



## Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM

Les Cahiers ALHIM

35 | 2018

Cultures musicales en Amérique latine : circulations, (ré)appropriations, héritages

---

# Prácticas musicales e identidades en Salta. Reelaboraciones y sentidos en torno al folklore

Irene López

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/alhim/6214>

ISSN: 1777-5175

### Editor

Université Paris VIII

### Edición impresa

ISBN: 978-2-914297-78-3

Este documento es traído a usted por Université Paris 8



### Referencia electrónica

Irene López, « Prácticas musicales e identidades en Salta. Reelaboraciones y sentidos en torno al folklore », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 35 | 2018, Publicado el 03 julio 2018, consultado el 05 julio 2018. URL : <http://journals.openedition.org/alhim/6214>

---

Este documento fue generado automáticamente el 5 julio 2018.



*Amérique latine Histoire et Mémoire* está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

---

# Prácticas musicales e identidades en Salta. Reelaboraciones y sentidos en torno al folklore

Irene López

---

## Introducción

- 1 Las expresiones culturales, y entre ellas las musicales, tienen un destacado rol en los procesos de construcción de identidades<sup>1</sup> que puede ser considerado en distintas escalas: local, regional, nacional, global. Para el musicólogo Simon Frith (2003), la música popular constituye una de las expresiones culturales con mayor eficacia en dichos procesos dado que permite describir “lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente”. De acuerdo a ello, su estudio en contextos locales es una vía de acceso privilegiada para comprender aspectos cruciales de las dinámicas sociales implicadas en la producción cultural en general, y musical en particular.
- 2 Siguiendo esa perspectiva, proponemos el estudio de dos producciones localizadas en Salta en el primer cuarto del siglo XXI para analizar las formas de construcción de subjetividades y los modos de representación del espacio considerando las estrategias puestas en juego, tanto en lo que atañe a sus aspectos musicales, como literarios e interpretativos, en la encrucijada del diálogo entre tradiciones, estilos y requerimientos múltiples. Una de ellas, *Saltalogía* del compositor Daniel Tinte (Salta, 1969) fue editada en 2005; la otra, *El canto hereje*, fue producto de un homenaje que grupos e intérpretes de rock realizaron entre 2013 y 2014 al compositor de folklore Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917-2000).
- 3 Ubicada en el noroeste de la República Argentina, la provincia de Salta es reconocida por sus aportes al folklore nacional, tanto en lo que atañe a los diversos relevamientos y recopilaciones realizados desde la disciplina folklorológica como asimismo por la obra de compositores, letristas e intérpretes salteños que sobresalieron desde la segunda mitad del siglo XX en el campo del folklore musical moderno (R. Kaliman, 2003) o de proyección

(A. R. Cortazar, 1967). Desde principios del siglo XX, esta provincia fue uno de los escenarios privilegiados –junto con otras provincias del norte– de los relevamientos arqueológicos y folklóricos realizados, entre otros, por Adán Quiroga y J. B. Ambrosetti, musicológicos<sup>2</sup>; por Carlos Vega<sup>3</sup>, Isabel Aretz<sup>4</sup>, Augusto Raúl Cortazar<sup>5</sup> y de relevamiento de coplas como las realizadas por Juan Alfonso Carrizo<sup>6</sup>. Desde mediados del siglo XX Salta tuvo un papel destacado, a través de grupos, intérpretes, compositores y letristas, en el desarrollo a nivel nacional de la música de raíz folklórica<sup>7</sup> o, como denomina R. Kaliman (2003), folklore moderno<sup>8</sup>. La relevancia de ese legado es perceptible aún en otros estilos y géneros musicales que se desarrollan actualmente en la provincia, con los cuales se propician diversas fusiones e hibridaciones a partir de procedimientos tales como la incorporación de ritmos e instrumentos del folklore en composiciones de jazz o de rock.

- 4 No casualmente, las dos producciones acá consideradas dan cuenta a su modo de la enorme relevancia que el folklore sigue teniendo como forma de adscripción identitaria entre músicos actuales que cultivan y desarrollan otros géneros. En ambas existe una puesta en juego de estrategias diversas, diálogos y reapropiaciones creativas en las que se entrecruzan diferentes estilos y ritmos: jazz, rock, folklore, pop. *Saltalogía*<sup>9</sup> configura una cartografía de la ciudad contemporánea y sus márgenes mediante un recorrido rítmico a través de cada una de las composiciones que la integran. En *El canto hereje*<sup>10</sup>, por su parte, opera la construcción de la figura de un “clásico” a través de la acción de homenaje, el reconocimiento y la resignificación del folklore, crucial en la construcción de un discurso de la identidad en Salta<sup>11</sup>, reapropiando el pasado y reactualizando ese estilo desde un presente y desde la experimentación de la hibridación genérica.
- 5 Por ello, en tanto dan cuenta de modos de construcción de pertenencias y subjetividades que apelan a recursos musicales provenientes de estilos y tradiciones diversas, ambas producciones permiten reflexionar y comprender, partiendo de obras situadas y concretas, los procesos identitarios. Dicha reflexión debe considerar, asimismo, la persistencia de situaciones de colonialidad ejercidas simultáneamente en las dimensiones del poder, del saber y del ser<sup>12</sup>, junto a los requerimientos y tensiones emergentes de las producciones locales en contextos globales<sup>13</sup>. En tal sentido, la noción de arte europeo moderna –producto, indudablemente de un proceso histórico y cultural localizado–, proyectó sus valores –originalidad, autonomía, complejidad formal, valor estético– hacia el resto del mundo, legitimada en términos de universalidad y superioridad. Ello ha generado conflictos irresolubles en la producción cultural y en los sujetos productores por las relaciones de cercanía y distancia que se instauran con los cánones hegemónicos, originando situaciones conflictivas como la exclusión, la negación del valor estético, el desconocimiento, el rechazo y la subvaloración de todas aquellas manifestaciones “otras” que, a partir de su diferencia con los cánones de lo artístico en su concepción moderna, se denominaron étnicas, folklóricas o populares. O bien, suscitando respuestas creativas ante esas situaciones a las que hoy se yuxtaponen las dinámicas entre lo global y lo local. Los procedimientos puestos en juego en esos casos pueden ser comprendidos mediante las nociones de frontera (Palermo, 2014), heterogeneidad (Cornejo Polar, 1994) y antropofagia (Oswald de Andrade, 1991), operaciones y estrategias que explican modalidades en las cuales diversas pertenencias identitarias, ya sean nacionales o locales, y prácticas diferenciadas, tanto del arte ilustrado como de la cultura popular, dialogan y/o se tensionan.

## Mixturas y antropofagias. Un recorrido por la ciudad contemporánea y sus alrededores

- 6 *Saltalogía* fue grabado en Salta en Estudios del Cerro y editado por PAI Records en 2005. Es el tercer CD del compositor y pianista salteño Daniel Tinte<sup>14</sup> quien desarrolla una propuesta de fusión entre el jazz, el rock, la música electrónica, los ritmos del folklore del noroeste y la música andina.
- 7 Como indica su título, esta producción se ofrece como un tipo especial de homenaje a la ciudad capital de Salta mediante un recorrido musical a través de cada uno de los temas que diseña una personal y peculiar cartografía del espacio urbano. Los anclajes verbales, tales como el título del CD, los nombres de los temas y las palabras de presentación en el Book, ofician como una guía para la interpretación y permiten reconstruir un recorrido selectivo –puesto que se trata de algunas zonas, no de todas– por diferentes barrios urbanos. Cada composición lleva el nombre de un barrio o zona de la ciudad y su orden invita a seguir un viaje que parte del Sur, atraviesa el centro y asciende hacia el Norte de la ciudad, desde “Santa Ana” pasando por “Intersindical”, “Villa Mitre”, “Portezuelo Chico”, “Centro”, “Villa Belgrano”, “Tres Cerritos”, “Castañares” y “Ciudad del Milagro”. Este recorrido selectivo por determinadas zonas implica ya, desde su trazado, el establecimiento de un itinerario que intenta visibilizar zonas diferenciadas de la ciudad; tránsitos alternativos al “paseo” turístico y que, en cambio, tienen que ver con el espacio vivido, balizado y resignificado desde la experiencia, desde la cotidianeidad del trabajo, las amistades y los trayectos personales. Así, ese espacio apropiado, valorizado y significado desde la experiencia cotidiana no guarda relación alguna con los “atractivos” promocionados turísticamente, centrados en edificios ubicados en el casco céntrico de la ciudad, representativas de los imaginarios desplegados por los discursos de la historia, la religión, el folklore y –recientemente– la arqueología: Cabildo Histórico, Museo de Alta Montaña, Museo Güemes, Catedral Basílica, Iglesia de San Francisco, Convento San Bernardo, entre otros. El movimiento y el desplazamiento por esas diferentes zonas sugieren, así también, un modo de “des-centralización” de ese núcleo administrativo, político y turístico, para desandar y proponer las zonas periféricas como “centros” en sí mismos.
- 8 En su conjunto todas las composiciones son instrumentales y toman del jazz la arquitectura formal –presentación de uno o dos temas; sección central de improvisación; recapitulación– y la libertad que genera la improvisación, componente fundamental del jazz. Cada tema tiene una instrumentación particular y una combinación de estilos especial como forma de individualizar la zona que el título delimita, representada por ritmos diferenciados, que van desde el funk, el soul, el free jazz, el blues y el rock hasta ritmos del folklore como la chacarera y la vidala<sup>15</sup>, de danzas rituales andinas como el *tinku*<sup>16</sup> y de prácticas urbanas como la comparsa<sup>17</sup>.
- 9 Iniciando el recorrido desde el sur, “Santa Ana” desarrolla un estilo de big band con instrumentación de trompeta y trombón. “Intersindical” –que toma su nombre de un barrio del sur de la ciudad capital del cual procede el compositor–, incorpora en la improvisación ritmos y giros melódico-armónicos del folklore norteño. “Centro” (Bop Duke) y “Tres cerritos”, en cambio, son los temas que presentan mayor influencia del jazz.

- 10 Villa Belgrano, ubicada entre Tres Cerritos (un barrio residencial) y la zona centro, es un barrio conocido por sus grupos de comparsas que participan de los corsos de carnaval cada año<sup>18</sup>. El tema que lleva su nombre se inicia y concluye con ritmo de comparsa salteña, con una base armónica contemporánea perceptible en la sección de improvisación.
- 11 En la zona norte de la ciudad se encuentran los barrios Castañares y Ciudad del Milagro. Los temas que llevan sus nombres son muy diferentes rítmicamente: “Castañares” incorpora ritmo de tinku y murga; “Ciudad del Milagro”, en cambio, es el único con definición rockera. A excepción de este último tema, los barrios del norte de la ciudad se asocian musicalmente con el espacio andino a través de los ritmos –comparsa, tinku– y los instrumentos seleccionados, configurando de esta manera un espacio simbólico de construcción identitaria. Así, “Castañares” combina jazz, tinku y murga sobre una base de construcción melódica pentafónica que remite a la música andina. La sección improvisada incorpora ritmo de murga en percusión, y una sección en la que intervienen instrumentos de vientos andinos, como tarkas y sikus<sup>19</sup>, creando una zona de “caos” sonoro que funciona como metáfora de una práctica musical andina, conocida bajo el nombre de sikureadas<sup>20</sup>. Esta sección presenta, dadas esas particularidades, una textura heterofónica.
- 12 De esta manera, las composiciones y su orden dentro del CD van configurando una cartografía, un mapa heterogéneo de la ciudad y sus márgenes, que da cuenta de la yuxtaposición entre diversas pertenencias y subjetividades. La instancia compositiva presupuso un tipo de identificación sonora para cada uno de esos espacios desde el cual se asignaron los ritmos elegidos para cada tema. Tales identificaciones entre espacios urbanos y culturales con ritmos y melodías pueden resultar, tal vez, arbitrarias; pero la selección y configuración sonora de estos distintos barrios de la ciudad parte simultáneamente de una conjunción entre imaginación creadora y experiencia vivencial. Por lo tanto, dichas representaciones sonoras deben pensarse como trasposiciones metafóricas, en ningún caso como una “verdad” o una correspondencia prístina con lo real, sino como propuesta artística que conjuga una vivencia subjetiva del “transitar” por la ciudad y conocer personas de esos barrios: datos y experiencias que se evocan y construyen sonoramente. Entre esas experiencias, cuentan también los lugares de donde provienen los músicos que participan del CD y sus preferencias, por lo que el homenaje se extiende a ellos<sup>21</sup>. En otros casos, la construcción de las composiciones musicales asociadas con un barrio en tanto espacio de pertenencia cultural remite a prácticas desarrolladas en los mismos, como por ejemplo las festividades de la comunidad boliviana usuales en la zona norte, en Castañares y aledaños.
- 13 Sin embargo, más allá de las razones personales y subjetivas, interesa destacar el recorrido heterogéneo que cada uno de los temas permite reconstruir. Por un lado, configurando subjetividades y espacios diversos; por otro, y simultáneamente, dando cuenta de la construcción de una subjetividad que los integra y que piensa / imagina la ciudad como esos fragmentos formados por los distintos espacios transitados y vividos. Frente a la construcción de un espacio único y homogéneo de representación de la ciudad como totalidad, tenemos acá varias ciudades posibles, distintos espacios que diseñan diversas pertenencias y formas de inscribirse en la urbe.
- 14 De modo que esos recorridos y la elección de ritmos asociados a determinadas zonas constituyen estrategias que ponen de relieve formas de construcción identitaria. El surgimiento en la ciudad capital de la mayoría de los barrios cobró impulso como producto de planes sociales de viviendas en el marco de políticas de Estado relativas al

crecimiento urbano, por lo cual, la pertenencia a un barrio es a la vez un indicio de una pertenencia social. La planificación urbana de Salta capital diseña asimismo un lugar ideológico: los barrios giran como satélites alrededor de un centro y dependen de él: no se trata sólo de un espacio, de una zona, sino sobre todo de un centro ideológico, político, cultural, religioso, comercial, administrativo. En el diseño urbano, un barrio es a la vez un margen respecto de una centralidad y el lugar de la vida cotidiana; es una lábil frontera entre ciudad/no ciudad que se define por oposición: no es, desde luego, un espacio netamente rural pero tampoco tiene el ritmo acelerado del microcentro comercial y administrativo. Los barrios tienen otros ritmos, otras arquitecturas, y señalan una diversidad de estratificaciones sociales y prácticas culturales; de allí que el recorrido propuesto quita protagonismo a ese centro para configurar otros, múltiples, en cada barrio.

- 15 Esta representación de una ciudad heterogénea, construida musicalmente a partir de la mezcla y fusión de ritmos y estilos diversos, ofrece notables diferencias con la construcción hegemónica promovida a nivel estatal. Las representaciones oficiales de la ciudad, particularmente las destinadas a la propaganda turística y aquellas promocionadas desde el poder político, afinan en una idea homogénea de ciudad, la imagen de “Salta la linda”, y muestran siempre sólo un microcentro en el que se destacan las edificaciones con valor histórico y/o religioso. Esa configuración del espacio se corresponde con una construcción identitaria cuyo proceso de conformación puede rastrear a lo largo del siglo XX en diversos registros, prácticas y discursos<sup>22</sup>. Dentro de ese paradigma la música representativa es el folklore, que ocupa un lugar central dado el gran desarrollo que tuvo a nivel compositivo –tanto musical como literario, en las composiciones de Gustavo Leguizamón y Manuel J. Castilla; Eduardo Falú y Jaime Dávalos; Ariel Petrocelli; Daniel Toro; César Isella– y de conjuntos e intérpretes de proyección nacional e internacional –como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Nombreadores, el Dúo Salteño, entre otros. Dado este desarrollo, uno de los núcleos simbólicos más potentes gira en torno a las representaciones de Salta como “cuna de poetas y cantores”, “semillero de talentos” o “tierra de folklore”. A la centralidad que adquiere la música de folklore en la construcción identitaria local, deben sumarse los sentidos cristalizados en el proceso de formación de una identidad nacional que concentró en el folklore toda una serie de atributos y valores: en tanto “resguardo” de tradiciones, “autenticidad” y “fidelidad”, desde los cuales se proclamó un espacio, no urbano, y un sujeto, el gaucho, prototipo de lo criollo, como claves identitarias. Ambos, sujeto y espacio, idealizados, y símbolos de un interior “incontaminado” por la modernidad y, por ello, reservorio de una identidad nacional y provincial pensada en términos esencialistas<sup>23</sup>. Por el contrario, el recorrido al que nos invita la música de Daniel Tinte ofrece otras imágenes y pertenencias, a veces invisibilizadas o estigmatizadas, como la profunda y arraigada vinculación con el mundo indígena, la práctica del carnaval, la comparsa de indios y la raigambre andina. De allí que, a partir de la trama entre estos diversos elementos sea posible identificar otros rostros, otros ritmos, otros gustos.

## De apropiaciones, versiones y “herejías”

- 16 En 2013, por iniciativa de Rock Salta Discos<sup>24</sup>, diversos grupos e intérpretes fueron convocados a interpretar canciones de Gustavo Leguizamón. El resultado de dicha convocatoria fue el CD *El canto hereje. Un tributo al Cuchi Leguizamón*<sup>25</sup> que reúne el conjunto

de versiones realizadas por grupos que desarrollan distintos estilos dentro del rock, imprimiendo en cada una de las canciones interpretadas ese sello peculiar. Cada banda eligió, según gustos y afinidades del grupo, el tema a versionar. Un interrogante ineludible es por qué los músicos de rock pueden verse motivados a realizar un tributo a un músico del folklore; a qué se debe el reconocimiento del mismo como maestro, y qué nos dice todo esto en términos identitarios.

- 17 Gustavo “Cuchi” Leguizamón es reconocido como uno de los grandes compositores del folklore, no sólo a nivel local y regional sino nacional. Desarrolló una extensa obra compuesta por canciones junto a poetas como Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez y Antonio Nella Castro, entre otros y fue director artístico del Dúo Salteño, formado por Patricio Jiménez y Chacho Echenique<sup>26</sup>. Admirado también por su gran sentido del humor y su agudeza crítica, circulan numerosas anécdotas y recuerdos que lo tienen como protagonista, transformándose su figura en todo un símbolo del mundo cultural y musical de Salta, a lo cual se suma su rol como profesor de historia en el Colegio Nacional de Salta y sus incursiones en la política<sup>27</sup>.
- 18 Indudablemente, sólo en virtud de estos datos podemos comprender los motivos por los cuales surge la iniciativa de realizar homenajes y tributos en honor de este músico<sup>28</sup>. Sin embargo, es interesante ver las razones expuestas tanto por los mismos grupos convocados como por el director artístico de esta producción. Se destaca la calidad artística y compositiva, pero también los aspectos afectivos que llevan a una vinculación personal y colectiva con la música del Cuchi. Especialmente, en todos los casos se enfatiza, tanto de la obra como del artista homenajeado, cuestiones que tienen que ver con la transgresión, el humor, la libertad y la rebeldía. El acento fuerte se coloca en la actitud del músico: su rebeldía, su sentido del humor, su postura crítica, su sensibilidad para captar y dar visibilidad a través de las canciones de situaciones, personajes, contextos y prácticas en las cuales se manifiestan injusticias, marginalidades y desigualdades sociales. Todo ello, sin duda, constituye una parte fundamental de la música y la postura artística de Leguizamón, que se encuentra reafirmada, reforzada –y, en buena medida, también idealizada– como parte de las reivindicaciones propias del rock y de las producciones alternativas. Esto puede leerse en la revista *Rock Salta* (n° 16), donde se anuncia el homenaje:

El Cuchi Leguizamón tenía mucha pasta under. Siempre vivió en Salta, nunca tuvo aires de divo. Se ganaba sus mangos laburando como abogado o profesor porque la música no lo llenaba de monedas. No estaba sponsorado por el gobierno. No lo sacaban a tocar en todos los festivales provinciales. No devolvía favores grabando spots electorales. Te lo podías cruzar en alguna mesa de un bar de la ciudad. En ese sentido, el Cuchi era más parecido a Luca Prodan que más de un rockero actual (2013: 24)

- 19 Desde esta construcción del homenaje, este compositor concentra, así, valores muy caros al mundo del rock. Y a partir de esta figura y lo que representa, de los valores que se destacan, se construyen argumentos que buscan la afinidad entre ambos estilos, se fundamenta un modo de neutralizar sus posibles distancias y se desmontan prejuicios acerca de la oposición entre rock y folklore. En especial, los estereotipos que identifican al folklore con lo tradicional y conservador, además de música del pasado, y del rock como música foránea, no propia, a diferencia del folklore. En cambio, opera fuerte la identificación del rock como música de jóvenes, asociado con la actitud de rebeldía al sistema y los circuitos *under*. Es decir, hay un proceso de construcción de la figura mítica y gloriosa del músico, de un Cuchi Leguizamón “rockero” y “antisistema”. De modo tal,

que la identificación con él es inevitable porque representa el núcleo mismo de los valores que operan en el campo del rock; en consecuencia, su figura es digna de una admiración igual o mayor a la que podría ejercer otro maestro del rock.

- 20 En cuanto a lo musical, el modo de concebir la composición que expresó Leguizamón permite asimismo fundamentar una defensa a favor de la mezcla de ritmos y estilos diversos. En efecto, éste siempre destacaba la importancia de la libertad y del juego en el proceso creativo, cuestionando 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 (1978: 3).

- 21 Contrario a las posiciones conservadoras, tradicionalistas o “puristas” en el seno del folklore, Leguizamón hacía explícitas sus formas de componer apelando a distintos ritmos dentro del mismo folklore o más allá de esas fronteras. Explícitamente afirmaba que tenía “zambas cruzadas con yaraví, con baguala, con carnavalito, según el caso. Así las hago” (1965)<sup>29</sup>. Este elogio de la mezcla es algo que músicos de distintas orientaciones, pero sobre todo los vinculados al jazz y al rock, destacan.

- 22 Con este importante bagaje de argumentos en defensa de la libertad creativa más allá de las convenciones, los grupos convocados para el homenaje abordan sus interpretaciones, versiones y arreglos. Desde allí, afincados en esa idea de interpretaciones no puristas, alternativas y “desacralizadoras” de un folklore tradicional, cada grupo realiza su lectura/interpretación personal de los temas. En consecuencia, también la recepción apunta a ser desprejuiciada, ya que el tributo no pasa por un purismo estilístico o por los valores de fidelidad a un original, sino que el acento está puesto en traer esas canciones a la actualidad y a la peculiaridad sonora e instrumental de cada grupo. El resultado, por ello, es sorprendente y heterogéneo: las composiciones originales, transgresoras a su modo, son interpretadas por bandas de circuitos alternativos que ofrecen lecturas no ortodoxas. El título es sumamente sugerente en ese sentido: lo “hereje” se distingue, por oposición, a lo “ortodoxo” y orienta, de esa manera, hacia el campo semántico de lo prohibido, lo transgresor, aquello que circula por un carril opuesto a las convenciones y a las lecturas legitimadas oficialmente.

- 23 De la vasta obra de Leguizamón, en el CD se interpretan algunos de sus temas más difundidos, como “Zamba de Lozano” (Leguizamón / Castilla, 1963), “Carnavalito del duende” (Leguizamón / Castilla, 1966), “Zamba del laurel” (Leguizamón / A. Tejada Gómez, 1975), “Maturana” (Leguizamón / Castilla, 1975), “El avenida” (letra y música de G. Leguizamón, 1966) y “Zamba del carnaval” (letra y música de G. Leguizamón, 1965) y otros de menor difusión como la chacarera “El hombre del ají” (Leguizamón / A. Tejada Gómez, 1973) o que solo tuvieron la interpretación al piano por el mismo compositor, como “Chacarera de la muerte”, “Muerte de Lucifer” (parte de la banda sonora de la película *La redada*, 1991) y “Vidala del corso” –esta última incluso no fue registrada en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC). Destaca también la preferencia hacia las canciones con clara orientación política y de denuncia, aquellas que visibilizan injusticias y desigualdades, como “Bajo el azote del sol” (Leguizamón / A. Nella Castro, 1986), “Coplas de Tata Dios” (letra y música de G. Leguizamón, 1973) y “Chacarera del expediente” (letra y música de G. Leguizamón, 1965).



- 24 Un aspecto significativo de la instancia interpretativa en música popular radica en que ofrece la posibilidad de realizar diferentes versiones de una misma obra, e intervenir en decisiones cruciales, como el tempo y la instrumentación. Diego Madoery (2007) señala al respecto que una característica propia del campo de la música popular, que la diferencia de otras prácticas reside en los procedimientos de producción musical, es decir el conjunto de operaciones y medios que se llevan a cabo desde la composición a la presentación en vivo o la grabación. En ese proceso, no lineal, intervienen actores y factores múltiples, entre los cuales el rol de los intérpretes llega a tomar en ocasiones el lugar de un co-autor. Entre las operaciones que van del tema original a su interpretación, una práctica habitual es la del “arreglo”, que consiste en una serie de procedimientos del rol específico de instrumentador. La instancia interpretativa también implica los procedimientos de la *performance* del/los intérprete/s.
- 25 Todas las versiones incluidas en el CD incorporan elementos novedosos al tema original, pero hay dos versiones en particular en las que esos procedimientos son aún más audaces. Se trata de “Muerte de Lucifer” y “Vidala del corso”, originalmente piezas instrumentales a las que los grupos compusieron especialmente una letra para esta grabación. El primero de los temas fue compuesto por Leguizamón para la banda sonora de la película *La redada* (1991) dirigida por Rolando Pardo con guión de Teuco Castilla, en la cual también actuó el compositor. La versión rock del tema es realizada por el grupo “TommyKnockers” y la letra fue compuesta por Darío Araya, uno de sus integrantes (ver Anexo).
- 26 “Vidala del corso” integra el LP *Gustavo “Cuchi” Leguizamón, piano y guitarra* (Philips, 1969). En *El canto hereje* su interpretación está a cargo de *La Forma*. Horacio Ligoule, guitarrista y cantante de la banda, compuso una letra para este tema que, a tono con la orientación conjunta del disco y los propósitos que guiaron el tributo, manifiesta una posición crítica respecto de las representaciones estereotipadas de la identidad en Salta. La apuesta política reside en que el foco puesto en la figura del indio no se construye desde el exotismo, sino que apunta a su situación de marginalidad y explotación. Musicalmente, se destacan los ritmos propios de la vidala y de la comparsa que actúa en los corsos, también denominada “comparsa de indios”. La sección central remarca el ritmo de comparsa con estos versos: “En esta tierra de Salta / sólo nos queda sentir y cantar” (ver Anexo).
- 27 De acuerdo a lo expuesto, el homenaje pone en funcionamiento un modo de apropiación y construcción de la figura emblemática de Leguizamón, tanto en lo musical como en lo identitario, y la configuración de su legado según intereses, afinidades y reivindicaciones propias del conjunto de las bandas de rock que realizan el tributo. Como ocurre con muchos artistas multifacéticos, la obra del Cuchi Leguizamón puede ser reapropiada por tendencias disímiles para reforzar argumentos de quienes la reivindican en el presente. De tal manera, ese legado se transforma en un terreno de disputa y forma parte de una “tradición selectiva” (Williams, 2000). En este caso, la apropiación se realiza desde una orientación ideológica diferente a la que podría hacerse desde el folklore o desde la música académica, enfatizando la figura de músico rebelde y “antisistema”. Se trata de una apropiación ideológica que se actualiza y contextualiza en función de reclamos del presente en torno a las políticas culturales e identitarias oficiales, y también como forma de distinción respecto del rock en otras provincias del país:
- ...el rock de las provincias no es igual al de Buenos Aires. Y cada una tiene sus propias características. Las que conforman la región Noroeste tienen una marca genética ineludible en el folclore. En Salta, uno de los referentes es el Cuchi. Podría parecer una contradicción apañar y mostrarse como herederos de una música que es resaltada por los que escriben los libros oficiales de cultura. Los mismos que

marginan expresiones alternativas de la nueva salteñidad. Pero el folclore no tiene la culpa de que lo utilicen los retrógrados de siempre para tejer una bandera turística que sirve para seguir vendiendo el humo de la Linda que no sufre problemas ni tiene policías que torturan impunemente a su pueblo. (Anzardi, 2013: 25)

## A modo de cierre

- 28 A partir de esta última cita podemos retomar las líneas transitadas hasta acá. Ambas producciones, en sus diferencias y a su modo, ponen en juego diversos procedimientos y estrategias como respuestas “creativas” ante requerimientos que devienen en gran medida por su localización fronteriza –entre lo “clásico” y lo “popular”, entre lo “propio” y lo “ajeno”, entre los ritmos del folclore y el formato del jazz o la tímbrica del rock.
- 29 Señalamos al inicio de estas páginas que la situación de colonialidad y la proyección de la noción de arte europeo moderna, junto a los requerimientos y tensiones emergentes en contextos globales, genera toda una serie de tensiones y conflictos en las producciones locales. Como parte de esas tensiones emergen estrategias, recursos y procedimientos que devienen de múltiples diálogos interculturales. En su momento, los diálogos que el mismo Cuchi Leguizamón propició con otros ritmos dentro del folclore, o más allá de esos límites, con el jazz y con la denominada música “clásica”. En la actualidad, los diálogos que se generan con estilos de circulación global, como el jazz y el rock, y los ritmos de procedencia local. Esos procedimientos pueden conceptualizarse como localizaciones, apropiaciones y como esa modalidad que O. de Andrade pensó en términos de “antropofagia”: una deglución de elementos culturales de procedencia diversa como forma de nutrir y construir una voz propia. En todos los casos, emergen lugares de enunciación fronterizos, tanto en la producción como en la interpretación, localizaciones que se sitúan en un “entre” a partir del cual son posibles los intercambios, tránsitos y mixturas. La noción de frontera en este caso se concibe como puente, como espacio de moviidades, “de confluencias, zonas de contacto y de interacción y diálogo” (Palermo, 2014). Ese espacio que propicia el diálogo permite “la circulación a través de fronteras en busca de una “mutua fertilización creativa” (Palermo, *Ibid.*).
- 30 El recorrido realizado permitió observar el modo en que se construye, mediante una apropiación del pasado, una “tradición selectiva”, de acuerdo a orientaciones ideológicas y reivindicaciones políticas y culturales del presente. Así, la figura del músico motivo de homenaje, como su música en particular y el folclore en general, no sólo son apropiaciones que implican resignificaciones, actualizaciones y reelaboraciones sino, sobre todo, su interpretación en clave política, ideológica e identitaria.
- 31 Ese legado que constituye el folclore se construye en dos direcciones: por un lado, y en principio, como signo positivo de afirmación identitaria, en tanto permite construir una enunciación situada, marca distintiva de la práctica musical del folclore, del jazz y del rock en Salta que las distingue del resto del país, pero fundamentalmente de la capital Buenos Aires, definiendo, así, formas de hacer música localizadas y arraigadas. En otra dirección, el folclore se percibe y vive como una limitación para el reconocimiento de otros estilos y prácticas que no detentan el mismo peso en las políticas culturales y en las concepciones de la salteñidad. En ese caso, se toma distancia, no tanto de la música folklórica, sino del lugar central y hegemónico que ocupa en la construcción identitaria esencialista de la salteñidad y los valores que a ella se asocian, como el tradicionalismo, el

regionalismo, el conservadurismo y las ideas de fidelidad y autenticidad que se juegan en ese campo.

- 32 Como sugieren los títulos de estas producciones que se definen como alternativas, no todo lo local o lo salteño se identifica con la “salteñidad”: *Saltalogía* muestra recorridos urbanos otros, por los márgenes de la ciudad, invisibilizados por la oferta turística, y el tributo al Cuchi Leguizamón nos propone un canto alternativo a la voz oficial, desde la herejía, la desacralización y la oposición a una imagen cristalizada de la identidad.

---

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Sonia (comp.), *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones*, Salta, CEPIHA, 2010.

AMBROSETTI, Juan Bautista, “Costumbres y supersticiones de los Valles Calchaquíes de la provincia de Salta. Contribución al estudio del folklore calchaquí”, *Anales de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 41, Buenos Aires, 1895, p. 41-88.

-----, *Supersticiones y leyendas*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1917.

ANDRADE, Oswald de, “Manifiesto antropófago”, en SCHWARTZ, Jorge (dir.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 143-153.

ANZARDI, Federico, “El rebaño del pastor”, *Revista Rock Salta*, Año 3 n° 16, Septiembre 2013, p. 23-27.

ARETZ, Isabel, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi, 1952.

ARFUCH, Leonor, “Introducción” y “Problemáticas de la identidad”, en ARCHUF, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 13-17 y 21-43.

BLACHÉ, Marta, “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual”, *Runa XX*, 1991-1992, p. 69-89.

BOVISIO, María Alba, “Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti”, *Estudios Sociales del Noa*, n° 14, Instituto Interdisciplinario Tilcara / UBA, 2014, p. 151-185. En línea: < <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1114> > [consultado el 21-05-2018].

CIRELLI, Estela, “Ópera del diablo criollo”. Entrevista a Gustavo “Cuchi” Leguizamón. *Diario La Opinión*, 12 de noviembre de 1978.

CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.

CORTAZAR, Augusto R., *El Carnaval en el folklore calchaquí* [1949], Salta, Ediciones Del roble, 2008.

-----, “El folklore y su proyección literaria”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, n° 57, Buenos Aires, CEAL, 1967.

-----, *Literatura y folklore*, t. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

- , *Esquema del folklore*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1959.
- DÍAZ, Claudio, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009.
- ECHENCHURRE, Humberto, *A solas con el "Cuchi" Leguizamón*, Salta, Artes Gráficas, 1995.
- ESPINOSA, Roberto, *La memoria del olvido. Un homenaje al Cuchi Leguizamón*, Tucumán, La Gaceta, 2017.
- FERNÁNDEZ DROGUETT, Francisca, FERNÁNDEZ DROGUETT, Roberto, "El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile", *Psicoperspectivas*, vol. 14, n° 2, 2015, p. 62-71. Disponible en <<https://dx.doi.org/10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL14-ISSUE2-FULLTEXT-547>> [consultado el 21-05-2018].
- FRITH, Simon, "Música e identidad", en HALL, Stuart, y DU GAY, Paul (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila y RODRÍGUEZ, Victoria, *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación, 1995.
- GRAVANO, Ariel, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- HALL, Stuart, "Identidad cultural y diáspora", en CASTRO GÓMEZ, Santiago, RIVERA, Guardiola, DE BENAVIDEZ, Millán, *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 1999, p.130-145.
- HALL, Stuart, "Introducción: ¿quién necesita "identidad"?", *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 13-39.
- JUÁREZ ALDAZÁBAL, Carlos, *El aire estaba quieto. Cultura popular y música folklórica*, Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2009.
- KALIMAN, Ricardo, *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes", 2003.
- KALIMAN, Ricardo, CHEIN, Diego, *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*, Tucumán, IHPA-CIUNT Proyecto "Identidad y Reproducción cultural en los Andes centromeridionales", 2006.
- LÓPEZ, Irene, "Producción musical y fronteras culturales. Algunas respuestas locales a la globalización cultural", *Temas de Filosofía*, n° 13, Salta, Centro de Estudios Filosóficos de Salta, 2009a, p. 165-175.
- , "Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina", en PALERMO, Zulma (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires, Del Signo, 2009b, p. 27-55.
- , "Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo "Cuchi" Leguizamón", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes, memorias y sonidos, puesto en línea el 7 de julio de 2016: <<http://nuevomundo.revues.org/69371>> [consultado el 21-05-2018].
- , "Canciones, palabras, identidades. Aproximaciones a la obra del Cuchi Leguizamón", *La memoria del olvido*, Tucumán, La Gaceta, 2017, p. 96-100.
- MADOERY, Diego, "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular", I Congreso Latinoamericano de formación académica en Música Popular", Villa María, Córdoba, mayo de 2007.

MAITA LÓPEZ, Diego, “¿Somos los Salieris del Cuchi?”, *Revista Rock Salta*, Año 3, n° 16, Septiembre 2013, p. 28-29.

MALBRÁN, Silvia, *El oído de la mente. Teoría musical y cognición*. La Plata, Fundación para la Educación Musical, 2004.

MATA, Sara, PALERMO, Zulma (comp.), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, Rosario, Prohistoria, 2011.

PALERMO, Zulma, “Hacia una forma otra de conocimiento: la opción decolonial”, en HERMIDA, María Eugenia, MESCHINI, Paula, *Hacia una epistemología de los problemas sociales latinoamericanos*, La Plata, Ediciones de la Universidad de La Plata, 2014, p. 119-137.

QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 93-126.

QUIROGA, Adán, “Folklore calchaquí”, *Boletín del Instituto geográfico argentino*, n° 18, Buenos Aires, 1897, p. 548-557.

SIMÓN, Marcelo, “¿Conoce usted a Gustavo Leguizamón?”, entrevista a Gustavo Leguizamón, *Revista Folklore*, n° 94, mayo de 1965.

VEGA, Carlos, *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore [1944]*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Instituto Argentino de Musicología “Carlos Vega”, 1998.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000.

### Discografía

AAVV, *El canto hereje. Un tributo a Gustavo “Cuchi” Leguizamón*, Salta, Rock Salta Records, 2014. Disponible en: <<https://rocksaltadiscos.bandcamp.com/album/el-canto-hereje-tributo-al-cuchi-leguizam-n>> [consultado el 21-05-2018].

ASTUDILLO, Lorena, *El Cuchi de cámara* (CD), Buenos Aires, Estudios ION, 2017.

LEGUIZAMÓN, Gustavo, *Cuchi Leguizamón piano y guitarra*, (LP), Philips, 1969.

\_\_\_\_\_, *Cuchi Leguizamón en vivo 1983 y Banda sonora original de La Redada*, Buenos Aires, Melopea, 1994.

KLEIN, Guillermo, *Domador de huellas* (CD), Buenos Aires, Limbo Music / Sunnyside / Acqua, 2010.

MÁRQUEZ, Pablo, *El Cuchi bien temperado* (CD), Alemania, ECM, 2015.

TINTE, Daniel, *Noroeste Piano* (CD), Salta, PAI Records, 2003.

\_\_\_\_\_, *Saltalogía* (CD), Salta, PAI Records, 2005.

\_\_\_\_\_, página web del compositor: <[www.danieltinte.com.ar](http://www.danieltinte.com.ar)> [consultado el 21-05-2018].

\_\_\_\_\_, cadena YouTube: <<https://www.youtube.com/user/calchaquismo/featured>>

SINESI, Quique, *Cuchichiando*, (CD), Buenos Aires, Sura Music, 2010.

## ANEXOS

“Muerte de Lucifer”<sup>30</sup>

Letra: Diego Alejandro Araya

Intérpretes: Tommyknockers

¿Qué haces ahí llorando,  
En tu pobre sepulcro de viento y hedor?  
No pudiste salvar tu escarnio,  
Te hundiste en el abismo de un tiempo mejor.  
Y tu desolación te habla,  
Te muestra la quimera, la estoica canción.  
Tu empíreo corazón de arena  
Se rompe en mil pedazos, como una ilusión.  
Y tu calor ya no florece, tampoco embellece  
A ese lago de miasma, a la incansable alma que busca el perdón.  
¿Y quién eres tú ahora?,  
Apenas un mendigo de la libertad.  
Tu risa y tu boca se pierden en el cosmos  
Y empieza tu paz sideral.  
“Vidala del corso”<sup>31</sup>

Letra: Horacio Ligoule

Intérpretes: La Forma

Indio de ciudad  
Fierro y soledad  
Andando lejos va tu sombra  
Como un espejo sin cristal.  
Indio por la ciudad  
Con un disfraz de dignidad  
Te despertás de un sueño ajeno  
Bajo la luz del carnaval.  
En esta tierra de Salta, solo nos queda sentir y cantar.  
Indio por la ciudad  
Hay una guerra sin final.  
Atahualpas intoxicados  
Fuman las pipas de la paz  
Y no hay paz.

## NOTAS

1. Entendiendo identidad en términos de procesos contingentes y como concepto relacional que implica un movimiento de construcción tanto individual como social constante, continuo, complejo y conflictivo, sujeto a permanencias y cambios; a transformaciones y continuidades. Ver Arfuch (2005), Hall (1999 y 2003), Kaliman y Chein (2006).

2. Considerados como los “precursores” de la ciencia del folklore en Argentina, Adán Quiroga (1863-1904) y J. B. Ambrosetti (1865-1917). Iniciaron su trabajo de exploración y recolección en el noroeste hacia la década de 1890, realizando significativos aportes para el conocimiento de las culturas de la zona cordillerana del noroeste argentino. Entre algunas de sus producciones se puede mencionar *Folklore calchaquí* (1929, edición póstuma), donde Adán Quiroga reseña fiestas, cultos y creencias, y *Supersticiones y leyendas* (1917) de J. B. Ambrosetti, editado el año de su muerte, donde el autor compila datos del folclore de tres regiones del país: el NOA, la Pampa y la Mesopotamia. J. B. Ambrosetti es también considerado pionero en el desarrollo de la arqueología en Argentina: en 1895 exploró las grutas pintadas de Carahuasi y el Churcal, en Salta y luego desarrolló misiones arqueológicas en Molinos, Salta, encomendadas por el Instituto Geográfico Argentino. Esas misiones quedaron registradas en “Notas de Arqueología calchaquí”, publicadas entre 1896 y 1899 en varios números del Boletín del Instituto Geográfico Argentino. En 1897 describió los “menhires” de Tafí del Valle en Tucumán y, más tarde, en 1902, excavó el sitio de La Paya, donde se hallaron sepulcros con ricos ajuares de bronce, oro, madera y ceramios. También realizó exploraciones relevantes en Tilcara, provincia de Jujuy. Para mayores datos consultar Bovisio (2014).

3. Carlos Vega (1898-1966) fue uno de los más importantes musicólogos en Argentina cuyo trabajo, teorías y metodología tuvieron enorme influencia en las investigaciones sobre música folklórica en Latinoamérica. En 1931 fundó en Buenos Aires el Instituto Nacional de Musicología, que hoy lleva su nombre. Algunos títulos de su vasta producción: *Danzas y canciones argentinas* de 1936, *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore* publicado en 1944, *Instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina* publicado en 1946, entre otros.

4. Compositora, investigadora y etnomusicóloga argentina nacionalizada venezolana. Nació en 1909 y murió en 2005. Realizó estudios de composición con Rafael González, Athos Palma y Heitor Villa-Lobos. Se doctoró en Música en 1967 por la Universidad Católica Argentina; fue directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de la OEA en Caracas entre 1971 y 1985, presidente de la Fundación de Etnomusicología y Folklore del Consejo Nacional de Cultura de Venezuela de 1990 a 1995 y Directora del Instituto de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina. Entre sus obras, se encuentra *El folklore musical argentino* (1952).

5. Nació en Salta en 1910 y murió en Buenos Aires en 1974. Sus aportes al desarrollo del conocimiento en el ámbito del folklore en Argentina, sobre todo en la región del noroeste, pueden estimarse a través de una extensa producción bibliográfica: *El Carnaval en el folklore calchaquí* (2008 [1949]), *Esquema del folklore* (1959), *Literatura y folklore* (1968), entre muchos otros títulos. Propuso la noción de “proyección folklórica” para distinguir entre las manifestaciones rurales, orales y anónimas de las expresiones compuestas por autores urbanos.

6. Juan Alfonso Carrizo nació en Catamarca en 1895 y murió en 1957. Realizó recopilaciones de cancioneros populares de las provincias de Catamarca (1926), Salta (1933), Jujuy (1935), Tucumán (1937) y La Rioja (1947).

7. Ver entre otros estudios, Kaliman (2003), Gravano (1985) y Díaz (2009).

8. Con este concepto refiere a un conjunto de prácticas que 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.

9. Esta producción puede escucharse en la página web del compositor (ver bibliografía), otras están disponibles en línea (ver bibliografía). La discografía completa se encuentra en la plataforma Spotify.

10. Accesible en Bandcamp y en YouTube (ver bibliografía).

11. El discurso identitario de la “salteñidad” se configura alrededor de un conjunto de rasgos que se enuncian como “propios” y son percibidos –en el seno de esa perspectiva– como la “esencia”, el “alma” de lo “salteño”. La conformación 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. En la actualidad, esos rasgos son fomentados desde las políticas culturales estatales y por la industria del turismo que promueve y potencia las imágenes de “Salta, la linda” y “cuna de poetas”. Para profundizar en esta temática ver los trabajos colectivos realizados por Álvarez (2010) y Mata y Palermo (2011).

12. De acuerdo a Aníbal Quijano, las estructuras de poder sustentadas en la colonialidad se originan y mundializan a partir del descubrimiento de América y operan en todas las dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y del mundo social (2007: 93).

13. Desarrollamos estas problemáticas en López (2009a y 2009b).

14. Nació en Salta en 1969. Integró diversos grupos de rock, jazz y folklore. Su propuesta, que denomina “Calchaquismo”, se distingue por la fusión entre estilos, ritmos e instrumentaciones diversas en las que sobresalen los ritmos del folklore norteño y andino. Cuenta con una vasta obra que puede consultarse en su página web (ver bibliografía). Entre algunas de sus producciones, podemos citar *Danza de los valles* (2004); *Variaciones de la Puna* (2006); *Jazz calchaquí* (2007); *Incafonismo* (2008); *Inventos populares* (2012); *Improvisaciones salteñas para piano* (2016).

15. La chacarera es una danza en pareja del folklore argentino. Su esquema formal consta de dos partes que se inician con una introducción instrumental y luego alterna estrofas e interludios instrumentales (que son iguales musicalmente a la introducción). Se clasifican en chacareras simples y chacareras dobles, que a su vez pueden ser normales o truncas. En cuanto al aspecto rítmico, existen divergencias en torno a si se considera su estructura como ternario, binario, o una combinación de ambos. Los hermanos Ábalos –folkloristas de Santiago del Estero– escribían sus partituras en compás de 3/4. Desde el ámbito académico, Silvia Malbrán (2004) sostiene que se trata de una estructura de metro cruzado, en la que se superponen o suceden una estructura de metro tres de pie binario (3/4, seis corcheas) y una de metro dos de pie ternario (6/8, seis corcheas) (2004: 18). La vidala es una forma no coreográfica, cantada, con una presencia más destacada de elementos indoamericanos, que se ha cultivado principalmente en las zonas rurales del noroeste argentino. Carlos Vega considera que en ella se manifiesta una bimodalidad, por la alternancia de modos mayores en giros melódicos ascendentes y de modos menores en giros melódicos descendentes (Gómez García y Rodríguez, 1995: 125-126).

16. Sus orígenes se remontan a un ritual andino realizado en las comunidades indígenas del norte de Potosí, Bolivia, a principios del mes de mayo, en el cual se realizan ofrendas, danzas, cantos y luchas corporales entre comuneros. Durante los años setenta se adaptan las técnicas corporales de encuentro / lucha como danza tomando como referente musical las tonadas del norte de Potosí y la vestimenta característica de la zona. A partir de allí el *tinku* se danza en festividades y carnavales locales, en especial en el Carnaval de Oruro (Fernández Droguett y Fernández Droguett, 2015: 63).

17. En la celebración de los carnavales en la ciudad de Salta las agrupaciones denominadas “comparsas de indios” ocupan un lugar central. Las mismas actúan en el marco de los corsos urbanos, donde despliegan sus trajes y altos gorros con plumas y conjugan baile y canto de coplas con cajas y tumbadoras.

18. Una de las más reconocidas es “Los Tonkas”.



19. Las tarkas, también conocidas como anatas, son flautas de pico, realizadas en una sola pieza de madera maciza y de forma cuadrada. Los sikus también son instrumentos aerófonos, formados por una o dos hileras de cañas.
20. Con ese nombre se conoce la ejecución colectiva de sikus a cargo de las bandas de sikuris. En Jujuy, provincia ubicada en el extremo norte de la Argentina en límite con Bolivia, las bandas de sikuris son centrales en las celebraciones de Semana Santa en la zona de la Quebrada de Humahuaca y la Puna. Para esa época, cada año, se realiza una peregrinación desde Tumbaya y otra desde Tilcara a dos santuarios ubicados en Punta Corral, en honor a la Virgen de Copacabana.
21. Oscar “Chinato” Torres, baterista que participa en el CD, es de Villa Mitre. El tema que lleva el nombre de esta zona incorpora el funk y el soul, estilos en los que este músico profundizó. El tema que se titula “Ciudad del Milagro” incorpora el rock también como parte de las experiencias vivenciales del compositor, quien con músicos que vivían en ese barrio integró entre 1988 y 1991 una banda de rock llamada “La máquina del tiempo”.
22. El estudio de tales procesos puede consultarse en dos publicaciones colectivas: Álvarez Leguizamón (2010) y Mata y Palermo (2011).
23. Este tema ha sido ampliamente estudiado y reflexionado. Sólo a modo indicativo, ver entre otros estudios el de Blaché (1991-1992), C. Díaz (2009) y R. Kaliman (2003).
24. Rock Salta tiene entre sus acciones la edición de una revista, la producción de artistas y edición de discos, una radio y la organización de eventos y concursos.
25. Del mismo participaron La Forma, Dominó, Giróscopo, Daniel Tinte, Gauchos de Acero, Luca Makonia, Cosa Gorda, Cachetada de Loco, Santuario, Bort, Adobe, Tommy knockers y Nagoba. La producción artística estuvo a cargo de Diego Maita y la grabación se llevó a cabo en el estudio Sueño en Gotas.
26. Para un estudio sobre el Dúo Salteño y sus aportes a la música popular, consultar Juárez Aldazábal (2009).
27. Para consultar una reseña biográfica y entrevistas, ver Echechurre (1995) y Espinosa (2017). Un estudio sobre la obra de este compositor fue realizado en López (2016 y 2017).
28. En efecto, se han realizado numerosos homenajes a Leguizamón, ya sean conciertos o grabaciones, sobre todo durante 2017, año en que se conmemoró su natalicio. Entre algunas de las producciones de homenaje, podemos citar *El Cuchi bien temperado* (2015) del guitarrista Pablo Márquez, *Cuchichiando* (Quique Sinesi, 2010) *Domador de huellas* (Guillermo Klein, 2010), *El Cuchi de cámara* (Lorena Astudillo, 2017) y “Cuchicheando” compuesto por Daniel Tinte en 2000, incluido en *Noroeste Piano* (2003).
29. Expresiones vertidas en una entrevista que realiza el periodista Marcelo Simón al compositor para la *Revista Folklore*, n° 94, mayo de 1965.
30. Disponible en Soundcloud: < <https://soundcloud.com/tommyknockers/tommyknockers-muerte-de-lucifer>>
31. Disponible en <<http://rock.com.ar/artistas/24825/letras/21567>>

---

## RESÚMENES

Simon Frith sostiene que la música popular constituye una de las expresiones culturales con mayor eficacia en la construcción de identidades, en tanto permite describir “lo social en lo

individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente” (2003). Siguiendo esta perspectiva nos preguntamos por el rol de la música popular de difusión masiva en contextos locales de producción y las estrategias puestas en juego, tanto en lo que atañe a sus aspectos musicales, como literarios e interpretativos. Abordamos para ello el estudio de dos producciones localizadas en Salta en el primer cuarto del siglo XXI, una de ellas, *Saltalogía*, del compositor de jazz Daniel Tinte (Salta, 1969), editado en 2005; la otra, *El canto hereje*, un CD realizado como homenaje desde el rock al músico de folklore salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917-2000), editado en 2014. En las mismas interesa analizar las formas de construcción de subjetividades y los modos de representación del espacio considerando los múltiples diálogos, tensiones y apropiaciones entre diversas tradiciones y estilos; especialmente, las reelaboraciones y sentidos configurados en torno al folklore.

Simon Frith argues that popular music makes up one of the cultural expressions with the greatest efficiency in the construction of identities, as it allows to describe "the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind" (2003). Adopting this perspective we wonder about the role of massively disseminated popular music in local contexts of production and the strategies at stake, both concerning its musical as literary and interpretative aspects. For that purpose, we undertake the study of two productions located in Salta in the first quarter of the 21st Century, one of them, *Saltalogía* by the jazz composer Daniel Tinte (Salta, 1969) edited in 2005; the other, *El canto hereje*, a CD produced as a tribute from rock to the folklore musician of Salta Gustavo "Cuchi" Leguizamón (1917-2000), edited in 2014. In these productions, we are interested in analyzing the ways of construction of subjectivity and the manners of space representation considering the many dialogs, tensions and appropriations between various traditions and styles; specially, the reinterpretations and senses around the folklor.

## ÍNDICE

**Palabras claves:** identidad, música popular, folklore, hibridación, representaciones

**Keywords:** identity, popular music, folklor, hybridization, representations

## AUTOR

**IRENE LÓPEZ**

Universidad Nacional de Salta / ICSOH / CONICET

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta, Argentina; Profesora Superior de Música, Salta. Investigadora

Asistente CONICET

irenlopez@hotmail.com