), Los Nocheros de Anta (1983) y Opus Cuatro (1984), así como interpretaciones en vivo de Mercedes Sosa (1983 y 1984).

Tomamos también como herramientas algunas reflexiones del sociólogo y crítico musical británico Simon Frith (2014) sobre la canción, en tanto formato altamente representativo de las músicas populares. En particular aspectos de su trabajo sobre los textos, la voz, la performance y sus sentidos discursivos.

Trayectorias y posiciones

Mercedes Sosa (1935) acababa de regresar del exilio en 1982, grabando un disco doble en vivo que la reposicionó como referente central de las músicas populares del ámbito local. Con conciertos producidos por Daniel Grinbank² y la incorporación a su repertorio de canciones del rock nacional y la nueva trova cubana (Mariani, 2019a).

La vuelta de Mercedes es central en el quiebre del funcionamiento del folklore durante la dictadura, etapa en la que con estrategias de silenciamiento -sobre todo de la vertiente militante- y apoyo al tradicionalismo y nacionalismo se había reafirmando el paradigma clásico (Díaz, 2009).

La inclusión de novedades en su repertorio, tanto del rock como de músicas latinoamericanas y referentes emergentes del folklore argentino, es una de las estrategias más destacadas de Mercedes en esta etapa. Logrando, por un lado, posicionarse como articuladora de varias músicas populares argentinas, y por otro, legitimar, habilitar y visibilizar una diversidad de propuestas de músicas populares locales, entre las que se cuentan las de referentes emergentes del folklore (Mariani, 2019b).

Raúl Carnota nació en 1947 en la ciudad de Buenos Aires, se crió en Mar del Plata y comenzó su trayectoria profesional durante los '70 como músico de Adolfo Ábalos, Los Huanca Hua, Susana Rinaldi, Enrique Llopis, Hamlet Lima Quintana, Armando Tejada Gómez, Silvia Iriondo y el Cuarteto Sur. Un panorama de folklore y tango que hace pie tanto en el tradicionalismo como en propuestas renovadoras y en vertientes militantes³.

Según relata el propio Carnota (s/f), a los 5 años se fue a vivir con su familia a Mar del Plata producto del traslado de su padre que trabajaba en el Banco Nación. Durante el tiempo allí aprende de manera autodidacta a tocar bombo legüero y guitarra entrando en relación con la música criolla (así nombra él al folklore) y el tango, siendo esas las músicas que escuchaba en la radio. A los 19 años va a Buenos Aires a estudiar veterinaria, pero a fin de ese año, de visita en Mar del Plata, tiene un accidente automovilístico grave que le impide seguir con su carrera. En su relato afirma que en ese momento elige la música como profesión, y a partir de allí empezó a “trabajar de cualquier cosa y poner la cabeza en la música”

(Carnota, s/f: 8'02'' a 8'07''). Al poco tiempo se radica definitivamente en Buenos Aires⁴. Durante varios años trabaja como músico, tocando guitarra, bombo y/o cantando, para proyectos de otras personas (los que nombramos más arriba). Desde 1979 formó su trío con Eduardo Spinassi (piano) y Rodolfo Sánchez (percusión). A su vez, a partir de 1981 trabajaba con Suna Rocha (1958)⁵, una cantante cordobesa que estaba iniciando su carrera profesional en Buenos Aires.

Sin pretender una reconstrucción cabal de la escena porteña del folklore, tomar algunos datos de esta nos resulta revelador en cuanto al sistema de relaciones en el cual se movían los agentes que consideramos. Por ejemplo, la revista *Folklore*, central en los años del boom, incluyó ya desde mediados de los '60 notas sobre tango, que fueron siendo más frecuentes en los '70, y desde 1979 hasta su cierre en 1981 pasó a llamarse *Folklore y Tango*⁶. En ese proceso pueden relevarse los contactos entre variados referentes de ambos géneros musicales, en particular en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Por lo cual, los cruces de Carnota con los referentes antes nombrados se da en ese panorama de relaciones. Por supuesto, la lista puede ampliarse a otros personajes y otros géneros como el rock⁷ o el jazz local por ejemplo.

Por ejemplo, en 1972 Carnota participó del espectáculo conjunto de Horacio Salgán, Adolfo Ábalos y Mono Villegas llamado *El Piano en Tres Dimensiones*, combinando tango, folklore y jazz. A Ábalos lo conoció en Mar del Plata y luego, ya en Buenos Aires, tocó el bombo con él⁸. José María Iriondo, padre de Silvia Iriondo, cantaba en los Huanca Huá desde 1976, grupo por el cuál Carnota tuvo un paso breve años antes. Enrique Llopis estaba relacionado con los poetas Rafael Alberti, Elvio Romero, Hamlet Lima Quintana y Armando Tejada Gómez (todos en vínculo con el Partido Comunista)⁹. Con los últimos dos Carnota tocó como guitarrista. Además, Llopis estudió armonía y composición en SADAIC con el pianista de tango Virgilio Expósito, al igual que Carlos Bergesio de Cantoral. Y fue este grupo vocal el primero que grabó *Grito santiagueño* en su disco *El canto de Cantoral* (1980). Antes, Ángela Irene grabó *Salamanqueando pa mí* en su segundo disco simple de 1977 (el lado B contenía *Zamba de los yuyos* de los Hermanos Ábalos).

Es así que Carnota para 1982 tenía ya un trayecto como intérprete en propuestas de otros artistas en el folklore e incluso era considerado como compositor. Pero no había accedido a la grabación con proyectos propios. Según relata él mismo (Carnota, 2009) había entablado amistad con Domingo Cura, por medio de quien hizo llegar un casete con canciones propias a Mercedes Sosa¹⁰. Más tarde, a mediados de 1982, esta última convoca a Rocha y a Carnota a participar en su disco *Como un Pájaro Libre* (1982). Grabaron allí *Grito Santiagueño*, pero además Sosa incluye en su L.P. *Salamanqueando pa' mi*, también de Carnota. De este modo se abrió un espacio de desarrollo de sus carreras.

En una entrevista años más tarde Carnota relata:

Gracias a Mercedes Sosa yo empecé a grabar en el '83. Porque ella, ahí en el sello donde ella era artista, sello multinacional, medio como que los... no los obligó pero les dijo 'hagan grabar a este chico'. Bueno, y ahí nos, nos pusieron a Suna Rocha y a mí y dijeron 'bueno, el primer

disco lo tienen que grabar juntos. Después cada uno graba el suyo'. Entonces yo era como el che pibe del sello [...] me tenía que hacer la prensa yo, viste, era todo, todo mal [...] las tenía todas en contra salvo que tenía un lugar para producir discos (Carnota, s/f: 4'48" a 5'54").

La mediación de Sosa sería entonces la puerta de acceso a la grabación, aunque con algunas limitaciones respecto de la difusión. De todos modos, en 1983 recibieron el premio Revelación del Festival de Cosquín y grabaron a dúo su primer disco, *Suna Rocha/Raúl Carnota*, siendo la canción que nos convoca el primer track.

La canción: puntos comunes a las versiones

Consideramos aquí aspectos compartidos por todas o al menos la mayoría de las versiones, de modo tal que las particularidades sean más evidentes. La canción *Grito Santiagueño* está construida sobre la forma de la zamba, respetando las partes y los compases necesarios para la coreografía de la danza. Cuenta con una introducción instrumental, luego siguen dos partes A de 12 compases cada una y una parte B de 12 compases cantadas (o con la melodía de la voz)¹¹, repitiéndose esta misma estructura en lo que se conoce como segunda vuelta. Cada parte de 12 compases se divide en subpartes de 4 compases. Salvando algunas diferencias que marcaremos en cada versión, en términos melódicos, en las partes A con el formato a-b-b y c-d-e en las B. Aunque en términos armónicos A mantiene el a-b-b y B sigue a'-b-b.

Todas las versiones comparten la estructura armónica básica¹², con diferencias que marcaremos en cada caso. Construida sobre una tonalidad menor, sobresale, en las estrofas así como en los estribillos, el uso del IV y el V grado tanto en menor con séptima como en mayor con séptima y, sobre todo, el uso del acorde de VI con séptima y novena¹³. Sobre este último acorde en las estrofas la melodía comienza la frase en la séptima y en los estribillos sobre la novena, reforzando así la peculiaridad de ese uso armónico.

Si bien se trata de recursos armónicos y melódicos ya utilizados en el folklore - en especial desde músicos asociados al grupo La Carpa como "Cuchi" Leguizamón o "Chivo" Valladares, el Nuevo Cancionero y la llamada Proyección-, esta combinación resulta singular. El acorde de VI con séptima y novena en conjunto con la construcción melódica hace que ese momento se refuerce como uso excepcional dentro de una estructura armónica tradicional en el folklore (el IV y el V tanto en mayor como en menor, por ejemplo, son habituales en el folklore).

Marcamos un punto de coincidencia en las dos versiones sobre las que más nos detendremos: la tesitura de las voces en relación a la melodía. Más allá de que en la versión de Mercedes la tonalidad es Sol menor y en la de Carnota es Mi menor, la melodía incluso conteniendo varios saltos ocupa solo una octava entre la nota más aguda y la más grave. Por lo cual, en ambas versiones las voces trabajan dentro de un ámbito cómodo.

Además de la instrumentación y los usos vocales, es en el plano rítmico en donde las versiones son más contrastantes. Sobre este punto nos detendremos en cada caso.

Para pensar los textos de las canciones procuramos considerarlos como objetos literarios y como actos de habla, como palabras y como retórica, pero prestando atención a que se trata de palabras demarcadas como especiales al ser actuadas, performadas, en este caso en performance grabadas (siguiendo a Frith, 2014). Además, es un texto llevado adelante por una voz que pensamos como un instrumento musical (ya que produce sonidos particulares, igual que todos los instrumentos), como un cuerpo (ya que es producida por y sucede en un cuerpo¹⁴), como una persona (ya que la voz suele tomarse por la persona¹⁵) y como un personaje o varios (más allá de la persona).

Tomando esto en cuenta, nos detenemos aquí en el personaje de la letra, que resulta común a las versiones ya que no se introducen modificaciones al texto de *Grito santiagueño*¹⁶.

Desde el comienzo la referencia territorial y la identificación del personaje de la letra con un territorio particular es central. Se nombra desde flora nativa (mistol, algarroba) hasta gentilicios (bandeño, santiagueño), músicas e instrumentos locales (vidala, caja) y la población indígena-criolla propia de la zona (“araranti upiay”¹⁷, “duende quichua”).

El personaje se identifica en distintas etapas de la vida con la región: el nacimiento (“en los ranchos nací”), la niñez (“supo acunarme de changuito”), sin nombrarla la adultez (en su vida de “cantor”) y hasta la muerte (“cuando muera, tal vez, mezclado con la tierra”). Sin embargo, no hay nostalgia en la letra, una característica de las principales canciones santiagueñas (Chaparro, 2011)¹⁸. El personaje de la letra hace una afirmación de pertenencia sin la distancia con el pago¹⁹ presente en canciones de referentes como Julio Argentino Jeréz, Los Hermanos Ábalos, Los Manseros Santiagueños o Los Carabajal²⁰.

Además, el personaje se identifica como vidalero y como cantor, no como cantante. Otro modo de afirmar su pertenencia a la “tierra santiagueña”, cosa que se daría más allá de su propia voluntad ya que es “el duende quichua” el que “tira de mis [sus] venas” y lo hace cantar. En esta misma línea, su cantar no es una modulación medida, correcta, sino que se trata de un grito.

En el paradigma clásico del folklore los textos suelen anclarse en un léxico regionalista o de la literatura gauchesca, tratan temas de la vida del gaucho, vinculan el pago a valores afectivos, estéticos o éticos, proponen una correspondencia entre el espacio en el que se sitúa el relato y la procedencia del género musical, entre otras características. Durante las décadas del ‘50 y ‘60 se da un proceso de expansión y dignificación estética del folklore (Díaz, 2009) que, tanto en lo musical como en lo poético, toma elementos eruditos de sofisticación, complejidad y valoración de la novedad y la originalidad. En lo poético desde Felix Luna hasta Jaime Dávalos y referentes del grupo La Carpa aportaron a ese proceso. Sus propuestas, que lograron gran aceptación, se alejaban del lenguaje gauchesco, regionalista y esencialista, incorporando elementos de ruptura con el recato y pudor forjado en el paradigma clásico a partir del nacionalismo católico e hispanista. Pero, en consonancia con ese paradigma, se asentaba en temáticas de la naturaleza y su relación con las personas que la habitan, depositando generalmente en el pago una condensación de valores. Apoyado en esos antecedentes y en el contexto del boom del folklore, el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), con

Armando Tejada Gómez como referente central, como proyecto estético y político puso el acento en la dinámica actual, presente, del “hombre” frente a la visión inmóvil y asentada en el pasado del tradicionalismo. De este modo, el “hombre” contemporáneo del “pueblo” pasa a ser el sujeto central de los textos de MNC.

Grito santiagueño abrevia en distintos aspectos de estas líneas centrales de la letrística del folklore. La referencia territorial, el léxico regional, la relación con el pago como tema y valores afectivos y estético (más que éticos) asociados él, la correspondencia entre espacio y procedencia de género musical, son aspectos que coinciden con el paradigma clásico. La relación con la vida de cantor, la noche y la bebida puede asociarse a referentes del grupo La Carpa o a Dávalos (entre otros). A estos últimos y al MNC puede asociarse el acento en lo popular como valor, aunque hay antecedentes variados. Finalmente, reivindicar el canto como lugar para tramitar las tristezas colectivas puede asociarse al MNC.

Hasta aquí encontramos tanto en lo musical como en lo literario relaciones con distintas vertientes del folklore así como particularidades en la canción compuesta por Carnota. Pasamos a considerar particularidades de las versiones.

Grito santiagueño en el disco Como un pájaro libre (1982)

El disco *Como un pájaro libre* (1982) es el primer disco de estudio grabado por Mercedes luego de su vuelta a Argentina. Contiene 11 canciones que siguen la línea de su repertorio²¹, siendo la novedad del disco la inclusión de las dos canciones de Carnota y la participación de este junto a Rocha en *Grito santiagueño*. El disco, editado por Polygram, fue grabado en Buenos Aires, salvo las canciones *Fuerza y Guitarra enlunada* hechas con arreglo de Castiñeira de Dios (1947) en París. Kelo Palacios (1932)²² estuvo a cargo de la dirección y la mayoría de los arreglos, entre ellos el de la canción sobre la que nos detenemos²³.

La versión hace uso de una instrumentación amplia, dando cuenta de que se trata de un disco con disponibilidad presupuestaria para eso. Guitarra criolla, bombo y contrabajo²⁴ completan la base armónica y rítmica. Cuerdas frotadas, armónica y guitarras punteadas (por teceras, al estilo cuyano), hacen melodías, refuerzos armónicos y contracantos. La segunda vuelta tiene más intervenciones de este tipo que la primera, junto con introducción e interludio. A esto se le agregan las voces. Mercedes canta la primera estrofa de cada vuelta, Suna Rocha la segunda estrofa de cada vuelta y Raúl Carnota la mayor parte de los estribillos compartiendo espacio con Mercedes.

La velocidad es de 73 bpm²⁵, un tempo intermedio habiendo zambas más lentas tanto como más rápidas. La guitarra hace el rasgueo tradicional y lo mismo el bombo en su toque, seguidos por el contrabajo, lo que mantiene constante el ritmo de zamba prácticamente toda la canción. Las excepciones son la introducción y el interludio instrumental. El comienzo se apoya sobre una marca más cercana a una baguala, aunque en pocos compases se transforma hacia la rítmica de la zamba. Y el interludio, sin el bombo, con el contrabajo macando negras con puntillo y la guitarra arpegiando en semicorcheas, se desarma la acentuación tradicional. Todas estas características dan como resultado en términos formales dos grandes partes bien demarcadas, con gran continuidad tímbrica y dinámica (así puede apreciarse, muy claramente, en la forma de onda).

Nos detenemos ahora en aspectos particulares del texto, la voz y la performance en esta versión. Consideramos más arriba los usos léxicos y semánticos. Aquí intentaremos dar importancia a los usos fonéticos, la pronunciación y el acento. Las tres voces aparecen impostadas y con proyección, con fraseos particulares pero todas acomodándose a la constancia rítmica y acentual que propone el arreglo. En general demarcando bien las sílabas y variando levemente la duración de algunas (no así las alturas) en las repeticiones de las estrofas como recurso interpretativo²⁶.

Las tres voces tienen marcas fonéticas asociadas -al menos- al noroeste argentino. Respecto de la R, la LL y la Y, tanto Mercedes (“En los ranchos”, “me llaman el bandeño”, “de mi tierra santiagueña”), Raúl (“me hace gritar”, “yo soy cantor”²⁷, “de mi tierra santiagueña”) y Suna (“mezclada con la tierra”, “florezca en vaina de algarroba”). Pero además, usan quiebres de la voz hacia el agudo propios también de esa región: Suna (“Araranti upiay”, “cuando muera tal vez”, “florezca en vaina”) y Raúl (“me hace gritar”, “yo soy cantor”), no así Mercedes, quien más bien lo evita dándole énfasis a la proyección de la voz (aunque pueden encontrarse pequeños momentos asociables “me llaman el bandeño”). La melodía tiene saltos, como la sexta mayor al final de la primera frase de las estrofas (“upiay”), y notas largas (“vaina”, “me hace”) que favorecen estos giros.

Al considerar una voz grabada son centrales los distintos procesos aplicados para lograr esa grabación y sobre todo los valores implicados en esos procesos (Frith, 2014). Así, por ejemplo, la distribución en el estéreo de las voces en esta versión remarca los roles de anfitriona e invitadas/os. Mercedes en el centro, Suna hacia la derecha y Raúl hacia la izquierda. El resto de instrumentos no tiene una inclinación tan marcada como las voces más allá de utilizar la distribución del estéreo.

La relación entre persona y personaje de la letra es compleja al contar con tres intérpretes. Como señala Frith (2014), la voz en una canción carga una multiplicidad de voces. El personaje del/la cantante, como “estrella” por un lado y como persona “real” (que es también imaginada) por otro. Los personajes de la letra. Autores, compositores. Incluso en algunos casos el personaje del/la productor/a o arreglador/a²⁸. Quien escucha puede identificarse (o diferenciarse) con alguno de estos personajes (o con más de uno). Y en cada género musical se espera una presencia (o ausencia) particular de cada personaje.

Una performance particular está siempre en relación a otras que, en música popular, se suelen agrupar en géneros musicales. Es así que estos últimos también pueden funcionar como marco interpretativo de las performance particulares (Frith, 2014). En el folklore, tomándolo entonces como marco interpretativo, se espera una correspondencia exacta entre autor(a)/compositor(a) y personaje de la letra. Pero el lugar de intérprete permite erigirse como representante de personajes de distintas regiones. Empezando por Atahualpa Yupanqui, siguiendo por Cafrune, pero especialmente durante los ‘60, con Mercedes como una de las principales figuras, cantar distintas regiones es válido. En el caso de esta última, podía ser “la voz de la zafra” pero cantar al litoral, y luego a toda Latinoamérica.

Siguiendo esta lógica, cuando Mercedes canta “en los ranchos nací, me llaman el bandeño” no se genera contradicción, ni conflicto. Incluso, funciona mantener la

distancia con el personaje de la letra usando la terminación en masculino²⁹, cosa que reafirma su rol de intérprete.

Cuando Suna Rocha canta “cuando muera, tal vez, mezclada con la tierra”, a diferencia de Mercedes incorporando la terminación en femenino, se acerca al personaje. Aunque la performance general, la instrumentación y la mezcla que ponen de manifiesto la producción, y la voz impostada, instalan una distancia entre intérprete y personaje de la letra.

El caso de Raúl es distinto. Al ser además el autor y compositor la posible expectativa cambia. De todos modos el contexto compartido con las otras dos intérpretes debilita la identificación autor-personaje de la letra. Además, en esta performance el estribillo queda fragmentado: Raúl canta “cuando canto siento que es el duende quichua”, ambos siguen con “que tira de mis venas”, Raúl sólo dice “me hace gritar”, Mercedes canta “al vidalear nuestras tristezas”, Raúl continúa “yo soy cantor”, Mercedes “vidalero de mí”, y rematan juntos “tierra santiagueña”.

Grito santiagueño en el disco Suna Rocha/Raúl Carnota(1983)

Sobre el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) hicimos ya algunas reflexiones en un texto anterior (Mariani, 2019a). Retomamos puntos que consideramos relevantes en este trabajo. Encontramos tanto en los subgéneros incluidos (zamba, chacarera, gato, huayno, vidala, baguala, vidala chayera) como en las temáticas de las letras (tradicionales, pero fuera de la selección del nacionalismo de acento católico) y el discurso del texto de contratapa (que retomamos abajo) una identificación con el noroeste argentino. Como afirmamos en su momento “Más allá del lugar de nacimiento de Rocha, esta elección tiene relación, siguiendo a Chamosa, con la construcción del propio campo del folklore y la legitimación del noroeste argentino frente a otras regiones” (Mariani, 2019a: 186). Pero a su vez, en el disco abonan ideas centrales de distintas líneas del folklore, muchas veces en disputa: el paradigma clásico, referentes asociados al grupo La Carpa, el Nuevo Cancionero.

En el texto de contratapa afirman que el disco es el “encuentro entre dos solistas” y que conjugar las diferencias fue todo un trabajo. Ponen especial énfasis en lo temático y en lo rítmico como puntos de dificultad para acordar. En la resolución de ese conflicto aparecen ideas complementarias para el folklore, en tanto música popular mediatizada, modernizante y de difusión masiva (González, 2013): “la intención compartida de recuperar, en algunos casos y contribuir, en otros, al patrimonio de la ‘memoria popular’ de los argentinos” (subrayado nuestro, texto de contratapa). La idea tradicional del folklore nacionalista de recuperar, rescatar, junto a la idea de contribuir, aportar creaciones nuevas, al patrimonio de la “memoria popular”. Esto es no ya el patrimonio de las supervivencias en el pueblo de saberes eruditos anteriores (como afirmaron algunos teóricos del folklore) sino un patrimonio propiamente “popular”. En este sentido van muy en línea con el Nuevo Cancionero y el grupo La Carpa, a quienes, además, nombran explícitamente a través de referentes en el mismo texto de contratapa.

En lo rítmico hemos encontrado diferencias entre las canciones cantadas por Rocha y las cantadas por Carnota. Este punto también es relevante en la versión de

Grito santiagueño de este disco respecto de la de Mercedes Sosa y las otras interpretaciones que consideramos más adelante.

La versión del disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983) está interpretada por Eduardo Spinassi (Piano), Rodolfo Sánchez (Bombo legüero) y Raúl Carnota (Voz y Guitarra criolla). Se trata del trío con el que venían tocando desde 1979. Suna Rocha no participa.

En general puede pensarse, siguiendo a López (2017) y a Madoery (2000), que hay en este arreglo un uso de la improvisación como procedimiento operativo previo que luego es en su mayor parte fijado y acordado³⁰. Sin dudas también durante la grabación hay espacio para la improvisación. Esto puede observarse en la cantidad de variantes, acentuaciones y subdivisiones rítmicas. El tempo de esta grabación es más lento que la versión de Mercedes, rondando los 69 bpm, lo cual facilita ese trabajo.

Grabaron un arreglo muy pautado en el que los instrumentos comparten roles acompañantes y solistas a la vez (a la usanza de tríos de Jazz o de grupos de rock progresivo)³¹. La introducción comienza con el piano sólo, con dos frases construidas por tercetas y décimas primero y en movimiento contrario después, en tempo libre. Luego de un calderón, cesa el piano y continúan guitarra y bombo con un ritmo cercano a la baguala primero y luego con una subdivisión en semicorcheas que suspende la acentuación típica. Se trata de una sección muy fijada, con cambio de roles entre instrumentos. En la misma línea, el interludio está construido entre guitarra y piano sin la acentuación de la zamba (en semicorcheas la primera y en corchea con puntillo el segundo), de un modo cercano a la versión de Mercedes.

La guitarra hace uso de arpeggios, rasgueos, acordes plaqué y desplegados sin establecerse más de dos compases en solo uno de esos recursos. También hace uso de armónicos, cuerdas al aire o pulsadas, frases por cuartas y tercetas, octavas, sextas. En el comienzo de la primera y tercera estrofa, así como entre la segunda y tercera subparte de las estrofas y estribillos es donde más aparecen estos últimos (facilitados por una tonalidad muy guitarrística: Mi menor). En los rasgueos hace uso de subdivisiones asociables a chacareras, gatos u otros cercanos, y acentos fuera de los estructurales de la zamba (por ejemplo, en la segunda estrofa sobre “va cantando mi caja”). Otro punto importante es el uso de diversas posiciones de los acordes, solo el bajo con pulgar, chasquidos, ligados, toques con las uñas o las yemas de los dedos. Toda una variedad tímbrica, que puede observarse también en los demás instrumentos y la voz.

El bombo también juega con muchas variantes rítmicas. Desde un toque de baguala solo en el parche en el comienzo hasta diversos repiques. Si bien usa la base tradicional no hace dos compases seguidos sin incorporar variaciones, cambios de acento, golpes extraídos o agregados. No solo cumple una función acompañante sino que es muy expresivo y dialoga con los demás instrumentos. En la segunda estrofa, en el paso de la segunda a la tercera subparte, es especialmente notorio.

El piano en las partes solistas hace uso de una variedad de recursos. Frases por tercetas, apoyaturas, notas de paso en cromatismos, notas ligadas, notas en staccato³², con bajo, sin bajo, contracantos a la melodía principal³³, y como en el

resto del arreglo variantes rítmicas, de acentos. Pueden rastrearse varios de esos recursos en grandes referentes del instrumento en el folklore, aunque el arreglo tiene sus particularidades. Las apoyaturas y frases por tercetas en la primera estrofa en Adolfo Ábalos pero su uso discontinuo³⁴ y con distintas articulaciones en Ariel Ramírez y en Gustavo Leguizamón. Los cromatismos que rellenan una frase melódica tanto en Manolo Juárez³⁵ como en Leguizamón o Ramírez. Y especialmente en los dos últimos el uso contrastante de notas largas y staccato. Como particularidad, el uso del bajo no es tan rítmico como en los referentes antes citados.

Las variantes rítmicas de los instrumentos, incluida la voz, están en general distribuidas con momentos de coincidencia y diferencia, enriqueciendo en diversidad las acentuaciones. A esto se suman los cambios en las dinámicas, que son suaves en los comienzos de estrofas y estribillos, y tienen los puntos más altos en el medio de cada parte. En este aspecto encontramos especial énfasis, reforzado por la mención al tema en el texto de contratapa. Se trata sin dudas de uno de los puntos destacados de las estrategias de intervención en campo del folklore en esta etapa por parte de Carnota.

La distribución en el estéreo es también marcada en este caso. La voz en el centro, el piano a la izquierda, la guitarra a la derecha y el bombo al centro. De este modo se logra una diferenciación clara y una igualación de importancia de lo que cada instrumento toca pero remarcando la centralidad del canto.

El uso de la voz es muy distinto a la versión de Mercedes Sosa. Aquí Carnota canta usando mucha amplitud dinámica y variedad tímbrica. Desde momentos casi susurrados (“en los ranchos”) hasta gritos (“enamorada del grito santiagueño”). Usa desde una apertura vocal y proyección amplia pero distinta a la de la otra versión (“supo acunarme”) hasta un uso raspado (“va cantando mi caja”) o forzado (“de mi tierra santiagueña”), con aire (“me hace gritar”), contrastando usos con boca mas cerrada (“y una copla sigue a la luna”) o más abierta (“buscando la mañana”). El tipo de proyección vocal de Carnota en esta versión hace uso de las posibilidades que brinda el micrófono y la amplificación para incluir mucha variedad de matices, herramienta mucho menos explotada en la versión de Sosa.

Sobresale el uso aún más recurrente tanto de usos fonéticos asociados al noroeste argentino (“ranchos”, “me llaman”) como los típicos quiebres de la voz hacia el agudo (“me llaman el bandeño”). Como es corriente en muchos casos del folklore, la acentuación contraria a la prosódica es de amplio uso, igual que en la versión de Mercedes.

Retomando a Frith (2014), la voz además de como un instrumento puede considerarse como cuerpo, persona y personaje. Y, dentro de un marco interpretativo como el que propone el folklore, se suele esperar que coincidan las expectativas generadas por sus distintas facetas. En este caso, la voz de Carnota en esta grabación, como complejo producto discursivo, hace convivir varias capas de sentido. A veces como interrogación, como tensión, como disonancia (si se me permite el juego). Es una voz que en función de los modelos del género es caracterizable como masculina. Ahora, ¿es blanco?, ¿criollo?, ¿indígena?. Hay marcas fonéticas regionales y referencias en el texto tanto a lo criollo como a lo indígena, pero la persona relatada en el texto de contratapa del disco no coincide.

¿Es santiagueño o porteño?. ¿El personaje de la letra es Carnota o él solo está actuando ese personaje?. La canción en manos de Carnota se presenta con toda esta serie de tensiones.

Otras grabaciones y sus particularidades

La versión de *El canto de Cantoral* (1980) es la primera grabación de la canción. Hecha por un grupo vocal creado en Córdoba pero de residencia en Buenos Aires. No tuvo tanta difusión hasta después de que Mercedes la tomara, pero formaba parte del repertorio del grupo (incluso muchos años después). El arreglo está trabajado con los recursos típicos de varios grupos vocales del folklore. Voces solistas, con función de apoyo armónico o contracanto y secciones a dos, tres y cuatro partes. El tipo de entonación, articulación y tímbrica es contrastante con las otras versiones, siguiendo el modelo coral con voces cercanas a las líricas. La melodía tiene varios cambios, en especial llevándola a cerrar sobre la constancia de la rítmica de zamba propuesta por la guitarra y el bombo. En términos armónicos comienzan en Mi menor y modulan a Fa sostenido menor en la segunda estrofa. Además le sacan la novena al acorde de VI en las estrofas y lo reemplazan por un enlace V descendido mayor a VI con séptima en el cierre del estribillo. Esa intervención es una estrategia que debilita la centralidad que tiene ese acorde en las versiones que analizamos antes, acercando la canción a los usos típicos en grupos vocales del folklore.

El 6 de octubre de 1983 se estrena el documental *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* donde se registra un concierto en la cancha de Ferro y donde además del repertorio ampliado y la presencia de músicos del rock como Charly García, León Gieco y Piero, aparece *Grito santiagueño* en un arreglo para guitarra (Oscar Espinoza), bajo (José Luis Castiñeira de Dios) y percusión (Domingo Cura). Se trata de un arreglo mucho más suelto con una voz que frasea con más desplazamientos rítmicos y con juegos improvisados. El tempo es bastante más rápido (78 bpm), la zamba termina siendo casi “carpera”. Ese mismo año, en noviembre, se difunde en España un documental sobre la gira de Mercedes en ese país incluyendo una versión en vivo de nuestra canción un poco más lenta (71 bpm) y contenida en su modo de frasear. Finalmente, tomamos en cuenta también otra versión en vivo registrada en un concierto en el Luna Park en 1984. Allí tocan Espinoza, Castiñeira de Dios y Cura con Rocha y Carnota como invitados. La versión, más lenta (69 bpm), sigue las distribuciones de secciones entre cantantes del disco pero con mucha más soltura en los fraseos y un cierre con las tres voces al unísono. La vestimenta, la kenética y la presencia en el escenario, de todas/os pero especialmente de Carnota, son un tema sumamente interesante a analizar en siguientes trabajos. Aunque la versión de Mercedes que más circuló es la del disco y la del documental, es destacable que la canción formaba parte de su repertorio en estos años de altísima popularidad.

Ariel Ramírez y Jaime Torres editan en 1984 su disco *25 años de música y amistad*. Se trata de dos referentes consagrados del folklore que, al igual que Mercedes, funcionan como legitimadores de los repertorios que abordan. En este disco además de temas propios o de su repertorio estable, incorporan *María va de Tarragó Ros* y *Grito santiagueño*. Se trata de versiones instrumentales a dúo, solo

o con acompañamiento. En nuestra canción trabajan a dúo y con acompañamiento de guitarra y bombo, sin voz. Rítmicamente los instrumentos acompañantes mantienen la rítmica de la zamba estable, jugando con improvisaciones Torres y Ramírez. La tonalidad es La menor, quedando muy cómoda para el charango de Torres. Armónicamente, más allá de introducción e interludio que se arman sobre una progresión típica de huaynos o bailecitos, llama la atención que reemplazan el VI con séptima y novena por un VI solo con séptima. Otra vez aquí esta estrategia disminuye la centralidad de este acorde y acerca la canción a los usos tradicionales.

Los Nocheros de Anta la graban en el mismo año 1983, dentro de un disco que se hace eco de las propuestas de Mercedes desde su vuelta a Argentina. En *A viva voz* (1983), además de la de Carnota, incluyen *Canción del derrumbe indio* de Fernando Figueredo Iramain (popularizada por Mercedes), *Palabras para Julia* de Paco Ibañez y Juan Goytisolo, una de Atahualpa Yupanqui, tres de Julio Lacarra, una de Chacho Echenique, una de Silvio Rodríguez y una de Pablo Milanés. Solo falta el rock nacional. Incorporan varios cambios armónicos, modulaciones, juegos rítmicos, y además de guitarras y bombo usan sikus y varios instrumentos de percusión en el interludio³⁶.

Opus Cuatro la graba en 1984 en su disco *Militantes de la vida*. Trabajan con el mismo tipo de recursos que los otros dos grupos vocales. El arreglo, bastante más lento (alrededor de 63 bpm), por momentos con rubato, y con varios cambios armónicos y melódicos, incorpora además de las voces, guitarras y bombo. El acompañamiento, se mantiene estable salvo en introducción, interludio, final y la frase “que tira de mis venas” que se expande en el tiempo, acentuándola de ese modo.

La aparición de todas estas versiones, por un lado, contribuyen a la legitimación y difusión de la canción y, por otro lado, son testimonio de la repercusión de la grabación de Mercedes que funcionó también como visibilizadora de esta.

Reflexiones finales

En línea con los aportes de Frith, Juan Pablo González (2013), además de considerar que “una canción es una pluralidad de textos” (2013: 108), sugiere que esa pluralidad se va formando en distintos momentos de la puesta en marcha de la canción. Considera los tiempos de quien la crea, de quien la canta y de quien la escucha o baila pero también de quien la reinterpreta, quien la recrea, versiona, arregla, graba, mezcla o edita, de quien la reescucha y de quien habla sobre ella o la analiza. Es en este sentido que González considera la canción como un proceso y no como un objeto. Es así que “una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas a otras” (2013: 109). Estas consideraciones de González nos permiten “tener presente la amplitud del fenómeno estético y social que converge en una simple canción” (2013: 109) a la hora de detenernos a analizar algunos aspectos y etapas de esta.

En este artículo abordamos en detalle dos versiones y consideramos los momentos de otras siete, considerando las estrategias particulares de Sosa y de Carnota dentro del sistema de relaciones del cual participaban.

Encontramos “disonancia” o “tensión” -para trazar un paralelo con los usos armónicos- al advertir que hay expectativas respecto del cantautor, y del cantautor folklorista en especial, que indican que este debe hablar de si mismo, de su yo real. Carnota enfrenta esa tensión entre persona y personaje de la letra tratando el tema directamente en la contratapa del disco, agregando así una capa más de sentido. En el caso de Mercedes es claro que no es santiagueña sin embargo por la autenticidad construida (una provinciana que triunfa en la capital y en el mundo) y siendo ella intérprete puede ser “la voz” de las provincias, y puede ser “la voz” de Latinoamérica.

Las estrategias de Carnota apuntan una entrada a la discusión del campo del folklore que por un lado rinde tributo a distintas vertientes del género y por otro habilita nuevos recorridos (que efectivamente luego tomó). En especial, establece varios puntos de cruce con referentes y usos del grupo La Carpa y músicos relacionados a este, y también con el Nuevo Cancionero. Estrategias que pueden a su vez ponerse en relación tanto con el fortalecimiento del paradigma clásico del folklore durante los años previos de dictadura como con la irrupción de Mercedes Sosa.

El efecto legitimador que tiene Mercedes Sosa sobre todo lo que canta, como referente central ya no solo del folklore sino de las músicas populares locales y latinoamericanas, hace de *Grito santiagueño* la canción más reconocida y difundida de Carnota. Las versiones relevadas en esos primeros años por referentes diversos ratifican esto. En relación a las distintas versiones, la del propio Carnota aparece como un comentario, un juego musical, una improvisación sobre un modelo ya conocido. A su vez, es llamativo que no son referentes auto identificados como santiagueños quienes versionan la canción. Esto está en relación fundamentalmente con la red de relaciones de Carnota y de Sosa y con las estrategias que utilizaron.

Se trata de una canción que afirma sobre una tensión agregada al acorde, la novena, el “yo” del personaje de la letra (“yo soy cantor, vidalero de mi tierra santiagueña”). Esa tensión está en las dos versiones que consideramos, pero a su vez recorre distintos aspectos de la producción de Carnota: lo rural, lo urbano³⁷, el recate, el aporte, las formas tradicionales, los desplazamientos rítmicos, el Paradigma Clásico, el Nuevo Cancionero, el grupo La Carpa, la proyección, la tierra, el estudio de grabación, la memoria popular, lo mediatizado, y un largo etcétera. Estas tensiones o conjunción de estrategias presentes en este dispositivo de enunciación como pudimos ver responden a una trayectoria, una red de relaciones y un lugar particular, pero a la vez funcionan como una toma de posición dentro de las disputas del campo del folklore y dentro del campo más amplio de las músicas populares argentinas.

Bibliografía

Carnota, Raúl (2009). Entrevista a Raúl Carnota de Ricardo Debeljuh realizada en San Telmo, Buenos Aires, en noviembre de 2009. Disponible en (último acceso: 11-10-2019): <https://www.youtube.com/watch?v=b4MaBZ7Np1Y>

Carnota, Raúl (2012). “Raúl Carnota en 168 Horas Radio - Parte dos”, programa emitido el 31/07/2012. Disponible en (último acceso: 11-10-2019): <https://www.youtube.com/watch?v=F7Ak5Bp--00>

Carnota, Raúl (s/f). Entrevista a Raúl Carnota editada por José Issa. Disponible en (último acceso: 11-10-2019): <https://www.youtube.com/watch?v=7Q6VIM0A16s>

Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Chaparro, Ramón (2011). “Nóstoi-algia en el cancionero de proyección folclórica de Santiago del Estero”, en *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*. La Plata: Memoria Académica.

Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folclore argentino*. Córdoba: Recovecos.

Díaz, Claudio (2013). “Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”. *El oído pensante 1(2)*. 7-22. Buenos Aires: CAYCYT-CONICET. Disponible en:

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> (último acceso 28-05-2019).

Díaz, Claudio (2016). “Taquetuyoj: Un enunciado en el campo del folclore” en *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* compilado por Corti, Berenice y Claudio Díaz. 161-190. Villa María: Eduvim.

Feld, Claudia y Marina Franco (Dir.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

González, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

López, María Inés (2017). “Abordajes de la improvisación en músicas ligadas al folclore en la escena de fusión argentina de los '80”, en Valente, Heloísa de A. Duarte *et al.* (orgs.), *Visões da América, Sonoridades da América. Atas do XII Congresso da IASPM-AL*. Sao Paulo: Letra e Voz.

Madoery, Diego (2000). “Los procedimientos de producción musical en música popular”, en *Revista del Instituto Superior de Música*. N°7. Santa Fe: Ediciones UNL.

Mariani, Tomás Agustín (2019a). “De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folclore argentino”, en *Revista Argentina de Musicología 19* (2018), 175-193. Buenos Aires: AAM.

Mariani, Tomás Agustín (2019b). “El folclore en el año de la Guerra de Malvinas (1982) el disco Mercedes Sosa en Argentina”, en *Revista Música e Investigación* (2019). En prensa. Buenos Aires: INMCV.

Molinero, Carlos (2011). *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.

Pujol, Sergio (2012). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos-Fundación Osde.

Notas

¹ Nuestra concepción de estrategia parte de considerar que el agente social tiene un lugar relativo y una trayectoria dentro de un sistema de relaciones (en nuestro caso el campo del folklore) con sus reglas de juego y valor (saberes legitimados, Competencia enciclopédica, Competencia musical, etc., desigualmente distribuidos), en un espacio/tiempo particular (la transición democrática argentina). Desde ese lugar ejerce su competencia social, pensada esta como un proceso de producción de opciones estratégicas, en el cual el agente social realiza una gestión de la competencia (es decir, que incluimos en nuestra concepción tanto el condicionamiento de la estructura como la posibilidad de optar entre alternativas del agente social). Es importante advertir que estas opciones estratégicas no son necesariamente conscientes.

² Uno de los productores más destacados del rock en Argentina en esos años.

³ Vale destacar, para ilustrar esto, que Adolfo Ábalos era parte de Los Hermanos Ábalos, grupo central del folklore santiagueño y referente para el campo del folklore desde la década del '40, Los Huanca Huá era un grupo que renovó el folklore vocal durante los '60, liderado en su primera etapa por Enrique "Chango" Farías Gómez, Armando Tejada Gómez era uno de los fundadores y referente central del Movimiento del Nuevo Cancionero.

⁴ No logramos constatar exáctamente el año pero al menos a partir de 1972, cuando tiene su primera experiencia profesional junto a Adolfo Ábalos, sin dudas ya estaba en la ciudad capital.

⁵ Con quien además formaba pareja en esa etapa.

⁶ El cambio de nombre a Folklore y Tango en a partir del número 299 en noviembre de 1979. Pueden consultarse en línea varios fragmentos de la revista en: <http://revistafolklore.com.ar/> (último acceso: 06/09/2019).

⁷ En varias entrevistas Carnota relata que no solo escuchaba sino que también asistía a conciertos de rock. Por ejemplo, puede relevarse en Raúl Carnota (2012).

⁸ Así lo relata en la entrevista del programa 168 Horas Radio que citamos mucho tiempo después (Carnota, 2012).

⁹ Además, en 1977 participó y ganó el 1er Gran Premio en el Festival Internacional de la Canción realizado en Sochi (ex URSS), según comenta en su web personal.

¹⁰ La fecha de esa grabación no profesional y de su llegada a Mercedes Sosa no queda clara en la entrevista. Se notan algunas contradicciones en la memoria que hace Carnota en ese momento.

¹¹ Salvo la versión de Ramírez y Torres que es completamente instrumental prescindiendo de voces y letra.

¹² Parte A (o estrofas): [I(7) – Vm7 - IVm7-II7 – III]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]. Parte B (o estribillo): [I(7) – Vm7 - III-IV7 – III]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]-[VI79 – IV7 – III-V7 – I(7)]. Como puede notarse, armónicamente A y B son muy similares. Introducción e interludio tienen más diferencias, aunque siempre trabajan a partir de fragmentos de A o B.

¹³ Usamos la nomenclatura clásica que asigna números romanos para los acordes de una tonalidad, designando de este modo las funciones de esos acordes en el sistema tonal. Los acordes más comunes en músicas populares, y en particular en el folklore, son los de tres notas (tríadas), formados por la primera, la tercera y la quinta nota de la escala en uso. El agregado de una cuarta nota, la séptima, es de uso común pero no en todos los acordes de una misma tonalidad. Por ejemplo, agregar una séptima menor sobre un acorde de VI, dentro de una tonalidad menor, es menos común que agregarla sobre un acorde V. El agregado de una quinta nota, la novena, no es común en el folklore, aunque hay muchos casos en que se había usado previamente, en particular dentro de la proyección folklórica, el MNC o músicos ligados al grupo La Carpa como Gustavo Leguizamón. Por lo cual, la sonoridad del acorde de VI con séptima y novena es poco común en el folklore.

¹⁴ Además, siguiendo a Frith (2014), en general compartimos la experiencia de producir el sonido de la voz, por lo cual, más allá de las limitaciones para producir exactamente el sonido de una voz particular, su timbre, su articulación, su entonación, sus duraciones, comprendemos el

mecanismo físico y eso aumenta la capacidad expresiva de la voz para quien canta tanto como para quien escucha.

¹⁵ A su vez, Frith (2014) advierte que en las canciones en realidad suelen usarse muchas variantes de voz y que incluso la voz de una misma persona cambia en el tiempo. Estos usos y modificaciones son parte de las elecciones identitarias y las estrategias discursivas.

¹⁶ La letra cuenta con dos estrofas más un estribillo en la primera vuelta y dos estrofas más el mismo estribillo en la segunda.

¹⁷ Respecto de “upiy” encuentro consenso en diversas fuentes. Es una palabra quichua que significa “beber”. Pero “araranti” no aparece en ninguno de los diccionarios quichua-español consultados. La explicación más significativa que encontré la considera una onomatopeya, una especie de arenga. Si esto es así puede ponerse en relación con el título de la canción: el grito como la expresión propia del personaje de la letra.

¹⁸ Ramón Chaparro (2011) afirma que en las letras de canciones de folkloristas santiagueños, desde referentes como Julio Argentino Jeréz, tematizan la nostalgia en dos instancias: la ida del pago y el regreso que nunca termina de consumarse.

¹⁹ Un detalle interesante es que el personaje de la letra dice “me llaman el bandeño”, por lo cual se da a entender que el personaje no se encuentra en ese momento en La Banda, aunque sí en un ámbito en que predominan los santiagueños, para quienes alguien originario de La Banda es un bandeño y no un santiagueño. Agradezco esta observación a uno/a de los/as evaluadores/as de este artículo.

²⁰ Llama la atención en este sentido que no es retomada por ninguno de estos grupos durante estos años. Recién en los 2000 se encuentran versiones de referentes identificados con Santiago del Estero.

²¹ Canciones tradicionales, del Nuevo Cancionero, relacionadas al grupo La Carpa, autores de Brasil, María Elena Walsh, Castiñera de Dios, Víctor Heredia (que fue la gran ausencia en los conciertos de su vuelta por estar explícitamente censurado) y la canción que da nombre al disco que había grabado antes y tuvo que dejar fuera de “Serenata para la tierra de uno” (1979).

²² Hijo de Margarita Palacios, cantante de folklore admirada por Mercedes. Él fue arreglador y músico durante nueve años de Mercedes Sosa.

²³ Según relata Carnota, él entregó un casete a Domingo Cura con varias de sus canciones para que le lleguen a Mercedes Sosa. Ver entrevista disponible al 17/09/2019 en: https://www.youtube.com/watch?v=QMx9_dEwHtc

²⁴ Siempre pulsando las cuerdas, no hace uso del arco.

²⁵ BPM: Beats Per Minutes, pulsos por minuto. En este caso contando el pulso como negras en un compás de 3/4 (o 6/8, según como se decida escribir).

²⁶ Como dijimos las estrofas tienen tres frases *a*, *b* y la repetición de *b*, que este caso es una repetición tanto en término armónicos y melódicos como en el texto. En el estribillo el texto de la tercera frase es distinto al de la segunda.

²⁷ El “yo” está suavizado respecto del uso porteño pero no tanto como suele escucharse en otros casos.

²⁸ Un ejemplo cercano y visible es el de Santaolalla, pero para nuestra etapa podemos considerar a Chango Farías Gómez, Castiñera de Dios. Cuando escuchamos un grupo producido artísticamente por Santaolalla esperamos escuchar algo de su voz.

²⁹ Cosa que en otros casos había evitado. Por ejemplo, en la milonga *Los Hermanos de Yupanqui*.

³⁰ Aunque seguramente no se haya escrito.

³¹ Varias de las cuestiones que encontramos en este caso coinciden con los hallazgos de María Inés López sobre la escena musical de fusión en la Argentina posterior a la apertura democrática y en particular el uso de la improvisación a partir de modelos en el grupo Músicos Populares Argentinos (López, 2017).

³² La segunda y tercer estrofa, en la tercera subparte, trabaja con las mismas notas, una vez en notas ligadas y la otra en staccato.

³³ En la cuarta estrofa.

³⁴ Discontinuo en cuanto a la combinación en una misma frase de terceras paralelas y notas sueltas. Ábalos suele mantener las terceras e incluso agregar la quinta y/o la octava. Resultando así una melodía muy engrosada. Cristian Accattoli me sugirió que esto se puede atribuir a la formación de Ábalos, quien tocó principalmente de modo acústico, sin amplificación. Otros referentes como Ramírez desde momentos tempranos tocaron con amplificación.

³⁵ Además, el propio formato de trío logra un sonido cercano al Manolo Juárez Trío (piano, guitarra, percusión). Las diferencias también salen a la vista: la importancia de la voz, el texto y el respeto de las formas tradicionales.

³⁶ La velocidad es de 69 bpm.

³⁷ Es posible analizar esto en siguientes trabajos de Carnota, donde toma esto directamente como tema, en particular en su disco *Entre la ciudad y el campo* (1987).