

# **Humahuaca Trío: el uso de la parodia en la música popular**

**Juliana Guerrero**

### **Humahuaca Trío: el uso de la parodia en la música popular**

Se describen y analizan distintos aspectos de la propuesta musical del grupo Humahuaca Trío. En su repertorio se fusionan distintas expresiones de la llamada música folklórica con el rock y el *ska*. Como hipótesis de trabajo se afirma que el grupo hace uso de la parodia para hacer converger diferentes géneros. El empleo de este procedimiento se comprueba en las estrategias de fusión de distintos lenguajes, en los temas escogidos, en la instrumentación y en las letras de sus canciones. Asimismo, se sostiene que la parodia, tanto en el campo de la literatura como en el de la música, remite en su formulación esencial a una forma de crítica a partir del humor. Esto le permite a Humahuaca Trío distinguir una serie de estereotipos de la cultura jujeña y, fundamentalmente, ejercer una significativa crítica a las condiciones de vida generadas por los procesos de globalización en las zonas de la Quebrada y de la Puna.

Palabras clave: parodia, música popular

### **Humahuaca Trio: the use of parody in popular music**

Different aspects of Humahuaca Trio's musical works are described and analyzed. In its repertory there is a fusion of several expressions of the so called folk music with rock and *ska*. The working hypothesis is that this group makes use of parody for producing a convergence among various musical genres. Parody is brought into play not only in the fusion of different languages and themes, but also in the instrumentation and in the lyrics of the songs. Likewise it is claimed that parody in literary and musical fields is essentially a type of critique from a humorous perspective. So Humahuaca Trio identifies a set of stereotypes belonging to culture of Jujuy. The musical group criticizes life conditions produced by globalization in the Quebrada and Puna regions.

Keywords: parody, popular music

Este trabajo propone un acercamiento a la producción musical del grupo Humahuaca Trío a partir la descripción y el análisis de los géneros de sus composiciones, de la instrumentación y de las letras de las canciones.<sup>1</sup> El grupo tiene como punto de referencia para desarrollar las temáticas de su repertorio las imágenes que se constituyen en torno a la cultura de la provincia de Jujuy, en particular las correspondientes a las zonas de la Quebrada y la Puna, aunque se mantiene al margen de la lógica de recuperación de las reconocidas y versionadas composiciones del acervo musical del noroeste argentino. Humahuaca Trío apela a la parodia como el recurso más significativo a fin de poner en clave humorística una serie de estereotipos en torno a esa cultura y, al mismo tiempo, se vale de la utilización de otro procedimiento literario capaz de ser trasladado al campo musical, tanto en estilo directo como indirecto: la cita. Oriundos de Buenos Aires, los integrantes del trío se establecieron hace una década en la ciudad de Humahuaca, desde donde despliegan una estrategia ambivalente con una mirada desenfadada, pues denuncian los efectos producidos por la globalización en esa región y a la vez incorporan ciertos elementos propios de la cultura urbana que son ajenos a ese contexto.

El grupo se constituyó en octubre de 2000 denominándose en un principio Trío Andino la Quebrada. De esa primera formación permanecieron Juan Cruz Torres –charango–, Apu Condorí –guitarra y voz–, y Gustavo Basanta –quena, siku y trompeta. Poco tiempo después, al núcleo originario se sumó un cuarto integrante, el bajista Pablo Narezo, lo cual permitió un acercamiento estético al rock. El primer y, hasta el momento, único disco del grupo reúne once temas, ocho de los cuales pertenecen al guitarrista y voz principal, Apu Condorí. Este disco se grabó en 2004 y contó con la colaboración de varios músicos invitados: Federico Siciliano (acordeón y bajo), Lolo Micucci (teclado y bajo), Marcos Fernández y César Clementito (percusión y accesorios), Ariel Pozzo (guitarra eléctrica), Horacio Salerno (bajo), Alejandro Castellani (batería), Obi Homer (guitarra y bajo) y Gustavo Cordera, líder del grupo Bersuit Vergarabat (voz). En la actualidad Humahuaca Trío está formado por Torres, Condorí y Narezo, junto con las incorporaciones de Andrés Cazón (percusión y batería) y Guillermo Valeriano (quena y sikus).

---

<sup>1</sup> Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación UBACYT F168 "Música popular argentina: reflexión teórica y bibliografía crítica", dirigido por Miguel A. García. Una versión preliminar fue presentada en la *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas de Musicología* - La Plata, agosto de 2006.

## La parodia

El concepto de parodia que se emplea en este análisis trasciende la definición propuesta por el *Diccionario de la Real Academia Española* como imitación burlesca. El punto de partida es considerar la parodia como un procedimiento que transforma irónicamente un texto preexistente. En este sentido se puede argumentar que está constituida por un texto parodiante y otro parodiado, cuya relación está dada por una distancia crítica. Según el planteo propuesto por uno de los más conspicuos integrantes del formalismo ruso, Juri Tinianov, la parodia guarda una relación problemática con la tradición literaria en tanto señala una correspondencia con el pasado, estableciendo una distancia con el texto preexistente —ahora parodiado— y denunciando la cristalización de sus procedimientos. En consecuencia es un recurso que establece un tipo de corte. La tesis de Tinianov es contundente y suprime toda filiación del texto parodiado con el parodiante:

“Cuando se habla de ‘tradición literaria’ o de ‘sucesión’ uno suele imaginar una especie de línea recta que une al hermano mayor de determinada rama literaria con el hermano menor. Pero en realidad la cosa es más compleja. No hay prolongación de una línea recta, sino más bien un desvío, propulsión a partir de un punto dado; se trata de una lucha.” (Tinianov 1968: 135)<sup>2</sup>

Por lo tanto, la parodia es, en la concepción del autor, un campo de lucha que explicita modos de ver y denuncia maneras de formalizar. En el planteo de los formalistas rusos habría dos etapas involucradas en la tradición estética: una primera etapa en la que se agotan las formas y los códigos estéticos de la obra y se produce una automatización, y una segunda, en la cual otra escuela o autor se apropia de esas formas automatizadas y deriva una nueva configuración. Siguiendo esta propuesta teórica, la parodia evidencia la mecanización de un procedimiento y lo hace perceptible como tal. Según Tinianov, puede afirmarse que toda parodia es un juego dialéctico con el procedimiento ya que, en primer lugar, identifica la automatización del mismo y su desgaste y, en segundo término como producto de ello, establece un nuevo orden. En síntesis, en la perspectiva del formalismo ruso la parodia revela el rostro del procedimiento y puede provocar incluso su fetichización.

Otro influyente teórico que desarrolla el concepto de parodia a partir de las categorías de dialogismo y polifonía es Mijail Bajtín, en su monumental obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1990). Bajtín considera

---

<sup>2</sup> La traducción es mía. “Quando si parla di “tradizione letteraria” o di “successione”, ci si figura solitamente una linea retta che unisce il rappresentante più giovane di un determinato ramo letterario al più anziano. Ma in realtà la cosa è molto più complessa. Non si tratta di una linea retta continua, ma piuttosto della partenza, dell’allontanamento da un determinato punto; si tratta di una lotta.”

que la parodia es una forma particular de polifonía en la cual el autor hace uso de la palabra ajena generando tensión y conflictividad con el creador del texto parodiado, en la medida en que se manifiesta una intención explícita de subvertirlo. Amplía su posición en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979):

“Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces.” (Bajtín [1979] 1988: 270)

Bajtín acusa al formalismo ruso de borrar la historicidad dentro de su planteo teórico. Para él la parodia ejerce una función decisiva en la evolución diacrónica de los géneros literarios. Es por ello que sería siempre un lenguaje indirecto y no puramente referencial, en el sentido de que la conciencia invariablemente está orientada hacia el objeto, pero sobre todo hacia el discurso que se vuelve representado; ahora convertido en discurso agredido. En el ejercicio de la forma paródica la voz del autor se superpone a la palabra del otro para obligarla a servir a fines opuestos. En la concepción bajtiniana la parodia es una forma de agresión y de inversión, pero que necesariamente admite la existencia de aquello que es atacado. Así, el discurso del narrador, que parodia en su accionar sobre el discurso representado, es en definitiva una acción de rechazo que obliga necesariamente a explicitar lo que el texto del otro omite o disimula. Por tanto es una forma de desenmascarar. En efecto, la parodia, en la perspectiva de Bajtín, implica una transgresión, es la palabra disidente frente a la palabra de la ley; un acto de denuncia. Siguiendo esta propuesta se puede afirmar que la parodia funciona como una ironía en la que la palabra del otro es usada en doble sentido: corporiza la existencia del otro mediante un diálogo violento en el que se exageran sus rasgos estilísticos e invierte la orientación ideológica para establecer una nueva interpretación:

“En el discurso literario, la importancia de una polémica implícita es enorme. En realidad en todo estilo hay un elemento de polémica interna, la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener. Toda palabra literaria percibe, con una mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc.” (Bajtín [1979] 1988: 274)

En otro aspecto, la parodia así entendida produce un efecto de desdoblamiento que tiene una intención imperativa, donde la presencia del objeto parodiado se torna imprescindible. En este sentido, el procedimiento en cuestión puede

manifestarse de diversos modos: mediante la intertextualidad, apelando a la cita o al pastiche, o recurriendo a la caricaturización. Ello supone una mirada atenta sobre el objeto parodiado para detectar y señalar esos diferentes modos sobre los cuales opera. Sin duda necesita de la complicidad y el conocimiento del lector para realizarse, es decir, necesita contar con determinadas condiciones de recepción.

En el campo musical y desde una perspectiva etnomusicológica, Steven Feld (1994) ha reflexionado sobre dicho concepto. El autor concibe la música como un proceso de comunicación en el cual las estructuras sonoras están construidas e interpretadas socialmente. La interpretación siempre requiere por parte del oyente un proceso activo –aunque puede ser inconsciente y/o intuitivo– en el que se conforman estructuras y posiciones que están relacionadas con las asociaciones previas que la persona tiene en su mente. Según Feld, el reconocimiento inmediato de los sonidos es contextual y contextualizable. Es decir, se acomoda a estructuras de nuestra historia auditiva. En este proceso el oyente presta atención a los cambios, desarrollos y repeticiones –en términos de familiaridad o extrañeza– que se manifiestan en la música que llega a sus oídos. Esos cambios y ajustes actúan, según el autor, a través de series dialécticas llamadas “movimientos interpretativos” (*interpretive moves*) que ponen en función la historia de asociaciones de cada oyente. En ese marco, Feld asevera que el sentido puede modificarse según sea la trayectoria de nuestros movimientos interpretativos. En palabras del autor:

“Los movimientos interpretativos involucran el descubrimiento de patrones porque nuestra experiencia se organiza mediante yuxtaposiciones, interacciones o elecciones, al tiempo que nos comprometemos con objetos o realizaciones simbólicas. Los movimientos interpretativos, independientemente de la complejidad, variedad, intensidad, participación, emergen dialécticamente del encuentro social humano con un objeto o hecho sonoro.”<sup>3</sup> (Feld 1994: 86)

Feld reconoce cinco tipos de movimientos interpretativos: posicional, categórico, asociativo, reflexivo y evaluativo. El primero se manifiesta en relación con el campo subjetivo de placer o displacer de la audición. El segundo está vinculado a la clasificación de la obra dentro de un determinado género musical. El tercero opera estableciendo analogías entre el ítem musical percibido e imágenes visuales, musicales o verbales particulares. El cuarto atañe a los nexos que genera el oyente entre aquello que escucha y condiciones sociales, actitudes políticas o experiencias personales específicas. El último comprende las valoraciones que se

---

<sup>3</sup> La traducción es mía. “Interpretive moves involve the discovery of patterns as our experience is organized by juxtapositions, interactions, or choices in time when we engage symbolic objects or performances. Interpretive moves –regardless of complexity, variety, intensity, involvement– emerge dialectically from the human social encounter with a sound object or event.”

efectúan de la música en términos de divertida, inteligente, inapropiada, inmoral, etc. Al respecto Feld aclara:

“En un sentido entonces, los movimientos interpretativos actúan aproximadamente como una serie de convenciones de procesamiento social, ubicando, categorizando, asociando, reflejando y evaluando la obra a través de diversos aspectos de la experiencia. Tales convenciones no fijan un significado particular, por el contrario concentran algunos límites de cambios fluidos en nuestros patrones atencionales como lo hacemos con la experiencia y el conocimiento de primer plano y de fondo, respecto de la percepción actual del objeto o acontecimiento sonoro.”<sup>4</sup> (1994: 88)

Asimismo, el autor manifiesta que una obra que apela a la forma paródica debe recurrir a parámetros semánticos musicales más fijos y programados que otras, ya que el proceso de conceptualización y producción supone manipulaciones concientes e intencionales que requieren de cierta competencia. En la acción paródica se modifican algunas figuras mientras que se preservan otras. Siguiendo este planteo, al reconocer una parodia el oyente realiza cambios y ajustes de atención en los órdenes musical y extramusical. El sentido que adquiere una obra paródica puede alcanzarse si se comprueba aquel supuesto de Feld según el cual en el oyente se producen asociaciones de carácter histórico.

Reseñados los planteos de Tinianov, Bajtín y Feld, se advierte que, por un lado, todos ellos comparten la preocupación sobre la parodia en tanto procedimiento que adopta un texto anterior —u objeto musical— y denuncia su automatización generando nuevas expresiones. Por otro lado, también se observan diferencias entre sus propuestas. Tinianov reconoce la parodia como un campo de lucha que denuncia maneras de formalizar y evidencia la mecanización del procedimiento. Por su parte, Bajtín reconoce una acción de rechazo, en tanto genera un discurso que embiste la palabra anterior, aunque sostiene una intención explícita de subvertirla, a fin de determinar la evolución diacrónica de los géneros literarios. Así manifiesta su crítica a la propuesta del formalismo ruso según la cual sus integrantes habían excluido la historicidad dentro del planteo. Finalmente Feld acentúa la automatización, haciendo hincapié en los elementos compositivos y en las condiciones de recepción necesarias para que el proceso de asociación se logre. Es en este sentido que Feld subraya la relación extratextual o contextual a partir de la consideración de la parodia como una forma, sobre todo, de interdiscursividad.

---

<sup>4</sup> La traducción es mía. “In a sense then, interpretive moves act roughly like a series of social processing conventions, locating, categorizing, associating, reflecting on, and evaluating the work through various aspects of experience. Such conventions do not fix a singular meaning; instead they focus some boundaries of fluid shifts in our attentional patterns as we foreground and background experience and knowledge in relation to the ongoing perception of a sound object or event.”

A partir de la consideración de los tres enfoques escuetamente presentados sobre el concepto de parodia, a continuación intento develar cómo funciona el procedimiento en la producción de Humahuaca Trío. A tal fin focalizo en las referencias a textos preexistentes, en la subversión de la palabra ajena y en la competencia del oyente para reconocer el procedimiento paródico.

## El caso de Humahuaca Trío

La parodia en la música de Humahuaca Trío está presente de diferentes maneras. En primer lugar, se manifiesta en la fusión de los géneros musicales, en sus respectivas formas y en la instrumentación escogida. En segundo término, se verifica además en la poética de sus letras. El análisis se centra en aquellas canciones en las cuales parecen quebrarse con mayor contundencia los estereotipos musicales que se constituyen en el sentido común de las múltiples audiencias.

A fin de abordar el tema a partir de la fusión de diferentes géneros musicales, es necesario primero definir qué se comprende por género. William Hanks (1987) considera el género como conjunto de convenciones y expectativas producidas social e históricamente. Así el género consiste en marcos orientadores, procedimientos interpretativos y conjuntos de expectativas que pueden ser manipulados para una amplia variedad de fines comunicativos. En concordancia con esta definición, en el campo musicológico, Franco Fabbri ha identificado al género musical como “un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo curso es gobernado por un conjunto definido de reglas aceptadas socialmente” (1981: 52). Según esta concepción las reglas pueden ser formales y técnicas,<sup>5</sup> semióticas, de comportamiento, sociales e ideológicas, y económicas y jurídicas.

Si se aplica esta definición al caso estudiado, los géneros elegidos en las composiciones —según versa en el *booklet* que acompaña al disco— son: aire de *huayno*, *tinku*, *takirari*, *huayno*, *zamba* y aire de *chacarera*. No obstante, la sonoridad de los instrumentos y algunos arreglos los alejan de sus formulaciones habituales; como por ejemplo, en los dos *tinku* que el grupo interpreta en el disco. La elección de la instrumentación de guitarra eléctrica, bajo y batería pone en evidencia la intención de una estética consonante con el rock, mientras que el *pattern* realizado por la batería en uno de ellos, “Papacho quispe”, evoca al género *ska*. Como se adelantó, la incorporación de los instrumentos ya nombrados conjuntamente con otros de percusión y la alteración que sufre el charango al conectarle un *wah-wah*, alejan los temas que son considerados del estilo folklórico. Y a ello es necesario añadir el canto, por parte de Apu Condorí, con un grano de voz áspero que busca asemejarse al grito visceral de ciertos cantantes de rock pesado.

---

<sup>5</sup> Para Fabbri, éstas han sido las únicas tomadas en consideración en la literatura musicológica.

Asimismo, la parodia se explicita en la forma musical de algunas composiciones. Un ejemplo de esto es “Sambá de mi esperanza”, único tema del disco del que se reconoce la autoría a otro compositor que no pertenece al grupo. Ésta se le atribuye a Hugo Morales, creador de la famosa “Zamba de mi esperanza”. La zamba de Morales fue compuesta con un poema de cinco cuartetas y con dos secciones musicales –A y B– dispuestas en la secuencia AABAAB –siendo B el estribillo para el cual se emplea en los dos casos la tercera estrofa. Ambas secciones –A y B– presentan tres frases situadas de la siguiente manera: abcabc –con repetición de los versos tercero y cuarto de cada cuarteta.

La versión de Humahuaca Trío contiene las primeras tres cuartetas de la versión de Morales, más una cuarta de factura irregular. Algunos términos son cantados simulando la fonética del portugués y la última estrofa hace referencia al tema “Você abusou” de Jofafi y Antonio Carlos, popularizado por María Creuza, Vinicius de Moraes y Toquinho. Aquí el juego de palabras se produce con el título y primer verso de la canción de Jofafi y Antonio Carlos: “Você abusou”, siendo el texto de la nueva versión: “José abusó de ti / José abusó de él / José abusó de mí / José abusón”. Desde el punto de vista musical se advierten tres secciones –A, B, C–, en una secuencia AABC. A diferencia de la versión de Morales, la sección A sólo contiene 4 frases correspondientes a cada uno de los versos de la cuarteta. En cambio en B se mantiene la microestructura original –seis frases con repetición de los sintagmas tercero y cuarto. Por último C se desarrolla con un nuevo material musical con cuatro frases. En lo que se refiere a la métrica musical, mientras que la zamba es ternaria, Humahuaca Trío la transforma en cuatro tiempos correspondiente al de samba.

El género zamba es también incorporado en otro tema del disco. “Eclipsada”, en el que se respeta su forma habitual AABAAB. En el primer ejemplo, como se dijo, la versión sufre cambios con respecto al original y se comprueba aquello que señala Feld, en cuanto al procedimiento elegido por el compositor mediante el cual se desenmascara la forma de la zamba y se vale de sus parámetros para manipularlos concientemente. Además, si se considera “Zamba de mi esperanza” como una de las más reconocidas danzas del canon musical argentino, puede verificarse en “Sambá de mi esperanza” la condición de interdiscursividad mencionada por Feld, según la cual el oyente puede efectuar diversas asociaciones con imágenes musicales y extramusicales.

La parodia tiene otras manifestaciones en la producción de este grupo. En lo que se refiere a los géneros utilizados se puede comprobar, como se anticipó, que funciona asimismo en términos de cita. En este sentido, Fabián Beltramino y Raúl Minsburg (2004/2005) trasladan el concepto de cita literaria al campo musical. Para ello, considerando las definiciones de Graciela Reyes (1995), distinguen dos estilos: el directo y el indirecto. El primero consiste en una yuxtaposición de ambos textos –el citador y el citado–, mientras que el segundo hace referencia a un estilo discursivo o género y no a una obra en particular. En términos de estilo directo se encuentra el tema “Del Norte potosino”, *tinku*, una de cuyas estrofas

pertenece a la canción de rock “Heroína” del famoso grupo Sumo, liderado por Luca Prodan. Además, en dicha composición se descubre otra cita de “Fuga y misterio” de Astor Piazzolla. De igual forma, se comprueba la recurrencia a la cita directa en “Qué te pasa culiau”, seguramente el tema más controvertido del álbum por su letra procaz. En esta oportunidad, el *huayno* comienza con la introducción y la primera estrofa de “El humahuaqueño”, de Edmundo Zaldívar, en versión instrumental. De esta manera, la cita musical, la instrumentación elegida y las modificaciones formales son utilizadas para hacer interactuar géneros musicales que están asociados a prácticas, reglas y públicos diferentes. Ello coincide con el propio discurso de uno de los integrantes y responsable de la autoría de la mayoría de los temas. Al preguntarle a Apu Condorí qué tipo de música compone, él respondió: “Hacemos ‘folklore confusión’, así, todo junto, de confundido”.<sup>6</sup>

El uso de la parodia en clave humorística se constata también, como se dijo, en las letras de las canciones que describen la situación del jujeño en la actualidad. Aquí debe mencionarse la incorporación de un glosario en el *booklet* del disco que pretende recuperar el vocabulario vernáculo y algunas referencias locales en las letras. Por ejemplo, “chuños”: papa andina, “yerbiau”: mate cocido con alcohol, “Cacharpaya”, “Fortín” y “Fortunato”: restaurantes donde se realizan *shows* para el turismo. “Qué te pasa culiau” es uno de los temas que señalan el cambio y las transformaciones que sufrieron los habitantes de las provincias del noroeste argentino en los últimos años. Así, son criticados los cambios en los hábitos de alimentación: “comes enlatau”, “te matás con un vino y no chicha”, “Si comés salchipapa y no charqui”, “Si dejaste de mascar la coca y la cambiaste por el Bazooka, que a los dientes los hace pelotas”, “Si transás con el whisky y no con el yerbiau”. Lo mismo ocurre en su forma de vestir: “Si tiraste las ojotas viejas y compraste zapatillas Adidas / y las patas se te contaminan”, “Si compraste pantalones rangler y quemaste los barracanes / y las bolas siempre se te enfrían”. Además sus letras revelan una actitud crítica hacia las alteraciones en las relaciones sociales y el gusto: “si cambiaste la chola por gringa”, “sólo te haces el kolla en el carnaval”, “Si tiraste la caja e’ la abuela y rompiste el erquencho e’l abuelo y las cumbias siempre te fascinan”, “Cambiaste las coplas por rap, y cambiaste las peñas por pub, y los *huaynos* no te copan más”. En cambio, proponen volver a los hábitos del pasado: “jujeño si estás en pedo, volvé al poncho usá sombrero”, “Jujeño si estás hambriento, volvé al mote, comé cordero”, “Si el cemento te cagó la vida y los focos son tu sol de día, en la Quebrada es más linda la vida”. Además, en “El inkapaz” Humahuaca Trío establece un diálogo entre un inca –figura emblemática de la cultura andina– llamado Paz y un lugareño que no pudo afrontar exitosamente los cambios producidos por la modernidad: “Como el keu [pájaro que danza alrededor de la hembra para seducirla], me sedujo el capital, ingresando en lo laboral, mal me fue en la partida”. También en este tema se critican las transformacio-

<sup>6</sup> Apu Condorí. Entrevista realizada el 13 de mayo de 2006 en Buenos Aires.

nes en los usos de la vestimenta del hombre andino: “Y tus hijos usan manga corta, visera en inglés para atrás”.<sup>7</sup> Otra canción que recurre a la fonética para burlarse de la apropiación del inglés es “No huay” –en inglés *no way*. En tal sentido, en “Dicen que indios ya no hay más”, la soma arremete contra la inscripción realizada por el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO. La letra expresa “...en Humahuaca, patrimonio histórico de la humanidad”. Asimismo, “Humahuaca de pasada” es un reflejo de la importancia del turismo en esa ciudad en torno a cuya plaza principal, la iglesia y el Monumento a los Héroes de la Independencia, muchos habitantes tratan de conseguir alguna moneda a cambio de contar la historia de esas obras históricas o cantar una copla.

Es evidente que todas estas manifestaciones de la parodia apelan a un tipo de oyente que conoce las referencias o coordenadas que le permiten establecer una especie de mapa de escucha. Una vía posible de decodificar la propuesta de Humahuaca Trío sería entenderla como un desafío a los límites del folklore debido a la incorporación de referencias propias de la cultura del rock y, al mismo tiempo, debido a la inclusión de determinados temas emblemáticos de la música argentina –como son los casos de “El Humahuaqueño”, “Zamba de mi esperanza” y “Fuga y misterio”. Esta evocación de pequeños fragmentos de obras muy famosas del canon musical argentino necesita, para su reconocimiento, de una escucha anterior, es decir de un oyente competente en el sistema comunicativo en el cual se está desarrollando el mensaje. Además, hay que considerar que las citas al rock parecieran estar relacionadas con el pasado urbano de los integrantes, su edad y, por lo tanto, con su consumo musical.

Las presentaciones en vivo del grupo son susceptibles de ser tenidas en cuenta. Se observa, en primer término, que la vestimenta elegida no reproduce el estereotipo del habitante jujeño añorado en las letras de sus canciones sino, por el contrario, visten una remera estampada con el nombre Humahuaca Trío que constituye una suerte de uniforme. En segundo término, se advierte que cada uno de los temas es presentado y precedido por comentarios que sirven, en algunos casos, como explicaciones de las características de los mismos y, en otros, como reflexiones acerca del carácter autobiográfico de las historias. En los *shows* que el trío realizó en Humahuaca en enero de 2006, el público asistente estaba compuesto en su mayoría por turistas, y no por lugareños. Un detalle más de estas presentaciones es la participación de una de las hijas del cantante que baila *ska*. Todo ello enmarcado en un espacio que respira tipicidad. Una suerte de escenografía *ad hoc*, la cual confirma que la propuesta se consume como un claro objeto dentro de la oferta para el turismo.

---

<sup>7</sup> El habitante de la región andina suele vestirse con abrigos de lana, pantalón largo y sombrero en cualquier época del año. Esto se debe a las amplitudes térmicas durante el día y a las diferentes altitudes que presenta el paisaje.

Del análisis expuesto hasta aquí se puede afirmar que Humahuaca Trío intenta realizar una crítica a los cambios producidos por la globalización. La confluencia de citas musicales, fusión de diversos géneros y la temática de las letras da cuenta de la intención paródica no sólo como una actitud humorística y risible sino también, y sobre todo, de la postura estético-política que el grupo detenta. Resulta llamativo comprobar cómo la descripción contribuye a relevar los hábitos de los habitantes de la Quebrada, y las formas de convivencia contradictoria y silenciosa con las novedades y la moda que propone la modernidad. En este sentido, resulta valioso el aporte de la investigadora Graciela Restelli, quien clarifica la situación a partir de dos instantáneas para describir la región. Una comprende “un cardón en el cerro, un rebaño pastando y un “collita” vestido con traje raído, cubierto con un poncho, sombrero ovejuno y ojotas, ejecutando en su quena una melodía pentatónica...” (2002/03: 47). La otra imagen captura “un pastor vestido de jeans, buzo con alguna inscripción en inglés, gorrita con visera, zapatillas de tres tiras o similar, y con un walkman del cual, si nos acercamos, podemos escuchar alguna cumbia norteña” (2002/03: 47). La primera, según la autora, resume el cliché que los turistas esperan encontrar; la otra, por el contrario, refleja la realidad actual que desmitifica la idea de una cultura autóctona y homogénea. Estas dos imágenes sintetizan, en cierto modo, los estereotipos y la tensión resaltados por Humahuaca Trío. La intención que Condorí señala cuando compone esta música es “hacer una cosa más joven (...) un folklore andino joven con letras actuales...”<sup>8</sup>, en las que estén presentes ciertas problemáticas sociales vinculadas con la zona.

Sin embargo, la crítica realizada por este grupo tiene su envés: mientras expresa una fuerte actitud contraria a las transformaciones que impone la modernidad en la Quebrada, se vale de cierta “modernidad tecnológica” para llegar a un nuevo público urbano en general. Esto se manifiesta no sólo en la recurrencia de sonoridades que desafían las categorías del estilo folklórico, sino también, en la manera de difusión que el grupo utiliza con sus seguidores: convoca a sus *shows* mediante una lista de correo electrónico y ofrece un espacio de diálogo en un foro de su página web.

## A modo de conclusión

El análisis presentado permite hacer algunas reflexiones tentativas sobre el uso de la parodia en música. Humahuaca Trío recurre a ese procedimiento para realizar una crítica a la sociedad y los cambios producidos en ésta. La originalidad de su música radica, en primer lugar, en la apropiación de algunos géneros folklóricos y su transformación en nuevas expresiones musicales. En éstas se modifica

---

<sup>8</sup> Apu Condorí. Entrevista realizada el 13 de mayo de 2006 en Buenos Aires.

la instrumentación para evocar otros géneros populares como el rock y el *ska*; también se producen cambios en las formas musicales y ello genera una fusión que no es habitual dentro del folklore argentino en los términos paródicos a los que se ha hecho referencia. En segundo término, la temática de sus canciones en tono crítico e incisivo –incluso agresivo–<sup>9</sup> propone una opinión distinta de la situación actual del jujeño, en la que conviven las costumbres arraigadas y los cambios adoptados. Se explicita la celeridad de las transformaciones en la zona y, como resultado de ello, las contradicciones generadas por el proceso de globalización.

Si se retoma el planteo enunciado por Juri Tinianov en el que se señalan dos movimientos de la parodia –automatización del procedimiento e instauración de un nuevo orden–, la propuesta de Humahuaca Trío se encuadra, en ese sentido, en la apropiación de formas automatizadas. Aunque será necesaria una mayor producción –como se expresó hasta el momento han grabado un solo disco– para evaluar si este material conforma nuevos géneros, tal como lo menciona Mijail Bajtín, o si su actitud crítica puede ser interpretada simplemente como un gesto juvenil y romántico. Finalmente, en consonancia con el pensamiento de Steven Feld, se advierte que para decodificar la propuesta del grupo en un sentido cercano al que el mensaje fue codificado, es necesario un oyente que ponga en acción todos o algunos de los movimientos interpretativos y las asociaciones históricas, musicales y extramusicales, descriptos por el autor.

## Bibliografía

- Altamirano, Carlos (ed.)  
2002 *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, Mijail  
1990 Rabelais y la historia de la risa. En: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, 59-130. México: Alianza.  
1979 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Beltramino, Fabián y Raúl Minsburg  
2004/2005 La cita en la música electroacústica. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 45-60.
- Briggs, Charles y Richard Bauman  
1996 Género, intertextualidad y poder social. *Revista de investigaciones folklóricas* 11: 78-108.

---

<sup>9</sup> Esto se ha podido comprobar en los comentarios que se registran en el foro de discusión de la página web del trío, y en la respuesta de algunos participantes de la XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología (La Plata, 2006) en donde se presentaron como ejemplos musicales dos temas del disco.

Fabbri, Franco

- 1981 A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, 52-81. D. Horn y P. Tagg eds. Göteborg and Exeter: IASPM.

Falck, Robert

- 1979 Parody and contrafactum: a terminological clarification. *Musical Quarterly* LXV 1: 1-21.

Feld, Steven

- 1994 Communication, music, and speech about music. *Music Grooves*, 77-95. Chicago: Chicago University Press.

Hanks, William

- 1987 Discourse, Genres in a Theory of Practice. *American ethnologist* XIV: 666-92.

Pauls, Alan

- 1980 Tres aproximaciones al concepto de parodia. *Lecturas críticas* 1, 1: 7-14.

Real Academia Española

- 2001 "Parodia", en *Diccionario de la Real Academia Española*. 22da. ed. (<http://www.rae.es>)

Restelli, Graciela

- 2002/2003 Actualidad en las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña. *Revista Argentina de Musicología* 3-4: 45-68.

Reyes, Graciela

- 1995 *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco/Libros.
- 1996 *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco/Libros.

Tamborenea, Mónica

- 1980 La parodia: una lectura privilegiada. *Lecturas críticas* 1, 1: 15-19.

Tinianov, Juri

- 1968 Dostoevskij e Gogol (Per una teoria della parodia). En: *Avanguardia e Tradizione*, 135-171. Bari: Dedalo Libri.