

“Martín” (2018), de Edgardo Cardozo

Una propuesta de análisis intertextual

Ramón, Belén | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | beluramon.1995@gmail.com

› Resumen

“Martín” (2018) es una canción del compositor argentino Edgardo Cardozo, basada en el inicio de *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández. Adhiriendo al concepto de “canción popular” del musicólogo Juan Pablo González (2021) y a su propuesta de análisis intertextual, propongo estudiar “Martín” desde los distintos textos que la componen, interrelacionados, y la convierten en un todo complejo y multifacético. Tomando aportes de autores como Josefina Ludmer, Gérard Genette, Simon Frith y Rubén López Cano, intentaré dar cuenta de los textos constitutivos de “Martín”, tanto los específicamente musicales como los extramusicales, y de las relaciones que establecen entre sí.

Palabras claves: canción; textos; musicología popular

Martín (2018), by Edgardo Cardozo: a proposal for intertextual analysis

› Abstract

“Martín” (2018) is a song by the Argentine composer Edgardo Cardozo, based on the beginning of *El gaucho Martín Fierro* (1872), by José Hernández. Adhering to the concept of “popular song” of musicologist Juan Pablo González (2021) and his proposal of intertextual analysis, I propose to study “Martín” from the different texts that compose it, interrelated, and make it a complex and multifaceted whole. Taking contributions from authors such as Josefina Ludmer, Gérard Genette, Simon Frith and Rubén López Cano, I will try to account for the constituent texts of “Martín”, both specifically musical and extramusical, and the relationships they establish among themselves.

Key words: song; texts; popular musicology

› Presentación

En este artículo propongo un análisis de la canción “Martín” (2018), compuesta por el músico, compositor y guitarrista argentino Edgardo Cardozo, nacido en Buenos Aires en 1968. “Martín” es la anteúltima canción del disco *Las canciones del muerto* (2018), que está constituido por diez composiciones para guitarra y voz, todas de Cardozo. Según escribe Federico Monjeau para *Clarín* en 2019, *Las canciones*

del muerto (2018) nace de reunir canciones sobrantes de un disco anterior, *6 de copas* (2013). Monjeau también señala que el hilo conductor del disco es la muerte; en otro artículo del mismo año para *La Nación*, Mauro Apicella relaciona *Las canciones del muerto* (2018) con un accidente, doce años atrás, que dejó a Cardozo en terapia intensiva durante un mes: el disco funcionaría como herramienta de expresión y liberación.

La propuesta teórica que orienta mi análisis proviene del musicólogo Juan Pablo González, quien en su libro *Pensar la música desde América Latina* (2021) describe a la canción popular como un elemento rico para el análisis, como un objeto complejo y multifacético conformado por multiplicidad de textos que convergen en ella y cuya existencia queda demostrada en la amplia variedad de abordajes que habilita su estudio. Así, muestra su desacuerdo con las teorías musicológicas tradicionales, que al considerar a la canción popular como simple, estandarizada, banalizada, se han resistido a tomarla como objeto de estudio, dando como resultado escasez de producciones y alternativas teóricas.

Como alternativa, el autor propone una "revuelta multidisciplinaria": el análisis intertextual, que busca "[...] enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella [la canción], avanzando más allá de su clásica división entre letra y música" (González, 2021: 98). La musicología no deja de tener un papel esencial, en tanto permite el estudio de uno de los textos de la canción —la música—; pero ya no se erige como la única mirada, ni como la más importante. En otras palabras, "[...] se ha ido creando un campo transdisciplinario de lo musical, donde la mirada musicológica pierde exclusividad analítica, mientras gana en intertextualidad" (González, 2021:100).

Desde esta perspectiva se considera la existencia de, al menos, siete textos de la canción: musical, literario, sonoro, performativo, visual, audiovisual y discursivo. Como consecuencia lógica, lo extra-musical —entendido como elementos intrínsecos de la obra, que pueden ser incluso estructurales, y que tienen su origen en ámbitos no musicales— empieza a cobrar cada vez más importancia analítica.

Para González (2021) "[...] la canción se va formando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha" (González, 2021: 108). Propone así concebirla como un proceso y no como un producto; entendiendo que se va formando a lo largo de los tiempos —del que la crea, del que la canta, del que la escucha, del que la reinterpreta, del que la reescucha, del que la analiza— y de los espacios. Y si bien reconoce la dificultad de la tarea, también destaca que esta forma de análisis permite al investigador mantenerse más fiel a la complejidad de su objeto de estudio.

A lo largo de este recorrido, y tomando según corresponda aportes de otros autores, abordaré los distintos "textos" constitutivos de "Martín" (2018), describiendo sus características y el modo en que se relacionan e interpelan mutuamente, interactuando y complementándose para dar como resultado un todo con sentido y multifacético: la canción.

› Me pongo aquí a cantar: lo musical y sonoro

La canción "Martín" está formalmente organizada en tres partes. Puede verse en el esquema que la sección "B" se repite con una leve variación —de ahí su denominación como "B'"—, ubicada en "b". Con respecto a su primera enunciación, este fragmento es más corto y se modifica melódica, armónica y rítmicamente con el propósito de conducir al final.

A	B		B'	
	a	b	a	b'

En relación a la textura, es decir, a la disposición y relación de los planos sonoros presentes, en la interpretación analizada aquí se escuchan una voz y una guitarra. Ahora bien, la complejidad y el alto grado de interdependencia entre ambas hace que sea difícil encontrar una coincidencia entre "Martín" y las categorías de texturas propuestas por las teorías musicológicas tradicionales. Por ejemplo, el concepto de "melodía con acompañamiento", que por lo general aplica al formato canción, aquí resulta inadecuada, entre otras cosas, porque conlleva implícita —y explícita— una jerarquización; culturalmente le atribuimos a la voz el rol protagónico por ser portadora de la letra, mientras que la sección instrumental actúa sólo como soporte, a lo sumo destacándose en fragmentos cortos que cumplen funciones formales de introducción, interludio o coda.

En cambio, en "Martín" voz y guitarra empiezan y terminan a la vez, y no hay ningún momento en que una suene sin la otra. Incluso en "b" y "b'", donde la guitarra desarrolla una melodía acompañada por sí sola, desplegando su potencial polifónico, la voz tararea, reforzando dicha melodía. A esto se suma el hecho de que el pulso de la canción es estable sólo por momentos, debido a que se ve determinado por el fraseo de la letra. Como resultado, fluctúa casi constantemente. Al respecto de lo que acabo de describir, el mismo Cardozo expresa, en una entrevista del programa *Notas de paso*:

Son muchos años de relación de ese dúo. Del dúo voz y guitarra, porque está trabajado así. No es un cantante que se acompaña, es un tipo que toca la guitarra y que canta, y que arma un dúo. Y es que es el combo que yo veía, no sé, lo veía en Yupanqui, en Joan Gilberto, gente así, que decís hombre con guitarra. Lo mismo las veces que lo vi a Caetano Veloso solo con la viola; algo que es una unidad, hombre con guitarra, digo yo. Y ahí sí, es ese mundo, me identifiqué mucho con eso (Canal 4, 2022: 18m33s).

La idea de dúo, al contrario de la de melodía acompañada y en consonancia con mi razonamiento anterior, remite a una relación más equitativa entre voz e instrumento, en la que se interpelan mutuamente y donde la acción de uno necesariamente afecta al otro, y viceversa.

"Martín" está construida sobre la tonalidad de Do Mayor; la guitarra, que tiene a su cargo el devenir armónico, se desempeña mayormente en forma de acordes plaqué, lo que quiere decir que los dedos de la mano derecha actúan en bloque tocando las seis cuerdas al mismo tiempo. En menor proporción Cardozo utiliza arpeggios, que consisten en desplegar en sucesión rápida las notas de cada acorde. La melodía se desarrolla en el ámbito de una octava, delimitada entre dos notas "mi" (o "re bemol"), que

se enfatizan constantemente. Adjunto la transcripción de dos frases de "Martín" —concretamente, la primera y la última— donde esto se evidencia:



Figura 1. Primera frase de Martín (2018)



Figura 2. Última frase de Martín (2018)

La utilización combinada de notas largas con ubicaciones estratégicas, como finales de frase, tiempos fuertes o puntos de llegada de melodías ascendentes o descendentes, son recursos que se complementan para destacar la nota "mi". Un ejemplo claro que además ilustra cómo influye esto en la percepción del oyente es que esta nota aparece cantada en registro agudo en el verso "¡Ayuda! ¡Ayuda!", y en el nombre de Dios de la frase que le sigue; así se subraya el ruego, complementando un recurso sonoro con uno interpretativo. Auditivamente es claro este momento como punto cúlmine de una frase ascendente que, a partir de ahí, descenderá para cerrar la estrofa.

En la misma línea, y observando los pentagramas incluidos, quiero señalar que ambas frases están formadas por materiales muy similares que, desde mi punto de vista, contribuyen a las funciones que cada una cumple. Así, "Martín" comienza y termina con las palabras "aquí a cantar" que se despliegan en saltos en casi las mismas notas, pero de dirección contraria: ascendente al inicio (mi grave-sol-do-mi agudo) y descendente al final (mi agudo-do-sol-mi grave).

Retomando el asunto del pulso y su fluctuación casi constante, perceptualmente actuará como interpelante para el oyente accidental, para quien éste es uno de los aspectos con mayor pregnancia en la percepción de la música. El desafío es doble para aquellos que, además, fuimos formados en la tradición de enseñanza de la música que ponderó históricamente la escritura musical, porque llegado el momento nos preguntaremos: ¿cómo transcribir rítmicamente "Martín"? En mi caso esto se tradujo en una serie de decisiones tomadas al momento de la transcripción: la elección del compás de 4/4 con indicación *ad libitum*, y la utilización de una configuración rítmica que no pretende ser exacta ni unívoca, sino funcional al análisis. Esto me permite explicar que el comienzo de ambas frases sea acéfalo, ya que está basado en mi propia percepción auditiva.

› La lengua ruda: lo literario y discursivo

La letra de "Martín" surge de las primeras tres estrofas de *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. El siguiente cuadro comparativo ilustra con colores de dónde provienen los materiales que aparecen en la canción:

<i>El gaucho Martín Fierro</i> (1872) - José Hernández	<i>Martín</i> (2018) - Edgardo Cardozo
Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela, que el hombre que lo desvela una pena extraordinaria, como la ave solitaria con el cantar se consuela.	Me pongo aquí, aquí me pongo aquí, aquí, aquí a cantar al compás del pensamiento pensamiento extraordinario solitario, solitario. El hombre solitario, una pena una pena desvelada, el ave un ave solitaria, la vihuela una pena desvelada, la vihuela.
Pido a los santos del cielo que ayuden mi pensamiento: les pido en este momento que voy a cantar mi historia me refresquen la memoria y aclaren mi entendimiento.	Refrescada la memoria consolada desvelada, solitaria canta la vihuela canta santos milagrosos canta santo entendimiento ¡ayuda, ayuda! Dios a la vista, la lengua ruda añuda, añuda a la pena. El hombre, el ave, aquí aquí a cantar. (BIS)
Vengan santos milagrosos, vengan todos en mi ayuda, que la lengua se me añuda y se me turba la vista; pido a mi Dios que me asista en una ocasión tan ruda.	

La relación entre ambas obras puede definirse como un ejemplo de transtextualidad, concepto acuñado por Gérard Genette (1989) para referir a las relaciones establecidas entre textos, con distintos grados de explicitación. El autor también se refiere a la transtextualidad como "trascendencia textual del texto", y establece cinco tipos de relaciones transtextuales (Genette, 1989: 9). El primer tipo, del cual la letra de *Martín* (2018) es ejemplo, es la intertextualidad, "[...] la presencia efectiva de un texto en otro", que puede tomar distintas formas según cuán explícita y literal sea (Genette, 1989:10). En esta canción, la relación con la obra "de referencia" surge a simple vista, pero no es una cita textual: el texto original aparece reordenado y modificado. Como puede observarse en los colores del cuadro anterior, no hay presencia equitativa de las tres estrofas del *Martín Fierro* (2000), sino que se utiliza mayormente el material de la primera y tercera. De la segunda estrofa sólo aparecen seis palabras. Además, como ya mencioné, hay palabras cambiadas, como "al compás del pensamiento" en lugar de "al compás de la vigüela"; "pensamiento extraordinario" en lugar de "pena estrodrinaria"; "memoria consolada" en lugar de "con el cantar se consuela", entre otros.

En base a esto considero que la letra de "Martín" es un ejemplo de parafraseo, mientras que su título pertenecería al segundo de los cinco tipos de intertextualidad: el paratexto, una relación "generalmente menos explícita y más distante" con elementos que conforman el entorno de un texto (Genette, 1989:11). El título de esta canción —que también está modificado, como la letra— cobra sentido enmarcado en ésta; de hecho y pensando en términos de tiempo, sólo después de conocer el contenido de la canción se explica, justamente porque no está acompañado del famoso apellido.

Pero en tanto texto literario, y de manera similar a lo que sucede con las músicas, *El gaucho Martín Fierro* (1982) se enmarca dentro de un género, que en este caso es el gauchesco, definido como "[...] un uso letrado de la cultura popular" entendiendo por ésta a la cultura "[...] campesina, folklórica, de los sectores subalternos y marginales como el gaucho" por Josefina Ludmer (2000: 17); quien señala una serie de límites para el género gauchesco, de los que me interesa rescatar los primeros dos: la ilegalidad popular y la revolución y la guerra de independencia (Ludmer, 2000).

Al introducirse en el contexto socio-histórico-geográfico de nacimiento de la obra de Hernández, la autora explica que la clase dirigente de las zonas rurales imponía tradicionalmente un sistema de coerción —a base de obligaciones y controles diversos que incluían castigos corporales— sobre aquellos a quienes consideraban "mozos vagos y mal entretenidos, vagabundos sin empleador ni ocupación, perezosos que se sentaban en grupos tocando la guitarra y cantando, tomando mate y jugando, pero, según parecía, nunca trabajando" (Ludmer, 2000: 22). A este código, nacido de la costumbre, se sumaban dos leyes formales: la de vagos, que enumeraba una serie de condiciones para ser considerado tal, y la de levas, que establecía que:

[...] todo varón entre 18 y 40 años que no tuviera propiedad, careciera de domicilio fijo, que no pudiera demostrar ocupación alguna (los gauchos podían demostrar su ocupación a través de un documento, denominado papeleta de conchabo, emitido por el patrón y que certificaba su relación de dependencia), sería detenido, puesto a disposición de las autoridades y destinado al desarrollo de obras públicas o a cumplir servicio militar en la frontera con el indio (Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires [DGCyE]: s.f.).

El género gauchesco nace, entonces, articulado por una cadena de usos que, al mismo tiempo, le otorgan sentido, porque lo sitúan como pasaje entre delincuencia y civilización para el gaucho:

- a) utilización del 'delincuente' gaucho por el ejército patriota;
- b) utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada: el género gauchesco. Y en adelante:
- c) utilización del género para integrar a los gauchos a la ley 'civilizada' (liberal y estatal) (Ludmer, 2000: 22).

El cuerpo y la voz del gaucho son instrumentos para distintos campos de batalla, y en consecuencia transformados por el ejército y la poesía escrita, respectivamente. En otros términos, la voz del gaucho aparece "[...] escrita, hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas" (Ludmer, 2000: 23). Es apropiada por un otro que la utiliza "para incluir en su interior la palabra escrita, política, *la suya*, que aparece citada y reproducida por la voz del gaucho" (Ludmer, 2000: 68). Lo importante de este proceso es que, necesariamente, hay en él un efecto de producción de la realidad:

Hay entonces, afuera, un escritor letrado que escribe y "reproduce" o "cita" lo que los "autores orales" "cantan" o "dicen" [...]. *La primera regla del género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra de otro* [cursivas en el original] y no como la del que escribe (Ludmer, 2000: 65-66).

Las siguientes palabras del mismo José Hernández, pertenecientes a una carta incluida al inicio de la edición del *Martín Fierro* (2000) utilizada aquí, no sólo confirman la idea anterior, sino que también son un ejemplo más de la opinión social sobre el gaucho:

Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar, dotándolos con todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen, y con todos los impulsos y arrebatos, *hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado* [el énfasis es mío] (José Hernández, 2000: 5).

"Martín", que mantiene en su letra la utilización de la primera persona, es también la apropiación de la voz del gaucho por parte de un otro que la somete a reglas y la transforma en canción. Y esta reflexión sobre las voces, llevada del género gauchesco a la canción, permite retomar la pregunta: "Miremos la letra de una canción sobre la página: ¿de quién es la "voz" que está allí? ¿Quién habla?" (Simon Frith, 2014: 323). Al reflexionar sobre el estudio de la voz en la canción popular, Frith (2014) propone tomar en cuenta cuatro dimensiones de la misma y abordarla, entonces, como cuerpo, como instrumento, como cuerpo y como persona. En *Martín* (2018) el personaje sería el gaucho, el cuerpo e instrumento, el músico que la interpreta; pero las personas, desde mi punto de vista, serían dos: José Hernández y Edgardo Cardozo.

En definitiva, "Martín" es la transformación de la transformación: en la manipulación de la letra hay una intención explícita de manipulación de los significados, que se modifican y dan lugar a nuevas imágenes y relaciones de sentido. Así, el famoso comienzo "Aquí me pongo a cantar/al compás de la vihuela" se convierte en "Me pongo aquí, aquí, me pongo aquí, aquí, aquí, a cantar al compás del pensamiento" (Cardozo, 2018: 0m1s), y en esa frase no sólo es posible encontrar la alusión a *El gaucho Martín Fierro* (1872), sino también la enunciación de una situación real: Cardozo está, efectivamente, poniéndose a cantar en el momento en que entona esos versos. Por otro lado, el fraseo algo titubeante que resulta de la repetición de la palabra "aquí" sumada a las pausas en el canto, parece recrear un canto improvisado, la reconstrucción de un texto, en fin, como si el pensamiento estuviera estableciendo el ritmo.

Mencioné anteriormente que la canción empieza y termina con las palabras "aquí a cantar", y me parece interesante señalar cómo ese verbo se repite a lo largo de la letra enlazado con distintos sujetos: primero, "yo" me pongo a cantar, luego lo hace la vihuela —que es un ave solitaria—. La relación entre el ave y el canto es clara; decir que la vihuela es un ave es transmitirle, por extensión, esa capacidad de cantar. Y el último verso parece hacer algo similar con el hombre: es intercambiable con el ave, ambos pueden cantar aquí.

› Solitaria canta la vihuela: lo visual, lo audiovisual y lo performativo

Al inicio de este análisis señalé que "Martín" está escrita para voz y guitarra, información fácilmente constatable tanto a partir del audio como de la interpretación incluida en el programa *Notas de paso* (Canal 4, 2022: 15m30s). Yo no había visto ningún video de Cardozo tocando antes, y hacerlo fue una

experiencia muy interesante, pero también compleja, ya que para comprender lo que había sucedido tuve que realizar un proceso de indagación y reflexión que me permitiera ponerlo en palabras.

Al observar a Cardozo tocar, me resultó de inmediato evidente que su formación guitarrística proviene de la llamada "escuela clásica" del instrumento. Pasado ese primer momento de comprensión casi instintiva, y no sin dificultad, llegué a elaborar una descripción de esta técnica instrumental. Con "escuela clásica de la guitarra" me refiero a la corriente metodológica que inició en el siglo XVIII con representantes como Fernando Sor o Ferdinando Carulli y que continuó desarrollándose en manos de Emilio Pujol y Abel Carlevaro, entre otros. El problemático nombre en parte hace referencia al nacimiento de la escuela en el Clasicismo, denominación proveniente del paradigma occidental y eurocéntrico, que sostiene una concepción evolucionista de la historia. Sin embargo, no es objeto de este análisis profundizar en esta línea de pensamiento.

Uno de los conceptos que me permiten explicar lo que experimenté viendo el video es el de performance que brinda Simon Frith (2014), ya que la define como un proceso social o comunicativo que necesita de un público; se trata de una retórica de los gestos en la que éstos (entre los cuales se incluye a los movimientos y otros signos corporales, como la voz) "[...] se encuentran por encima de otras formas de signos comunicativos, tales como el lenguaje y la iconografía" (Frith, 2014: 360). Y en relación al rol del espectador, el autor plantea:

[...] el artista performer depende de un público capaz de interpretar su trabajo *a través de su propia experiencia de lo performativo* [...]; una audiencia capaz de entender, aunque sea "instintivamente" (sin teorizar), el diálogo constante entre lo interno y lo externo que proyecta el cuerpo en movimiento (Frith, 2014: 360).

El segundo concepto, relacionado con el anterior, corresponde a Rubén López Cano (2013), quien, partiendo de la base de que la música es un articulador cognitivo corporal por medio del cual se construye un continuo entre el "adentro" y el "afuera" de la mente, se muestra en contra de la tradicional división alma-cuerpo propia de la historia racional occidental; y, por lo tanto, reconoce que es necesario un cambio en el enfoque de los estudios de las situaciones musicales —y de la música en sí misma—. Convencido de que la música es una experiencia corporalmente vivida, reflexiona que los procesos simbólicos incluyen disposiciones que los ensamblan con el cuerpo: es decir que nuestras construcciones identitarias, imaginarios culturales, narrativas personales, etc., se relacionan con posturas, tonos, movimientos manifiestos y encubiertos, competencias motrices, formando así "[...] un continuo sólido, una continuidad mente-cuerpo indisociable. Es muy posible que sin su parte corporal, el complejo simbólico simplemente no funcione" (López Cano, 2013: 68). Propone, entonces, el concepto de *affordances* para identificar los efectos que las performances musicales tienen sobre los oyentes. Las *affordances*, a las que también llama significados funcionales de la música, son definidas como "[...] el conjunto de acciones motoras y corporales manifiestas o encubiertas que la música nos permite hacer con ella" (López Cano, 2013: 69).

Señalé antes como evidente la formación instrumental de Cardozo. Es, en efecto, evidente para aquellos que, como yo, nos formamos en la misma escuela guitarrística. Sintetizando lo planteado por los dos autores mencionados, en tanto espectadora y gracias a mi acervo de conocimientos puedo interpretar

la performance de Cardozo relacionando ciertas huellas corporales con la teoría que la sustenta. Y, desde el punto de vista de López Cano (2013), al ver la performance de Cardozo, esa sensación de reconocimiento que experimenté se explica con la puesta en acción de las *affordances* de movimiento encubierto pertenecientes a la categoría de imaginación y simulación motora; específicamente, las de somatización kinética o empatía motora, que aparecen en las situaciones en que la música nos genera la sensación de movimiento en el cuerpo (López Cano, 2013: p. 64).

Los signos corporales que corresponden con esta técnica guitarrística son varias, comenzando por la más fácilmente perceptible, es decir, la colocación del instrumento en diagonal, con el clavijero apuntando hacia arriba. Esto sucede porque el pie izquierdo descansa sobre un pie artificial o banquito que hace que toda la pierna izquierda se alce a mayor altura que la derecha. A su vez, la curva inferior de la guitarra —la cintura— descansa sobre el muslo elevado, separando el mástil del mismo y otorgando a la mano izquierda mayor alcance en el diapasón.

Las piernas, por supuesto, no están aisladas del cuerpo, que adopta una postura específica con la espalda derecha, el torso separado de la caja del instrumento, los hombros a la misma altura y sin tensionarse; el brazo izquierdo estará alineado desde el hombro hasta la yema de los dedos, sobre todo el codo y la muñeca, que no deben desviarse ni hacia adentro ni hacia afuera; lo mismo sucede con el antebrazo derecho, que está en contacto con la tapa armónica —y no apoyado sobre el aro—.

El resultado final es el de una especie de abrazo donde las manos se ubican de forma opuesta, y los dedos de cada una trabajarán de maneras muy distintas también. La mano derecha queda enfrentada a las cuerdas sobre la boca de la guitarra, facilitando que el pulgar actúe en posición opuesta a los otros dedos, lo cual es fundamental para los momentos de polifonía. Por otro lado, los dedos de la mano izquierda forman una pinza que sujeta el mástil; la palma, como ya mencioné, se aleja de éste gracias a la distensión de la muñeca. Los nudillos forman una línea horizontal y los dedos, que presionan las cuerdas con las yemas, se contraen y distienden a demanda, formando distintos dibujos —o presentaciones de la mano— y actuando tanto en bloque como de manera independiente, dejando en evidencia el entrenamiento incluso el dedo meñique, que por lo general es más débil.

A continuación pueden verse dos referencias visuales: la primera es una imagen extraída de dicha filmación, donde puede verse a Cardozo; la segunda proviene de la edición de *Martín Fierro* (2000) utilizada para este análisis. Me interesa señalar dos cuestiones importantes: por un lado, la clara similitud entre las dos imágenes; por el otro, que estas referencias permiten observar cómo todo lo que describí anteriormente se da de manera simultánea en la acción.



Figura 3. Edgardo Cardozo



Figura 4. Ilustración de Martín Fierro (2000)

No puedo dejar de lado el contraste entre la percepción social del gaucho al momento del nacimiento de *El gaucho Martín Fierro* (1872) y el lenguaje corporal de la figura 4, que se corresponde con una técnica instrumental vinculada a la élite social e intelectual —lo último, incluso hasta el día de hoy—.

Una posible explicación es que esta imagen se comprenda enmarcada en el género gauchesco, como recurso para ese pasaje entre delincuencia y civilización. La obra de Hernández indudablemente tuvo y sigue teniendo gran importancia en la cultura de nuestro país, y desde esta perspectiva no es ilógico pensar que haya contribuido a la construcción de una cierta imagen del gaucho. Esta idea la respalda Ludmer (2000) cuando dice:

Definir la poesía gauchesca como un uso letrado de la cultura popular no equivale a negarle popularidad; muchos textos retornaron a su fuerte parcial y uno, privilegiado, se folclorizó: *Martín Fierro* fue adoptado como propio según el modo oral de difusión y dejó su marca en la lengua y la cultura nacional (Ludmer, 2000: 18).

Al analizar la letra de "Martín" señalé una serie de paralelismos entre el personaje de Fierro y Edgardo Cardozo, que las imágenes anteriores parecen reforzar. De hecho, una forma de entender esta canción es verla como una re-presentación del gaucho sentado al fogón, improvisando una payada. Y a esto quería llegar: Cardozo no sólo recrea la escena él mismo, sino que también habilita —gracias a la enunciación en primera persona— que todos los intérpretes puedan apropiarse de "Martín", incluso al punto de que pierda importancia la fidelidad con el original. Por ejemplo, Juan Quintero, en un concierto en Chile (Trasandina Producciones, 2018: 42m32s) cambia el orden de algunas palabras, probablemente por equivocación; pero considerar esta situación desde la idea que acabo de proponer nos da la posibilidad de, en vez de considerarla un error o una desviación de la versión original, pensarla como una reactualización en la performance.

› El hombre, el ave, aquí a cantar

La propuesta que he desarrollado aquí es justamente eso: una de las —seguramente— múltiples posibilidades de análisis de esta canción. No creo que sea ni la única, ni unívoca, y aunque en este caso hablo de "Martín", extiendo el pensamiento a todas las músicas, canciones o no. Tampoco está entre mis pretensiones la objetividad absoluta; en este sentido coincido con Claudio Díaz (2011) cuando dice que no es posible ni deseable dejar de lado la subjetividad al emprender la tarea investigativa; en tanto investigadores, somos sujetos sociales atravesados por juicios de valor. A esta idea sumaría el importante aspecto enriquecedor del dejarse guiar por las conexiones emocionales que todos, investigadores o no, tenemos con la música.

Que *El gaucho Martín Fierro* (1872) es una obra de referencia con profundo calado en la cultura argentina parece ser indiscutible; "Martín", que nace a 146 años de distancia, es uno de los ejemplos de cómo se ha reelaborado la obra de Hernández en múltiples formatos. En una época donde la ley es lo efímero y las naciones se difuminan cada vez más, Cardozo nos da la posibilidad de reencontrarnos con una obra tan nuestra volviéndola canción, haciéndola más cercana y alcanzable: ahora, quien quiera puede cantar en primera persona las palabras de Martín.

› Bibliografía

- › Apicella, M. (2019, enero 2). Un traumático accidente inspiró a Edgardo Cardozo a grabar un disco cantado desde el más allá. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/un-traumatico-accidente-inspiro-a-edgardo-cardozo-a-grabar-un-disco-cantado-desde-el-mas-alla-nid2207108/>
- › Canal á. (2022, noviembre 29). *Edgardo Cardozo en Notas de Paso con Ernesto Snajer* [Video]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=_NzLUDuYONk&ab_channel=Canal%C3%A1
- › Cardozo, E. (2018). Martín [Canción]. En *Las canciones del muerto*. El Club del Disco. <https://open.spotify.com/track/6MLMVgWUqxWV2ayynKeaSM?si=0BJAU1LRsw2sNS1x-GCG1Q>
- › Frith, S. (2014). *Las canciones como textos*. En *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- › Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- › González, J.P. (2021). *De la canción-objeto a la canción-proceso*. En *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical.
- › Hernández, J. (2000). *Martín Fierro*. Nuevo Siglo y Librerías Libertador.
- › Dirección General de Cultura y Educación. (s.f.) Soldado. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. http://servicios.abc.gov.ar/docentes/efemerides/10denoviembre/site_10denoviembre/soldado.html#:~:text=A%20trav%C3%A9s%20de%20la%20ley,a%20trav%C3%A9s%20de%20un%20documento%2C
- › Dirección General de Cultura y Educación. *Ley de vagos. Año 1860*. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. http://servicios.abc.gov.ar/docentes/efemerides/10denoviembre/site_10denoviembre/descargas/ley_vago.pdf
- › López Cano, R. (2013). *Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad*. En Fornaro M. Bordolli (Ed.), *De cerca, de lejos: Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Universidad de la República de Uruguay.
- › Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil.
- › Monjeau, F. (2019, febrero 5). *Las canciones del muerto, de Edgardo Cardozo: los tiempos de un perfeccionista*. Clarín. https://www.clarin.com/espectaculos/musica/canciones-muerto-edgardo-cardozo-tiempos-perfeccionista_0_WEVCypjMY.html
- › Trasandina Producciones (30 de mayo de 2018). *Juan Quintero - En Este lado del Sur 2017* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=uJWR2TE4R_U&t=2552s