

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world
New worlds

Images, mémoires et sons | 2016

IRENE LÓPEZ

Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo “Cuchi” Leguizamón

Tradition and Innovation in the Folklore Song in Argentina. The Production of Gustavo "Cuchi" Leguizamón
[07/07/2016]

Résumés

EspañolEnglish

Este trabajo aborda la dinámica entre tradición e innovación en el campo del folklore moderno en Argentina a través del estudio de la producción del músico salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón. En la canción de folklore, las disputas y tensiones entre impulsos renovadores y posiciones conservadoras se vinculan con la configuración de identidades ya que supone tomas de posición e identificación de los actores –compositores, letristas e intérpretes- con determinadas concepciones del arte, de la cultura popular y del desarrollo mismo de la canción y de sus posibilidades creativas.

La tensión entre tradición y renovación resulta una de las más significativas en este campo, en tanto articula múltiples adscripciones identitarias, tanto de índole política e ideológica como también artística. El recorrido propuesto parte de la revisión de las problemáticas que atraviesan el funcionamiento del campo cultural en Salta para desde allí delinear las

posiciones que el compositor adopta acerca de las nociones de tradición, folklore, cultura popular y arte, como también reconocer las opciones y estrategias enunciativas desplegadas en sus composiciones.

This paper tackles the dynamics between tradition and innovation in the field of modern folklore through the study of the production of the musician of Salta Gustavo "Cuchi" Leguizamón. In the folklore song, the disputes and tensions between fresh impetus and conservative positions are linked with the configuration of identities, since it involves adopting a stance and identifying actors –composers, lyricists, and singers– with regards to certain conceptions of art, popular culture, and the development of the song itself, and its creative possibilities.

Tension between tradition/innovation is one of the most significant ones in this field, since it coordinates multiple identity attributions, both of political and ideological nature as well as artistic. The process presented in this paper starts from the revision of the problems facing the operation of the cultural field in Salta, so that from that revision we can outline the stances the composer adopts regarding the ideas of tradition, folklore, pop culture, and art, as well as identifying the enunciatory options and strategies displayed in the composer's works.

Entrées d'index

Keywords : folklore song, art, popular culture, tradition, innovation

Palabras claves : canción de folklore, arte, cultura popular, tradición, innovación

Texte intégral

- 1 Las nociones de “tradición”, “autenticidad” y “esencia nacional” jugaron un papel central en la conformación del campo del folklore moderno¹ en Argentina y en sus prácticas. En ese escenario, una de las formas privilegiadas de construcción de identificaciones y representaciones identitarias se configuró desde la apelación a un espacio –rural- y a un pasado compartido como instancias a rescatar, resguardar y mantener², operaciones en las que se evidencia el funcionamiento, en forma altamente consensuada, de una idea de tradición con tinte esencialista enunciada desde la convicción de una continuidad con el pasado como modo de legitimación y garantía de “autenticidad”.
- 2 En el contexto de ese campo, formulamos la pregunta por las tensiones entre tendencias renovadoras e innovadoras frente a posiciones conservadoras que apelan a la tradición y a las convenciones, a partir del estudio de casos situados que muestren sus matices y modalidades peculiares³. Dichas tensiones forman parte de debates estéticos, políticos e identitarios en las producciones culturales a nivel nacional y continental, en el marco de la problemática entre tradición/modernidad y regionalismos/vanguardias. En la canción de folklore esto se manifiesta en tomas de posición e identificación de los actores –compositores, letristas e intérpretes- con determinadas concepciones del arte, de la cultura popular, del desarrollo de la canción y de sus posibilidades creativas, incidiendo asimismo en los circuitos de difusión y consumo. De allí que su estudio resulte significativo, dado que permite no sólo reconstruir proyectos estéticos sino también orientaciones de índole política e ideológica en el campo cultural.
- 3 La producción del compositor salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón⁴ entrama de diversos modos la disputa entre tradición y modernidad, producto de distintas formas de vinculación con la noción europea de arte, que entra en

complementación, acuerdo o tensiones con los valores predominantes en el campo del folklore. Esto puede analizarse en distintos planos: de acuerdo a la posición del compositor salteño respecto de la configuración del campo a nivel nacional y frente a las reglas de enunciación dominantes en el folklore⁵; considerando la tensión entre modos de reproducción y/o transformación del discurso identitario de corte esencialista local –*salteñidad*⁶– y, en un nivel micro, distinguiendo en qué medida todo ello se manifiesta formalmente en las canciones, musical y literariamente, mediante opciones compositivas armónicas, formales, rítmicas y estilísticas.

- 4 Es indispensable, para ello, reconstruir la trama contextual que permite localizar la producción de Leguizamón, tanto en el orden de las construcciones identitarias vigentes en el ámbito local y nacional como también de acuerdo a las opciones estéticas presentes en su producción. De esa manera, se comprende el modo en que la misma se construye a partir de divergencias y tensiones respecto de las prácticas, los valores y las retóricas predominantes en el campo del folklore, particularmente con aquellos rasgos que, hacia 1950, funcionaban como un conjunto de reglas (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas) en la elaboración de enunciados y discursos legítimos: entre ellos la idea de tradición como continuidad y respeto a formas preestablecidas, la autenticidad concebida en virtud del vínculo con las formas y prácticas rurales originarias, la preponderancia de temáticas rurales y la idealización de sus sujetos en las letras. Todo ello funciona a modo de mito del origen y del pago perdido, en el cual el mundo rural y el espacio provinciano son concebidos como resguardos de una “esencia” nacional. En tal configuración, que C. Díaz denomina “paradigma discursivo clásico”⁷, la canción folklórica adquiere una dimensión ética y política vinculada no sólo a la “provincianía” sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo, pago y nacionalidad quedan unidos en la “tradición”⁸. En tal paradigma, en cuyo seno se desarrolla una construcción de identidad nacional de corte esencialista, la perspectiva idílica del espacio rural y sus sujetos señala una orientación ideológica en la cual el tópico del trabajo aparece silenciado en sus penurias, descontentos e injusticias⁹.
- 5 La producción del compositor salteño, aunque desarrollada conforme a los estilos y géneros del folklore musical argentino, muestra no pocas discrepancias y tensiones con ese paradigma, siendo emblemática, por el contrario, de una orientación más vinculada a las ideas de renovación, innovación y de desarrollo poético-musical que incorpora en el campo del folklore rasgos de la cultura ilustrada, tanto en las letras como en la música de las canciones¹⁰. Esta orientación, generalizada hacia los años 60 y 70, no constituye una totalidad homogénea sino, muy por el contrario, un entrecruzamiento de distintas posiciones sostenidas, en muchos casos, por una creciente politización de la canción en consonancia con el discurso latinoamericanista a nivel continental y el surgimiento del movimiento del Nuevo Cancionero en el orden nacional.
- 6 Esa posición diferencial en el campo del folklore le valió el reconocimiento como un compositor innovador y renovador. Si bien no fue una tarea solitaria sino parte de una tendencia mayor, el compositor salteño ocupó –y aún detenta– una posición privilegiada, siendo reconocido como autor original, precursor y maestro. En ese trayecto es posible reconstruir una trama de asociaciones y vinculaciones con otros músicos, poetas y artistas con los cuales comparte afinidades, no sólo en

el ámbito local a partir del trabajo conjunto con Manuel Castilla¹¹ o la dirección artística del Dúo Salteño¹², sino también en sus acercamientos a músicos tucumanos como Rolando Valladares y su hermana Leda, el poeta mendocino Armando Tejada Gómez o el pianista de jazz Enrique “Mono” Villegas. Ejemplo de ello es la conformación –aunque esporádica- de un grupo con afinidad vanguardista denominado F.I.J.O.S. –siglas de folklóricos, intuitivos, jazzísticos, originales y surrealistas-, que reunió en Tucumán a músicos como Enrique Villegas, Gustavo Leguizamón, Leda Valladares, Rolando “Chivo” Valladares, Rodrigo Montero y Manuel Gómez Carrillo¹³.

- 7 También en el contexto de la producción cultural salteña es pertinente señalar algunas acciones que pusieron de manifiesto una voluntad de renovación en el arte, entre ellos la participación de escritores como Manuel Castilla en la conformación del grupo literario *La Carpa*¹⁴, por su significativa incidencia en la obra conjunta con Leguizamón y por los proyectos, debates presupuestos que allí se produjeron. De similar relevancia, el proyecto esbozado en una publicación cultural de los años 1940, la Revista *Ángulo*¹⁵, mostró el interés local por desarrollar un trabajo conjunto entre diversos artistas, entre ellos también Leguizamón y Castilla, comprometidos con el desarrollo del arte en sus diversas facetas.
- 8 Sin embargo, estos gestos renovadores deben considerarse teniendo en cuenta la fuerte incidencia en las producciones culturales de Salta, sobre todo en aquellas desarrolladas entre los años 1940 y 1970, de un discurso identitario local de rasgos esencialistas y conservadores. Es en esas coordenadas en las que debe comprenderse el alcance de las propuestas culturales renovadoras, en el marco de las tensiones generadas entre lo culto y lo popular y entre tradición y modernidad.
- 9 Por ello, la delimitación de los contextos señalados resulta imprescindible para avizorar, a través del estudio de un corpus de canciones, las tensiones generadas en la producción musical de folklore por el funcionamiento en su seno de prácticas y formas de legitimación propias del arte; las disputas vigentes entre las configuraciones identitarias en distintas escalas –local, nacional, continental–, especialmente, con las representaciones dominantes en el discurso de la salteñidad y con los debates presentes en el marco del latinoamericanismo y la izquierda, en que la representación de la cultura popular deviene proyecto estético y político para numerosos artistas funcionando como estrategia de legitimación en el campo del arte. Todas ellas constituyen dinámicas no exentas de fricciones, que incluyen desde formas creativas de apropiación hasta la reproducción, rearticulación o desplazamiento de los valores implícitos en los discursos dominantes.

Tramas culturales en el espacio local

- 10 Hacia mediados de la década de 1950, cuando Gustavo Leguizamón comenzaba sus primeras composiciones, el campo del folklore moderno y su circuito comercial estaban en pleno proceso de consolidación a nivel nacional. En el contexto de la producción cultural salteña, si bien con anterioridad, se había desarrollado un momento de significativa incidencia para la conformación de un

campo cultural y artístico, valorado actualmente como una época “dorada” en la que se destacaron pintores, músicos y poetas de trascendencia regional y nacional.

11 No es el propósito de estas páginas realizar una reconstrucción detallada de ese período y de la conformación del campo cultural en Salta, sino sólo señalar algunas cuestiones significativas en su configuración, como la pugna entre tradición/ modernidad; hispanismo/criollismo; cultura ilustrada/ cultura popular, puesto que se trata de antinomias que atraviesan gran parte de las producciones locales, entre ellas especialmente la que acá consideramos.

12 Zulma Palermo¹⁶ distingue en la producción literaria salteña una serie de tensiones que podemos hacer extensivas al conjunto de la producción cultural local. Una de ellas deriva de las disputas con los cánones metropolitanos, ocasionando una tensión entre dos polos de requerimiento, de acuerdo a una localización regional y a la petición de pertenencia a la literatura nacional; la otra opera como distinción en el seno de la misma cultura entre aquellos espacios que se denominan “culto” y “popular”, entre los cuales se sitúa –también en relación conflictiva– la “proyección folklórica”¹⁷. En el campo literario se reproduce, de esta manera, un complejo sistema que establece jerarquías entre la producción que mantiene las formas y los modos hispánicos y, luego, aquellas que incorpora desde la metrópoli, y una producción “popular” –en la forma de la oralidad– en la que se entreteje, con más evidencia, la simbiosis criolla¹⁸. En esas disputas se materializa el debate entre tradición/modernidad y regionalismo/vanguardia¹⁹.

13 Palermo diferencia dos procesos, destacando las transformaciones operadas en la producción lírica que acoge la petición de innovar, frente a una narrativa más conservadora²⁰. Es el caso del grupo *La Carpa* y su postura rupturista con los regionalismos y nativismos vigentes, entre cuyos poetas se encontraba Manuel J. Castilla, con quien Gustavo Leguizamón produjo la mayor parte de su obra. En ese contexto, las formas novedosas como también la generación de imágenes originales y las renovaciones retóricas propiciadas por las vanguardias son reapropiadas como “expresión de banderas de índole nacionalista y reivindicativas de las culturas autóctonas”²¹. La vinculación de Leguizamón con esa formación cultural y los posicionamientos allí expresados se encuentra mediada por la experiencia del trabajo posterior con Manuel Castilla, uno de los poetas con los que escribe gran parte de su producción, y puede considerarse por ello más bien una aproximación tangencial; sin embargo, acá interesa destacar la atmósfera de renovación y los efectos de esta concepción estética como antecedentes significativos en el contexto regional. Otras acciones tendientes a una renovación en el campo artístico y cultural se expresaron en la revista *Ángulo*²² cuya propuesta de “educación estética” tenía la finalidad de formar a un público consumidor de arte en sus distintas expresiones. Este proyecto también enfatizó la necesidad de una ruptura con las representaciones del nativismo, diseñando desde allí un proyecto político-estético²³.

14 De manera tal que, en el terreno literario y por extensión en el campo cultural en general, la idea de renovación y la demanda de modernización se manifestaban con fuerza. Si bien en el campo musical no se produjeron “manifiestos”, es lícito considerar que se puso en juego la conciencia de un proyecto estético similar al explicitado en el campo literario y compartido con las otras artes²⁴. En esta atmósfera, y con estas concepciones circulantes en el campo cultural, se inscribe la propuesta estética de Leguizamón, cuyas prácticas compositivas y concepciones

de la música dan cuenta de la importancia otorgada a la petición de innovar junto a la necesidad de producir un objeto con una doble inscripción: folklórica popular y artística, proyecto compartido con el poeta Manuel Castilla, con quien compone una parte importante y significativa de canciones²⁵. Esta doble inscripción origina otra tensión significativa entre dos circuitos de producción y consumo diferenciados, lo *ilustrado* y lo *popular*²⁶, una distinción importante en el campo del folklore y en la delimitación jerárquica entre las formas del arte y las producciones de la cultura popular²⁷.

15 La voluntad de producir en el ámbito del folklore musical constituye una opción diferencial en el marco de un programa compartido por el campo artístico en general o por el grupo *La Carpa* en particular. El interés por la cultura popular y sus formas de representación por parte de la cultura letrada se manifestó en la poesía, la pintura, el drama, la novela como también en la música a través de diferentes movimientos estéticos –en los regionalismos, en las vanguardias, en los denominados nacionalismos musicales. Sin embargo, esas opciones se desarrollaron en los circuitos de producción y consumo propios del arte, como también de sus formas: sinfonías, sonatas, canción de cámara. El caso acá referido, en cambio, implica el desarrollo de un tipo de composición –la canción– desarrollada en un circuito de producción, consumo y difusión popular, articulado al mercado de la música folklórica. A raíz de ello, consideramos que se pone de manifiesto una “voluntad popular” que, aunque latente en el campo intelectual en general, se concreta efectivamente a través de la canción. La misma aspira a ser consumida por un público más amplio que el círculo restringido de la poesía letrada, en tanto se recepta y consume no sólo en salas de conciertos sino en espacios de esparcimiento y socialización, como peñas y, posteriormente, los festivales organizados para la difusión del género.

16 A las tensiones ya señaladas –entre las vanguardias con su petición de innovar y los regionalismos en el ámbito literario; entre culto/popular en el terreno del folklore– se suman otras, también actuantes en el campo cultural local, especialmente, en torno a los valores operantes en la configuración del discurso de la *salteñidad*, construcción identitaria en cuyo proceso de formación tuvo un rol destacado la elite local. Las coordenadas ideológicas en las que se conformó tal discurso – a fines del s. XIX y principios del XX– estuvieron definidas por el paternalismo y la convicción de que existen clases y grupos humanos “superiores” y otros “inferiores” que “naturalmente” deben obediencia a los primeros. Desde allí, la clase dirigente se autorepresentó como una “aristocracia ilustrada” y “noble”, y se autodenominó bajo la categoría de “gente decente”, en la cual se expresa una posición de superioridad cultural, racial y moral. En esta configuración del imaginario local el discurso histórico y el literario desarrollaron un papel importante, especialmente a través de las escrituras de Bernardo Frías y Juan Carlos Dávalos.

17 Este discurso constituye otro polo de tensiones cuya articulación con la producción de Leguizamón puede observarse por un lado, en la textualización y reproducción en las letras de canción de algunos de sus rasgos, o bien de sutiles matices y desplazamientos respecto de ellos; por otro, en virtud del valor simbólico que ésta conforma, ya que actualmente ostenta la autorepresentación por antonomasia de la cultura de Salta.

Posiciones

- 18 Las posiciones que asume Leguizamón respecto de la concepción de folklore, tradición, arte y cultura popular, permite mostrar las diferencias con las perspectivas dominantes tanto en el campo del folklore nacional como en el contexto del discurso identitario local. Como ya señalamos, el campo del folklore en Argentina se configura sobre la base de la reproducción de estructuras sostenidas en los valores de continuidad, permanencia, autenticidad dando forma a representaciones e identidades fundadas en lo rural que constituyen el fundamento simbólico y el argumento legitimador por excelencia de las prácticas que se incluyen o no dentro de ese universo. Si bien la idea de una continuidad en la relación pasado-presente en la definición de tradición es dominante en el folklore, desde la perspectiva acá adoptada seguimos la propuesta de R. Williams quien advierte sobre las operaciones políticas e ideológicas que implica toda construcción de una *tradición*²⁸. Así es posible explorar las formas en que actores, grupos y sujetos configuran las tradiciones desde un presente situado –política, ideológica y artísticamente–, percibiendo matices, luchas y tensiones, formas de negociación o discrepancia, modos de reproducción o de creación de alternativas. Interesa, en esa línea, relevar las posiciones de Leguizamón respecto de la idea de *tradición* operante en el campo del folklore lo cual, simultáneamente, lleva a considerar su concepción de arte y, como resultante, la tensión entre tradición e impulsos renovadores que señalamos como parte de la conformación conflictiva dentro del campo artístico e intelectual.
- 19 A diferencia de otros folkloristas, Leguizamón tuvo escaso contacto con el ámbito rural, producto del conocimiento mediado por la concurrencia a fincas de familiares o amigos, más que por una práctica vital prolongada o directa. Esa distancia, junto a su explícita vinculación con las prácticas y valores del arte ilustrado, son fundamentales en la construcción de su lugar como compositor, pianista, autor letrado y urbano –lo cual marca una diferencia con otros roles, como el de cantor o guitarrero²⁹. Desde una posición social distinguida como miembro de una familia vinculada a la elite salteña, Leguizamón supo reírse de las convenciones, bromear con los tabúes, criticar con desenfado las posturas conservadoras y tradicionalistas vigentes en el contexto en el cual produjo. Todo ello constituye una plataforma de enunciación para posicionarse críticamente respecto no sólo de la idea de tradición sino también de folklore, e inscribirse en el campo a partir de la defensa de valores propios del arte –innovación, experimentación, cuidado de la forma, concepción de la música y de la canción con valor estético.
- 20 Algunos datos sobre su formación musical pueden ayudar a comprender esta relativa rebeldía contra el tradicionalismo y su esfuerzo por dotar a la canción popular folklórica de un estatuto artístico. Entre sus preferencias y referencias musicales Leguizamón mencionaba a compositores argentinos contemporáneos suyos, como Alberto Ginastera y Carlos Guastavino, autores franceses de la llamada música clásica como Claude Debussy y Erik Satie, músicos vanguardistas como Arnold Schoenberg o Igor Stravinsky y música de jazz. Si bien su formación musical no fue académica sino autodidacta, el énfasis puesto en la necesidad de contar con conocimientos de armonía, contrapunto y técnica pianística constituye un signo contrario al estereotipo generalizado del folklorista como un músico

práctico e intuitivo, despreocupado por los saberes profesionales y/o académicos del oficio.

- 21 En numerosas ocasiones –entrevistas, reportajes, comentarios sobre grupos o músicos– Leguizamón realizó apreciaciones sobre el folklore y sus convenciones en relación al tipo de música que hacía y le interesaba desarrollar. Si bien claramente su obra se inscribe en el género de la canción folklórica y ha sido difundida en los circuitos vinculados a ese tipo de producción, Leguizamón ironiza sobre la clasificación de su música como “folklórica”:

Bueno, yo hago una creación, y como soy parte del pueblo, tengo derecho a disfrazarme de pueblo alguna vez³⁰.

- 22 El “purismo” y las defensas por la autenticidad en el folklore son también objeto de sus críticas:

Cuando se habla de folklore se abusa de lo que se cree que es tradición ¡Hágame el favor! Se miente a favor del poncho de cuello duro. (...) pero si somos un pueblo nuevo, a qué hacernos tanto problema. ¡Y a qué mirar respetuosamente estos ponchos rojos, si jamás el gaucho salteño usó ponchos rojos! Alguna vez pondremos las cosas en claro en este sentido, ya lo verá usted. Eso de la tradición se dice muy fácilmente, pero hay mucha pose en eso.³¹

- 23 Las críticas se orientan hacia una concepción de tradición como conjunto de *supervivencias*, rescatadas del pasado, a resguardo de las transformaciones y del impacto de la modernidad:

...la gente cree que el folklore es un montón de cosas muertas, pero se olvida que la música es vida.³²

- 24 El compositor expresa así su postura en torno a concepciones conservadoras de la identidad, la cultura popular y el folklore a través de la ironía sobre las “defensas” de la “autenticidad”. La percepción de una “pose”, una puesta en escena, una “invención”, se conecta igualmente con una posición crítica acerca de los intereses comerciales operantes en el folklore como género de la industria cultural, ya sea en la promoción, la difusión y las condiciones laborales de los músicos. Leguizamón advierte y cuestiona el funcionamiento de una serie de “ataaduras” en un doble sentido: el “purismo” tradicionalista y, en otro extremo, los intereses del mercado, ambos operando como limitaciones a la tarea creativa:

El folklore le interesa a todo el mundo, pero como negocio, como promoción, como una desfiguración de lo que es la cultura popular. (...) Y el promovido es un esclavo de los intereses de los promotores; a los valores auténticos les cuesta muy mucho ser conocidos [sic].³³

- 25 Acá puede observarse una distinción entre folklore y cultura popular, ésta última como prácticas y costumbres concretas y cotidianas. Se enuncia además una posición crítica frente al mercado y los intereses de la industria cultural –constitutiva de la adscripción al arte ilustrado– que operan en perjuicio tanto del arte como de la cultura popular.

- 26 Estas distinciones se perciben en la valoración que Leguizamón realiza sobre el Dúo Salteño³⁴, al cual ubica en el amplio universo de la música popular americana y no dentro del género folklórico. En lugar de enfatizar rasgos locales,

“folklóricos” o “tradicionales”, sostiene que el Dúo intenta “llegar a una expresión universal de nuestra música”:

Renacía con aquél primer disco la vieja esperanza cultural de nuestra música popular, encaminada a **evolucionarla progresísticamente**, para vencer la pobreza a la que eternamente es condenada, por erróneos testimonios documentales, que siempre insistieron en inmovilizarla, pretendiendo anular su evolución.
 (...)

 Algún día la crítica internacional los calificará como pioneros de la canción universal, por sus aportes realizados a favor de la cultura popular americana.³⁵

27 Varias cuestiones pueden señalarse en este fragmento. Por una parte, la polémica que entabla con aquellas concepciones conservadoras que apelan al “resguardo” y la “inmovilidad” de la cultura popular, donde las transformaciones, variaciones y cambios son producto de “sospechas” de inautenticidad y, en esa línea, la crítica a los estudios mismos del folklore como ciencia que prioriza “erróneos testimonios documentales”. Desde allí, se genera una reivindicación de la canción como arte y, al mismo tiempo, como expresión de la cultura popular. Es evidente por ello que el compositor no se refiere a su propia producción como folklore sino como música popular que no se piensa “atada” a un tradicionalismo conservador. A partir de esa distancia crítica respecto al folklore y, particularmente, frente a las posiciones más conservadoras, Leguizamón reivindica su identificación con la cultura popular en sentido amplio, no sólo a partir de cuestiones musicales, sino también del humor, la risa y la apropiación creativa. Aún más interesante, siguiendo la cita precedente, es la petición de promover un desarrollo de la música popular desde los mismos criterios con los que se valora la música ilustrada o académica: es decir, desde los valores de “evolución”, “progreso”, “transformación”.

28 Emergen así oposiciones que merecen especial atención: conservación/ transformación; continuidad/ ruptura; estatismo/ movimiento; tradición/ progreso. La música popular es valorada en función de las transformaciones, cambios e innovaciones, propias de toda creación cultural frente a una concepción en la que los cambios se evalúan como “traiciones” o “desvíos” a una “fuente originaria”.

29 De igual manera se posiciona frente a las categorías clasificatorias que operan en la valoración de las producciones musicales, en este caso entre lo “clásico” –en el sentido de la música académica– y lo “popular”. En numerosas oportunidades Leguizamón esboza la idea de una circularidad cultural mediante la adopción de sus composiciones como “anónimas” por la comunidad: “El máximo elogio para un artista es que su obra sea considerada anónima”; incluso, se permite ironizar sobre las nociones de lo “clásico” y lo “popular”, acercando e invirtiendo los extremos:

Yo escribía, por ejemplo, música popular, pero siempre he escrito algún clásico. Y en esta última tanda he dado música popular.³⁶

30 Los cuestionamientos realizados a las concepciones de folklore y tradición se hacen extensivos a la música desde una posición en la cual el arte constituye un espacio de libertad, constante creatividad y en que la “mezcla” resulta un

procedimiento básico. Leguizamón recurre reiteradamente a una analogía entre el proceso de elaborar una comida y la tarea creativa, enfatizando el trabajo de selección de los materiales y su disposición para obtener siempre nuevos y distintos resultados. Esa perspectiva es la que provoca un rechazo hacia los convencionalismos, las ortodoxias, los tradicionalismos y “purismos”:

Qué cosa terrible es la convencionalidad, los prejuicios en música. Los dogmas son siempre las recetas autoritarias del pensamiento, y las recetas no sirven ni para cocinar porque cuando se cocina lo que se pone antes que nada es el alma, que se tiene que ir cocinando junto con la comida.³⁷

31 En la base de las tensiones señaladas opera una identificación con el trabajo artístico y un lugar de enunciación definido desde ese rol. Los valores de “purismo”, “estatismo”, “conservación” están reñidos con la necesidad de transformación de los materiales, de su manipulación y juego que es propia de una concepción que enfatiza la potencialidad liberadora del arte y la petición de una libertad creativa. Hay una intencionada “irreverencia” en la actitud de Leguizamón pero, sobre todo, una divergencia significativa con respecto a las ideas de *continuidad*, *autenticidad*, *imitación*, o *rescate* dominantes en el folklore, tanto en su vertiente de conocimiento científico –que aporta definiciones y conceptos, trabajos de campo e investigación– como en el de la música así denominada –que distinguimos antes como *folklore moderno*.

32 Desde tal perspectiva el compositor defiende la “mezcla” de formas divergentes, contraria a la idea de la fidelidad a una forma pre-establecida:

Yo vivo cruzando las cosas. Tengo zambas cruzadas con yaraví, con baguala, con carnavalito, según el caso. Así las hago.³⁸

33 Esta metáfora de la “cruza” puede orientarnos en esta interpretación: las culturas y sus tradiciones no son “puras”, también sus dinámicas y transformaciones dan cuenta de sucesivos procesos de “mezclas” e intercambios. Tampoco constituyen compartimentos estancos: las formas tradicionales conviven con la innovación armónica y melódica, desde una concepción del trabajo creativo como manipulación de los materiales que constituyen su discurso.

Formas convencionales, gestos innovadores

34 La amplia producción de Leguizamón está conformada por composiciones que han tenido gran repercusión en los circuitos populares. Sus composiciones se mueven dentro de esquemas formales preestablecidos, determinados por la coreografía de las danzas: zamba, chacarera, gato, bailecito. Dentro de esos moldes, el compositor encuentra modos de realizar alguna innovación, ya sea en el trabajo musical o literario de las letras de canciones. Menos habitual, pero aún así, con alguna insistencia, Leguizamón incursiona en sutiles modificaciones formales, concentrando su propuesta innovadora particularmente en el trabajo armónico de sus canciones. Los ritmos, en cambio, resultan más difíciles de modificar, transformar y variar puesto que definen a la danza en cuestión, al igual que la coreografía, que determina el esquema formal.

35 Algunas composiciones constituyen un terreno propicio para abonar la reflexión en esta línea³⁹, como “Baguala del guardamonte” (Leguizamón/Castilla, 1973) “La Pelayo Alarcón” (Leguizamón/Castilla, 1963), “La ida y vuelta” (Leguizamón, 1962) y “Juan del Monte” (Leguizamón)⁴⁰, mostrando diversas formas de innovación y apropiación creativa en el marco de esquemas formales convencionales. Algunas de ellas involucran sutiles variaciones y modificaciones formales; otras innovaciones son más perceptibles en la lírica y los sentidos que ella construye; en otras se trata de la peculiar combinación melódica, rítmica y armónica. Interpretamos que se trata de gestos disruptores, formas distintas de apropiación creativa de los formatos, tradiciones y estilos disponibles para configurar el propio discurso y que pueden ser concebidos como estrategias enunciativas en tanto suponen selección, opción, disposición, manipulación de elementos y recursos compositivos varios.

36 En el marco de una retórica y de un tópico común en el folklore -la fiesta- la chacarera “La ida y vuelta” presenta una peculiar estructura formal⁴¹. La enunciación en primera persona se dirige a un tú femenino, para planificar la asistencia -la “ida”- a un baile en el pueblo. Las tres primeras estrofas de la primera parte constituyen la preparación, mientras que la cuarta estrofa, o estribillo, anuncia la “ida” al pueblo y a la fiesta. Las siguientes estrofas dan cuenta del momento de la fiesta y del regreso, la “vuelta”. Tal esquema incorpora elementos de narratividad: la presentación del trayecto que va desde los preparativos del baile, con la expectativa e ilusiones que esta situación genera en la primera parte, correspondiendo a la segunda, la fiesta propiamente dicha y su regreso. Musicalmente se presenta una sutil innovación, la cuarta estrofa introduce una idea musical distinta a las anteriores⁴² que coincide, en el desarrollo poético, con el anuncio de la “ida” y “vuelta” de la fiesta.

37 Otra chacarera, “Juan del Monte”, también presenta una variante respecto del esquema convencional, introduciendo una idea musical nueva en la tercera estrofa, que coincide con los dos primeros versos⁴³. La letra, además, recoge una tradición oral, la de los cuentos de animales, en este caso del zorro, reelaborando esa tradición y ofreciendo una versión propia. Estos cuentos, de amplia circulación oral, fueron objeto de recopilación y transcripción desde principios del siglo XX. Diego Chein⁴⁴ analiza las transcripciones realizadas por Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo, Luis Franco y Orestes Di Lullo, señalando diferentes tendencias ideológicas. En “Casos del zorro”, publicado en 1925, el escritor salteño J. C. Dávalos presenta un zorro torpe, “botarate” y “mentecato” que siempre queda mal parado. Canal Feijóo, en cambio, sostiene que el zorro construido en los relatos de Dávalos es “apócrifo”, y destaca la astucia como virtud⁴⁵. Consideramos muy probable que ésta sea la versión entretejida en la canción popular, reivindicando y justificando el accionar del zorro en sus andanzas, presentándolo al modo de un “héroe popular”, Robin Hood contemporáneo, luchador solitario que roba por necesidad: “Nadie sabe que tiene hijos/ que por sus hijitos roba/ y que por esos zorritos/ a los que tiene les roba”. A esa orientación social -que debe comprenderse en el contexto de la canción de denuncia o militante⁴⁶ - la letra suma una dimensión semántica picaresca, que presenta al zorro en rol de conquistador y exitoso con las mujeres.

38 En las chacareras mencionadas, todo se mueve en un terreno simbólico más “tradicional”, aunque con variaciones como en “Juan del Monte”, donde se

inscribe también la denuncia. En cambio, en algunas zambas se produce una apropiación y discusión más significativa con los discursos hegemónicos, entramando así sutiles gestos disruptores con algunos de los valores dominantes en el discurso de la salteñidad, como ocurre en “Baguala del guardamonte” y en “La Pelayo Alarcón”.

39 “La Pelayo Alarcón”⁴⁷ retrata a un conocido bandolero de principios del siglo XX, cuyas andanzas y enfrentamientos con la policía se hicieron conocidas a través de la prensa. Este famoso bandolero actuó en bandas tanto en zonas rurales como urbanas en las provincias de Salta y Tucumán. Sin embargo, la letra lo presenta solo y en el monte, inscribiendo una memoria de orientación opuesta a la sustentada por los discursos dominantes, para los que Pelayo Alarcón era:

Incompasivo y brutal, asesinaba por cualquier motivo, y jamás tuvo un gesto de generosidad para con la gente humilde, que a pesar de todo sentía admiración por este malevo semi-salvaje, que se ocultaba en la espesura de los montes⁴⁸

40 La letra se aparta de las representaciones de los sujetos rurales propias de las coordenadas ideológicas del esencialismo y de la idealización del gaucho que hiciera la elite salteña, para hacerse eco de una estructura de sentimiento popular. Manuel Castilla construye el retrato del bandolero acorde a las características de los héroes populares, incorporando una referencia al culto popular de la figura del bandolero que enfrenta a los ricos y poderosos en beneficio de los pobres.

41 “Baguala del guardamonte”⁴⁹ construye un tenso equilibrio entre tradición e innovación tanto en la configuración poética como musical. El título informa sobre la inscripción en un género, la baguala, un tipo de canto de arraigada tradición local cuya práctica es ancestral. Sin embargo, apenas uno escucha la pieza o incursiona en su partitura, advierte que se trata de una apropiación y recreación personal de este tipo de canto tradicional. La construcción melódica y rítmica remite a ese canto por los sonidos, intervalos y figuras utilizadas, ya que la melodía está construida en base a los sonidos que –traducidos al sistema occidental– serían característicos de la baguala, es decir intervalos de quintas, terceras y octavas. La armonización, si bien es tonal, presenta una disposición de los sonidos del acorde y sus tensiones (7^a, 9^a y 11^a) que da como resultado la superposición de cuartas, combinación que puede resultar disonante en el contexto del folklore cuya armonización más frecuente es por terceras y sextas. El frecuente uso de tensiones armónicas constituye una de las principales características de la obra de Leguizamón que no es ampliamente habitual en el folklore, pero lo que esta canción presenta en particular es su disposición y la utilización de movimientos paralelos y contrarios a la manera de un contracanto, o contramelodía entre la voz superior del canto y el acompañamiento pianístico⁵⁰.

42 La configuración poética, por su parte, nos permite observar ciertos quiebres con la perspectiva dominante de la salteñidad ya que, aún dentro de las coordenadas de ese discurso, resulta de una apropiación creativa y personal puesta en juego en torno a sus símbolos, en este caso una prenda típica del atuendo del gaucho salteño que remite al momento histórico de las guerras de Independencia y al rol del gaucho en la gesta liderada por el Gral. Martín Miguel de Güemes, máximo héroe local⁵¹. A pesar de que se reproducen valores tradicionalistas, es necesario destacar la creatividad con respecto a las posiciones más tradicionales y la manifestación del conflicto y la contradicción –la

heterogeneidad constitutiva– en cuanto a lo poético y lo musical: la letra ofrece una perspectiva vinculada al tradicionalismo salteño pero la vinculación con la copla y la baguala darían a esta obra un acento diferente, ya que la lucha contra los españoles se realiza revalorizando –si bien en forma claramente simbólica y estilizada– una práctica de canto perteneciente a la cultura aborígen. La puesta en valor de la acción colectiva contra la dominación española se realiza desde una discursividad poética y musical innovadoras que, al mismo tiempo que se inscribe en un canto tradicional como la baguala, exhibe un lenguaje sofisticado en el contexto del folklore.

A modo de cierre

43 El trayecto realizado permitió explorar la problemática de las formas de construcción artística en la canción de folklore mostrando las particularidades de una producción local en relación con el campo del folklore nacional, los sentidos que adquieren las nociones de folklore, tradición, arte y cultura popular desde la perspectiva de G. Leguizamón, como también las posiciones asumidas en el contexto del discurso identitario de la *salteñidad*.

44 Como intentamos mostrar en estas páginas, las motivaciones para componer en el campo del folklore introduciendo perspectivas innovadoras y valores provenientes del arte, estuvieron impulsadas y nutridas por el impacto de tendencias vanguardistas en las provincias, los movimientos poéticos, pictóricos y musicales de renovación cuyo primer esbozo situamos hacia la década de los años 1940. La obra conjunta de G. Leguizamón y M. Castilla da cuenta del funcionamiento de valores propios tanto del campo del arte –tales como originalidad, complejidad, progreso y experimentación formal, armónica, tímbrica – como también de la cultura popular.

45 El recorrido permitió precisar las formas en que se manifiestan las tensiones entre tradición/modernidad, continuidad/ruptura, reproducción/transformación en su producción musical, ya que es en este nivel en el que también se ejercen y actúan con fuerza los mandatos sobre lo que es o no folklore, lo que es o no arte y, desde luego, la tensión entre conservar, mantener, reproducir o innovar.

46 La canción popular, como expresión artística, no escapa a las dinámicas propias de toda actividad cultural que implican transformación, libertad y creatividad. En ese marco, las opciones compositivas que pudimos relevar en un acotado corpus de canciones del compositor, dieron cuenta de sutiles innovaciones, posiciones creativas frente a los discursos hegemónicos, y un trabajo compositivo que aboga por la incorporación y mixtura de distintos ritmos, géneros y armonías.

47 Se fue delineando así una práctica artística que, desde la posibilidad de experimentación y la necesidad de innovación, aporta sutiles modificaciones en las formas, apostando a una apropiación de formas que podríamos conceptualizar como *atropofágica*⁵² y que se nutre de herencias y tradiciones culturales diversas para la construcción de un lugar de enunciación propio. Se trata, en palabras de Leguizamón, de “cruzar” ritmos y géneros sin prejuicio alguno; una forma de componer “fronteriza” en la que radicaría la peculiaridad y éxito de su obra.

48

De esas incorporaciones sobresale la baguala. El recurso al canto originario es coherente con la libertad que Leguizamón considera propia de la tarea creativa y con la idea de tradición que defiende. Es necesario destacar, asimismo, la conciencia de una distancia entre la labor compositiva y la práctica originaria, ya que su incorporación implica un trabajo artístico y de manipulación. La apelación a la baguala no significa que Leguizamón se posicione como un continuador fiel de la práctica originaria, a la manera de “guardián” o representante de alguna supuesta “autenticidad”. Por el contrario, prevalece una concepción de la tradición que implica transformaciones, actualizaciones y reformulaciones desde una postura contraria al “purismo” y a la fidelidad a determinadas reglas prefijadas. Todo ello, sin embargo, no resulta de un vano juego experimental y formal en tanto se trata de la elección de un tipo especial de canto y de la identificación con una práctica y forma de expresión de la cultura popular que pertenece a prácticas de tradición oral antiguas de gran vigencia en distintas comunidades del norte argentino, a las cuales se asigna la condición de propia y diferencial

Toda gran zamba encierra una baguala dormida: la baguala es un centro musical geopolítico de mi obra.⁵³

- 49 Desde ese lugar de enunciación y posicionamiento político, la noción de tradición opera como anclaje, como centro, lugar simbólico y cimiento, pero nunca una atadura. Esta peculiaridad permite realizar algunas consideraciones en torno a su concepción del trabajo compositivo, del folklore y la música popular y a su lugar en ese campo. “Cultura popular” y “folklore” no se confunden en la perspectiva de Leguizamón que opta claramente por una concepción abierta y siempre en transformación de las culturas. La cultura popular no consiste en un repertorio cerrado de temas, tradiciones, o valores a resguardar sino una cultura viva en constante recreación, que potencialmente tiene libertad de cambiar y a la cual se le asigna el desarrollo de expresiones con valor estético. Acá radicaría, asimismo, una divergencia con aquellas posiciones que diferencian entre arte y cultura popular que permite avizorar en forma incipiente un pensamiento que intenta ir más allá de las fronteras que imponen categorías, distinciones y convenciones respecto de los géneros y las jerarquías, entendiendo lo popular como arte y el valor del arte en una circulación y apropiación popular.

Notes

1 Kaliman, Ricardo, *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes", 2003. Este concepto refiere a un conjunto de prácticas y producciones que, derivadas de prácticas rurales, se desarrollaron durante el siglo XX en los espacios urbanos en vinculación con la industria musical y los medios masivos de difusión. La distinción opera en una doble dirección: por un lado, de la dimensión que los folklorólogos definieron como rural, anónimo, colectivo; por otro, del folklore como disciplina de estudio.

2 Díaz, Claudio, “El lugar de la ‘tradición’ en el paradigma clásico del folklore argentino” [en línea]. *Actas IASPM Buenos Aires, 2005*, Disponible: www.hist.puc.cl/iaspm/buenosaires/actasautor.html y *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009; Chamosa, Oscar, *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012 y Molinero, Carlos, *Militancia de la canción. Política*

en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta/ Ed. Ross, 2011.

3 Una versión previa fue presentada en el Coloquio “La Selva, la Pampa, el Ande. Las vías interiores de la cultura argentina”, Tucumán, Argentina, 25-27 de Junio de 2014.

4 Destacado compositor de canciones del folklore argentino. Nació en 1917 y murió en 2000. Produjo una importante obra con Manuel J. Castilla y con Armando Tejada Gómez, entre otros poetas.

5 Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional...*, *Op. Cit.*

6 Discurso que enfatiza un conjunto de rasgos considerados como “propios” de un determinado grupo humano o comunidad percibidos como la “esencia”, el “alma” de lo “salteño”. La configuración y reproducción de tales rasgos forma parte de un largo y complejo proceso, materializado en diversos discursos –literario, historiográfico, religioso y político- y en el que las elites cumplieron un rol importante. Ver Álvarez, Sonia (Comp.), *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones*, Salta, CEPIHA, 2010; Palermo, Zulma, “Consolidación del imaginario local en la escritura de Bernardo Frías”, en Sara Mata y Zulma Palermo (Comp.) *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, Rosario, Prohistoria, 2011, p. 41-55.

7 Si bien se trata de un discurso dominante, no es único, motivo por el cual frente al mismo pueden producirse oposiciones y disidencias, o bien manifestarse elementos residuales o emergentes. Díaz, C., *Variaciones sobre el ser nacional...*, *Op. Cit.*, p. 38.

8 *Variaciones sobre el ser nacional...*, *Op. Cit.*, p. 125.

9 Kaliman, Ricardo, “Ese que no ha sido nada’. Representación de los trabajadores en las letras del folclore moderno argentino” en Ana María Dupey y María Inés Poduje (Compiladoras), *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados. VI Jornadas de estudio de la Narrativa Folklórica*. Subsecretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa: Santa Rosa, La Pampa, 2006, p. 133-140.

10 R. Kaliman, “Ese que no ha sido nada’...” *Op. Cit.* Este investigador además señala que dicho proceso estuvo vinculado con la inserción de productores culturales de las capas medias ilustradas en el campo cultural.

11 Nació en 1918 y murió en 1980. Desarrolló una importante obra poética y numerosas letras de canciones folklóricas junto a G. Leguizamón, Rolando Valladares, Fernando Portal, entre otros.

12 Formado en 1967 e integrado por Chacho Echenique y Patricio Jiménez, con la dirección artística de Gustavo Leguizamón. Para un estudio poético-musical del Dúo Salteño, ver Carlos Juárez Aldazábal, *El aire estaba quieto. Cultura popular y música folklórica*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural Gorini, 2009.

13 Portorrico, Emilio, *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Buenos Aires, 1997, p. 237. Fabiola Orquera destaca la importancia de un grupo de tales características en un ámbito provinciano, en tanto da cuenta de las tendencias vanguardistas e innovadoras localizadas en centros no metropolitanos que explican, a su vez, trayectorias artísticas peculiares como la de Leda Valladares. Ver “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad” *Corpus* [En línea], Vol 5, n° 2 | 2015, Publicado el 26 diciembre 2015, consultado el 03 junio 2016. URL : <http://corpusarchivos.revues.org/1479> ; DOI : 10.4000/corpusarchivos.1479

14 Este grupo reunió a poetas de Tucumán, Salta, Jujuy y Santiago del Estero entre 1943 y 1944; publicaron cuatro libros, cada uno de ellos acompañado por un “Boletín” con ensayos, poemas e ilustraciones. Sus integrantes fueron Julio Ardiles Gray, María Elvira Juárez, Sara San Martín y Alba Marina Manzolillo de Tucumán; María Adela Agudo, de Santiago del Estero; los salteños Raúl Aráoz Anzoátegui y Manuel J. Castilla; Raúl Galán, jujeño, y Nicandro Pereyra, santiagueño, residentes ambos en Tucumán, y un exiliado boliviano, el poeta Omar Estrella. El tercero de los volúmenes publicados en 1944, la *Muestra colectiva de poemas de los poetas de La Carpa* contiene una de las frases más citadas y provocadoras del grupo: “Tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros”, manifestando así en un típico gesto vanguardista la discusión con los cánones vigentes y la postulación de su necesaria ruptura a través de un

“manifiesto”. Ver S. Martínez Zuccardi “Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste argentino: El grupo “La Carpa” y la conciencia poética en la región”. *Anclajes (Santa Rosa)*. 2010, vol.14, n°2.

15 Ver Castelanelli y Sosa en “Del grupo La Carpa a la revista *Ángulo*: continuidades de un proyecto cultural. Lo interdisciplinario como alternativa para diseñar una identidad regional”. Amelia Royo y Olga Armata (coord.) *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición Homenaje*. Salta: Del Robledal, 2007, 169-197.

16 *De historia, leyendas y ficciones*, Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1991.

17 Se trata de una las nociones de mayor circulación en la academia argentina, e incluso de uso corriente en los circuitos musicales folklóricos. Propuesta por Carlos Vega en 1944, fue retomada y desarrollada luego por Augusto Raúl Cortazar. Al musicólogo C. Vega le interesaba distinguir el folklore como ciencia de los usos o *proyecciones* posibilitados por el material folklórico; en términos generales hablaba de “extensión, aplicación o proyecciones” en distintos ámbitos, como el político, el ético y el estético, cada uno con diversas finalidades. A. R. Cortazar, por su parte, desarrolló especialmente la noción de proyección en un sentido artístico para distinguir entre las manifestaciones orales, anónimas y tradicionales, a las que se llamaría folklore propiamente dicho, de aquellas otras expresiones inspiradas en la “realidad folklórica” y “cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran”, destinadas a un “público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por los medios institucionalizados que la técnica y la civilización ponen en cada caso y en cada época a su servicio. Dignamente expresadas, sobre la base de un minucioso conocimiento y verdadera compenetración espiritual y estética con las fuentes auténticas originarias, las proyecciones prestigian el folklore de un país y contribuyen a que éste trascienda a planos más difundidos y a veces universales destacando la personalidad cultural colectiva”. Vemos que, además de una clara delimitación entre dos espacios que no debían confundirse -el arte por un lado y, por otro, las prácticas rurales- la categoría llevaba implícita la formulación de un proyecto de arte nacional. Ver Cortazar, Augusto Raúl, “El folklore y su proyección literaria” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 57. Buenos Aires: CEAL, 1967: 1346; y Carlos Vega, “La ciencia del folklore” en *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998, p. 19-62 [1944].

18 Palermo, *Op. Cit.*, p. 17.

19 Dinámicas conceptualizadas por Ángel Rama como “transculturación” en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

20 Palermo, *Op. Cit.*, p. 23.

21 La producción poética de M. Castilla guarda relación con las vanguardias gestadas en los países andinos, en especial con el grupo *Orkopata*, liderado por Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta) que edita entre 1926 y 1930 el “Boletín Titikaka”. Kaliman, R., “Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla” en Amelia Royo y Olga Armata (coord.) *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición Homenaje*, Salta, Del Robledal, 2007, p. 9-28.

22 Participaron Manuel J. Castilla, R. Aráoz Anzoátegui, Jaime Dávalos, Nicandro Pereyra, Joaquín Giannuzzi, María Elvira Juárez, Libertad Demitrópulos, Gustavo Leguizamón, Rodrigo A. Montero, Gertrudis Chaile, Raúl Brié, Carybé y Horacio March.

23 Castelanelli y Sosa, *Op. Cit.*, p. 177 y 184.

24 Significativamente, en la producción del folklore musical el gesto vanguardista de elaborar un “manifiesto” se genera con posterioridad y en otro contexto, en 1963 en Mendoza con el surgimiento del movimiento del Nuevo Cancionero.

25 Las primeras composiciones de la dupla Castilla/Leguizamón fueron registradas desde mediados de los años 1950, “Zamba de Anta” con letra de M. Castilla y C. Perdiguero editada por Lagos en 1954 y registrada en 1955 la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y “Zamba del pañuelo” editada y registrada en 1955. En ese momento Manuel Castilla ya había publicado varios poemarios, *Agua de lluvia* (1941), *Luna muerta* (1943), *La niebla y el árbol* (1946), *Copajira* (1949), *La tierra de uno* (1951) y contaba con un sólido reconocimiento como poeta. Ver Manuel J. Castilla, *Obras completas*. Salta: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta-Eudeba, 2015.

26 Kaliman, R., "La distinción entre lo ilustrado y lo popular en el folclore moderno argentino", VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica e Interim Conference de la Internacional Society for Folk Narrative Research, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Subsecretaría de Cultura de La Pampa & ISFNR: Santa Rosa, La Pampa, 20-22 de septiembre de 2007.

27 Desarrollamos este eje en "Tan sólo la zamba me recordará'. Configuraciones del cantor y sus prácticas en las letras del folklore moderno en Argentina", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. N° 8, Buenos Aires, Mayo de 2010. Disponible: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=69&nro=8> y "Discursos identitarios en el folklore moderno en Salta. Las producciones de Gustavo "Cuchi" Leguizamón y José Juan Botelli" en Vargas, Herom, et al. (eds.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL* [en línea], Montevideo, IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2013. Disponible: <http://www.iaspmal.net/es/actas/cordoba2012/>.

28 *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 2000.

29 Durante los años 50 ofrece conciertos junto al pianista y compositor salteño José Juan Botelli en escenarios y teatros de Salta y Jujuy. En cuanto a su rol de compositor, la difusión de su obra estuvo a cargo de los grupos e intérpretes que surgen hacia mediados de la década de los 40 y principios de los años 50, especialmente de "Los Fronterizos".

30 Cirelli, Estela, entrevista a Leguizamón, "Ópera del diablo criollo", *La Opinión*, 12 de noviembre de 1978.

31 *Revista Folklore* 94, Mayo de 1965. Entrevista realizada por Marcelo Simón.

32 Echechurre, Humberto, *A solas con el "Cuchi" Leguizamón*, Salta, Artes Gráficas, 1995, p. 45.

33 *Revista Folklore*, Diciembre de 1975.

34 Leguizamón fue el director artístico del Dúo Salteño, formado por Patricio Jiménez y Chacho Echenique en 1967, colaborando en la armonización de las voces y la dirección musical.

35 Comentario sobre el Dúo Salteño incluido en el CD *Vamos cambiando* editado en 1991 por *Melopea* y reeditado en 2006 por *Página12*.

36 Echechurre, *Op. Cit.*, p. 43.

37 Cirelli, *Op. Cit.*

38 *Revista Folklore*, 1965, *Op. Cit.*

39 Como gestos típicamente vanguardistas, son dignos de mencionar dos experimentos llevados a cabo por Leguizamón: uno de ellos, tuvo las características de una intervención urbana en los años 60, un concierto utilizando como instrumentos las campanas de las iglesias ubicadas en el casco céntrico salteño; el otro, frustrado, que el compositor pergeñó junto a Manuel Castilla, utilizando locomotores de tren. Dada la extensión del presente trabajo, no abordamos acá esas producciones que sin duda merecen un desarrollo en profundidad.

40 Sin registro en SADAIC, interpretada por el Dúo Salteño en *Como quien entrega el alma*, 1984.

41 La primera grabación de la misma es de Los Fronterizos para el sello TK en 1955; en 1958 se incluye en *Alta Fidelidad*, editado por Phillips.

42 El esquema melódico básico de la chacarera consta de una introducción instrumental -tema A- que luego cumple rol de interludio entre las estrofas -tema B. A veces la última estrofa, también llamada estribillo, ofrece una nueva idea musical, pero es más usual que sea igual a las estrofas anteriores. El estribillo puede ser tema igual al de las estrofas o bien presentar uno nuevo. Aguilar, María del Carmen, *Folklore para armar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1991. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que estas variaciones formales no eran generalizadas en el momento de producción que acá abordamos, sino una opción que van desarrollando distintos músicos, entre ellos Leguizamón y los Hnos. Nuñez.

43 También la chacarera "El hombre del ají" (1973, Leguizamón/ Tejada Gómez) introduce una idea melódica distinta en la tercera estrofa.

44 “Los cuentos del zorro en Rojas, Canal Feijóo y Franco: estrategias de apropiación de la oralidad por la comunidad letrada”, *Actas Jalla Tucumán 1995*, Tucumán, Proyecto “Tucumán en el Contexto de los Andes Centromeridionales”, 1997; “Los ‘cuentos del zorro’ en la contienda por la representación legítima del folclore: las transcripciones de Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo”, *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 19, Buenos Aires, 2004, p. 97–113.

45 Chein, 2004, *Op. Cit.*, p. 105-106.

46 Molinero, 2011, *op. Cit.*

47 Grabada en 1961 por Los Fronterizos en *Los Fronterizos*, Phillips.

48 Ver <http://www.portaldesalta.gov.ar/pelayoalarcon.html>. [Consulta realizada el 23 de Febrero de 2012].

49 La única versión registrada hasta el momento es del Dúo Salteño junto al Cuchi Leguizamón, aparentemente en un boliche o peña de Córdoba a fines de los años 70.

50 Una característica pianística en las piezas de este compositor es que su tratamiento de la mano izquierda no se limita a asignarle la mera función de un acompañamiento rítmico y armónico.

51 Villagrán, Andrea, “El general gaucho, historia y representaciones sociales en el proceso de construcción del héroe Güemes”, en Álvarez, Sonia (Comp.), *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones*, Salta, CEPIHA, 2010, p. 23-47; Chaile, Telma y M. Quiñones, “Memoria e Historia. Representaciones del pasado en Salta, fines del siglo XIX”, en Sara Mata y Zulma Palermo (Comp.) *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, Rosario, Prohistoria, 2011, p. 93-124.

52 O. Andrade, 1991, “Manifiesto antropófago”, Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, p. 143-153.

53 Citado en Patricio Féminis, “Todas las voces del Cuchi”, *Revista Sudestada*, N° 91. Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/709/todas-las-vozes-del-cuchi-primera-parte/>. Consultado: 26/06/2016.

Pour citer cet article

Référence électronique

Irene López, « Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo “Cuchi” Leguizamón », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 07 juillet 2016, consulté le 10 mai 2017. URL : <http://nuevomundo.revues.org/69371>

Auteur

Irene López

ICSOH, UNSa, CONICET, Salta, Argentina

irenelopez@hotmail.com

Droits d’auteur



Nuevomundomundosnuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.