

El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore ¹

Diego Madoery²

Daniel Soruco³

Sebastián Rividdi⁴

¹ _ Esta investigación se encuentra dentro del marco del proyecto: “Música Popular en la Argentina Rock, Folklore y Tango. Estudios preliminares para su historización” de la Universidad Nacional de La Plata.

² _ Es Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Es Profesor en Composición y Dirección Orquestal egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: diegomadoery@gmail.com

³ _ Profesor en Letras, compositor y pianista. Docente de la cátedra Folklore musical argentino (ayudante de 1ª, dedicación simple - FBA-UNLP), de Transcripciones y de Composición aplicada, en la carrera de Folklore y Tango del Conservatorio “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires. También es Coordinador de dicha carrera. E-mail: morfema7@yahoo.com.ar

⁴ _ Es Músico, Docente. Profesor de Armonía Contrapunto y Morfología Musical, egresado de la U.N.L.P. Desde el 2006 es Ayudante Diplomado de la Cátedra de Folklore Musical Argentino de dicha institución. Como músico ha participado en conciertos de música popular y académica, como así también en espectáculos humorísticos e infantiles. E-mail: sebarividdi@yahoo.com.ar

Resumen: El presente trabajo se centra en el análisis estilístico de las primeras zambas de Gustavo “Cuchi” Leguizamón, hasta la aparición de “El Silbador” (registrado en 1967). A partir de la “La unitaria”, zamba que grabaran en el año 1956 el conjunto Los Fronterizos, el “Cuchi” Leguizamón comienza a adoptar un cambio en la estructura formal arquetípica que finalmente resultará significativo para el género, produciendo una variante estilística. Las variaciones sobre el segundo consecuente en los segmentos de 12 compases (correspondientes a las estrofas), junto a

su particular modo de combinar elementos de la baguala con una armonía rica en variantes y la diversidad en la construcción estrófica, la métrica y la rima (incluso verso blanco) en las poesías, constituyen un conjunto de rasgos innovadores del género. El trabajo pretende, entonces, mostrar el desarrollo de este cambio estilístico, en las primeras zambas, en el contexto de la creciente escena salteña.

Palabras clave: Gustavo “Cuchi” Leguizamón; folklore profesional argentino; escena alternativa; zamba.

1. Introducción

Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917-2000) fue un músico, compositor, pianista y arreglador, salteño, de fuertes implicancias en la historia del folklore profesional en la Argentina. Compuso más de ochenta piezas en diversos géneros folklóricos, que fueron interpretadas tanto por artistas del canon de la corriente principal (*mainstream*) (Antti-Ville Kärjälä, 2006), por ejemplo: Los Fronterizos y Los Chachaleros, como así también por artistas de escenas alternativas tales como el Dúo Salteño y el Chango Farías Gómez, entre otros. Además, continúa siendo recreado por artistas de la nueva generación del

folklore como Lorena Astudillo y Aca Seca, y ha sido versionado por músicos del rock como Pedro Aznar, Litto Nebia y Flavio Cianciarullo de Los Fabulosos Cadillacs.

El presente trabajo se centra en el análisis estilístico de las primeras zambas, hasta “El Silbador” (registrada en 1967). El trabajo pretende mostrar el desarrollo del cambio estilístico del compositor sucedido, en las primeras zambas, en el contexto de la creciente escena folklórica nortea.

El análisis estilístico centrado en la composición en música popular, presenta el problema de que el objeto de estudio es dinámico y continuamente recreado. Pablo Kohan en la Introducción de su libro *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (2010), aborda el desafío de establecer una metodología de análisis que involucre tanto a la partitura como a las versiones más próximas a la composición. En este sentido y luego de ejemplificar con dos tangos como “Los Mareados” (Cobián) y “Cambalache” (Discépolo), concluye: “El asunto pasa, por lo tanto, por distinguir sin ambigüedades qué es lo que hace que, más allá de las infinitas recreaciones posibles, estos dos tangos sigan siendo, palmariamente, de estos dos compositores” (Kohan, 2010: 14). La importancia de esta perspectiva es que, no sólo muestra la posibilidad de

establecer rasgos de estilo compositivo en música popular, sino la utilidad que este análisis representa para los relatos históricos.

Contar lo sucedido en las primeras zambas de Leguizamón permite relatar una parte de la historia de uno de los géneros característicos del folklore en Argentina.

Desde la década de 1940, el noroeste argentino (particularmente Salta y Tucumán) ha conformado un lugar donde poetas, compositores y agrupaciones musicales comienzan a construir un espacio que se constituirá en hegemónico dentro del conjunto que integra la escena folklórica nacional. La migración de músicos cuyanos a la Capital Federal, sucedida en la década de 1930 y su “mediatización temprana” (Sánchez, 2008), ingresa, en la década de 1950, en lo que Sánchez denomina, su “primer retraimiento”. Paralelamente, la escena nortea comienza a emerger y es una de las protagonistas del denominado *boom* de la década de 1960.

El “Cuchi” Leguizamón nació en la ciudad de Salta el 29 de septiembre de 1917. Sus datos biográficos se encuentran relatados en el libro de Humberto Echurre, *A solas con el Cuchi* (1995), en el Diccionario Biográfico de la Música Argentina de raíz Folklórica (2004) de Emilio Portorrico y a través de

notas periodísticas como la de Ezequiel Sánchez con motivo de su muerte. Esta información circula en diferentes blogs de Internet y la Wikipedia⁵ sin la certeza de la autoría, con excepción del libro mencionado.

En estos relatos se dice que “el Cuchi fue poeta, músico, compositor, abogado penalista, defensor de pobres por sentimiento, y profesor de historia, literatura y filosofía” (*ibídem*). También se cuenta que,

[C]uando tenía 20 años le comunicó a su padre que iba a estudiar Derecho, quien en cambio prefería que fuera a París para perfeccionarse. El Cuchi, no hizo caso y marchó a La Plata, donde en 1945 obtuvo el título de abogado. En los años 1940, cuanto tenía algo más de 25 años, trenzó una amistad entrañable con el poeta Manuel J. Castilla” (*ibídem*).

“En tiempos del presidente argentino Arturo Illia, Gustavo Leguizamón fue diputado provincial extrapartidario y en tiempos

⁵ _ Wikipedia extraído de “El Cuchi Leguizamón, un musiquero genial e irreverente” Por Jorge Ezequiel Sanchez. De la Redacción de Clarín s 28.09.2000 » <http://edant.clarin.com/diario/2000/09/28/s-04615.htm> (Los mismos textos aparecen en <http://www.portaldesalta.gov.ar/cuchi.htm>)

del gobernador peronista de Salta Roberto Romero, asesor cultural de la provincia. (*Ibídem*)

En estos relatos, aparecen también, sus posibles influencias musicales:

Johann Sebastian Bach, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg y sobre todo de Beethoven, al que definió con sabiduría como «definitivo». Pero no se quedó ahí, también admiró a otro genio argentino, Enrique «El Mono» Villegas, y a brasileños como Chico Buarque, Milton Nascimento, Vinicius («Las corrientes de música popular americana más importantes están en Brasil») y el jazzista estadounidense Ellington. (*Ibídem*)

También se le adjudica la frase: «Toda gran zamba encierra una baguala dormida: la baguala es un centro musical geopolítico de mi obra» (*ibídem*), cuya fuente no ha sido conseguida por esta investigación.

Murió en Salta el 27 de septiembre de 2000, dos días antes de que pudiera cumplir los 83 años de edad.

2. La escena nortea en los años 40 y 50

La escena cultural nortea de los años 40 tuvo su centro dinámico en Tucumán. Varios aspectos confirman esta afirmación: entre ellos y fundamentalmente, el trabajo de promoción cultural de la Universidad Nacional de Tucumán y el nacimiento y desarrollo del grupo La Carpa (1944-1945), conformado por jóvenes escritores con ánimo rupturista. Entre ellos estaban: Manuel José Castilla (de Salta), Nicandro Pereyra (de Santiago del Estero), Raúl Galán (de Jujuy), Julio Ardiles Gray (de Tucumán). A pesar de la breve vida del grupo, su influencia fue importante, pues significó un gesto de oposición contra el nativismo y los epígonos modernistas de Ricardo Jaimes Freyre, que había residido en Tucumán entre 1901 y 1921. Es conocida la frase del «Prólogo» de la Muestra Colectiva de La Carpa, de 1944, en que se señala que con el grupo nacía verdaderamente la poesía de la región. Esta frase los llevaría a confrontar contra quienes proponían a las figuras de Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas y Luis Franco como fundacionales.

La Carpa asumió una posición estética con novedoso contenido político y social. Este perfil de artista-militante, típico de los cenáculos vanguardistas con los que tiene parentesco, convirtió al grupo en un antecedente importante del llamado Nuevo Cancio-

nero. La crítica y revisión que, bajo la guía estética de Federico García Lorca, Pablo Neruda y César Vallejo, hace del tradicionalismo nativista imperante habría de entrar en el repertorio musical folclórico, sobre todo de la mano de Manuel J. Castilla. Todas sus transformaciones de la matriz poética popular hay que leerlas desde la perspectiva de renovación que el grupo La Carpa imprime a la tradición.

Juan Carlos Dávalos (1887-1959) es la figura más importante de la cultura salteña de esos años. Su influencia y prestigio es incuestionable y su escritura contaba con una buena cantidad de seguidores. Por su parte, la escritura rebelde de La Carpa, que tiene en Salta como representantes a Manuel J. Castilla, Raúl Figueroa Aráoz y José Fernández Molina no despotrica contra «el patriarca» (J.C. Dávila), pero sí contra los estereotipos nativistas. En torno a esta actitud de renovación, se suman otros artistas, como Gustavo «Cuchi» Leguizamón, José Juan Botelli, Jaime Dávalos y Eduardo Falú.

Un panorama literario de lucha entre innovadores y conservadores caracteriza los últimos años de la década del 40. A la par, se inician en la composición músicos que serían reconocidos en la década posterior: los ya nombrados Leguizamón, Falú y Botelli, más Ernesto Cabeza, Gustavo Solá y Marcos Tames.

Gran parte del repertorio consagrado del folclore salteño aún vigente surge en la década del 50 (Zamba de Anta, Zamba de la Candelaria, La nochera, La Felipe Varela, Recuerdo salteño). A fines de los 40 y en los 50, debutan los primeros cuartetos salteños de voces masculinas, guitarras y bombo, que difundirán esas composiciones: Los Chalchaleros y Los Fronterizos. También en los 50, Eduardo Falú comienza su carrera como solista (en los 40 había conformado un dúo con César Perdiguero, luego de separarse de La Tropilla de Huachi Pampa) y hace fines de la década aparecen Los de Salta y Los Cantores del Alba.

Se diferencian dos modalidades de trabajo profesional diferentes en este contexto. Por una parte, la novedosa línea de los cuartetos, con su impronta escénica particular, y, por otra, los tradicionales grupos ‘carperos’⁶ como El Chañarcito, de Marcos Tames, entre otros. Todos ellos hacen sus primeras incursiones en los estudios de grabación en la misma década del 50; igualmente, Eduardo Falú como solista y también el Payo Solá con su conjunto.

La conciencia poética renovadora de La Carpa se introduce en el repertorio musical, particularmen-

te en la zamba, que se perfila como un género de gran repercusión en la escena musical. La música de los conjuntos carperos, por su parte, sigue con su impronta de música “para bailar”; mayormente instrumental en sus grabaciones.

Se configura la imagen del compositor a quien los cuartetos piden música nueva para estrenar. Esta colaboración conforma duplas estables de músicos y poetas, reconocidas como fórmulas de nombres inseparables: Leguizamón y Castilla, Falú y Dávalos, Botelli y Ríos.

3. Las primeras zambas del Cuchi Leguizamón

Antes de presentar los análisis sobre las primeras zambas del Cuchi es conveniente realizar algunas aclaraciones.

La obra del Cuchi se encuentra escrita en partituras y ordenada cronológicamente de acuerdo a su inscripción en SADAIC. El listado de las piezas, junto a sus autores y fechas de registración, se encuentra en el libro *A solas con el Cuchi* (1995) y en diversas páginas web.

Estas partituras circulan en un compilado que ha reunido las 84 piezas publicadas⁷. Según comenta Juan Botelli, hijo de José (compositor y amigo del Cuchi), el mismo Cuchi escribía sus partituras.⁸

Las primeras zambas del Cuchi fueron grabadas, algunas de ellas con anterioridad a su registro en SADAIC, por Los Fronterizos. La cronología de los registros y las fechas de las primeras grabaciones nos permite una cierta organización temporal de su obra que es la que sustenta esta investigación.

Para esta primera aproximación y a los fines de la hipótesis planteada hemos acotado el corpus a las

7 _ La mencionada compilación incluye también la zamba Lloraré donde Leguizamón es autor de la poesía y parece haber sido recopilada por él.

8 _ “Yo lo conocí [al Cuchi] en mi adolescencia cuando yo ya tocaba el piano y durante esos tres años que lo tuve como profesor de historia en el Nacional solía invitarme a almorzar con él y el Moro. Recuerdo que solía pedirme que le leyera a primera vista los manuscritos que el mismo solía escribir. Su lectura a primera vista era deficiente, primero porque le costaba mucho la lecto escritura y por otro lado, (por aquellos años de la década del 70) estaba perdiendo la vista. Recuerdo una tarde en que le leí la “Zamba de la viuda” y la “Cartas de amor que se queman”. Era muy gracioso leerle la música al Cuchi porque no aceptaba sus propias pifíes en la escritura y me retaba como a hijo de zapatero, pensando él en que me equivocaba en mi lectura. Estábamos horas para corregir un compás ya que tenía un lado obsesivo con el sonido que buscaba y un talento especial para la improvisación armónica y melódica. Recuerdo que cuando encontraba una pifíe me sacaba del taburete y me tocaba la parte como lo había pensado, una y otra vez, era por cierto un poco agotador y caótico trabajar con el Cuchi.” (Juan Botelli, Entrevista personal)

6 _ Estos grupos hacían sus presentaciones en las “Carpas”, peñas folklóricas montadas sobre grandes tiendas, donde predominaba la danza.

primeras 17 zambas,⁹ que es donde el Cuchi plantea un cambio morfológico significativo dentro del género en el contexto de la escena norteña. Entonces, en el recorrido que va desde las zambas “de Anta”, “del pañuelo” y “La desvelada” (todas ellas registradas entre los años 1955 y 1957 y grabadas por 1era. vez por los Fronterizos en el año 1955) y “El silbador” (registrada en 1967 y posiblemente grabada por 1era. vez por el mismo Cuchi Leguizamón) aparecen cambios en la música y en los textos que merecen una atención particular.

A partir del análisis realizado podemos observar tres tipos de zambas desde el punto de vista formal, con algunos sub-tipos particulares.

3.1 Zambas con un único consecuente en los 3 segmentos (para Estrofas y Estribillo)

En estos casos incluimos a aquellas zambas cuya estructura formal musical, luego de la introducción, se distribuye del siguiente modo:

⁹ — “Zamba de Anta”, “Zamba de los mineros”, “Zamba del pañuelo”, “Panza verde”, “La desvelada”, “La Pelayo Alarcón”, “Zamba del guitarrero”, “Zamba de Lozano”, “La enojosa”, “La unitaria”, “Lavanderas del Río Chico”, “Zamba de don Balta”, “Zamba del carnaval”, “Zamba del mar”, “El fiero Arias”, “Zamba soltera”, “El silbador”.

abb

abb

cbb

donde cada grupo correspondiente a la letra minúscula mide 4 compases.

Esta estructura es la que se consolida para la zamba en la profesionalización del folklore, adoptando una forma más rígida que su “prima” la cueca cuyana o norteña.

Por lo general se trata de un segmento antecedente-consecuente, cuyo consecuente se repite en texto y música.

Dentro del corpus estudiado encontramos con esta disposición formal a las: “Zamba del pañuelo”, “La desvelada” y “Zamba a Don Balta”.

Dentro de este tipo aparece una mínima variación en la cadencia del consecuente en “La desvelada” y “Zamba a Don Balta”.

Otra cualidad que aparece en este tipo es que todas se encuentran en tonalidades menores, con la aparición del modo dórico melódico (salvo “La desvelada”).

3.2 Zambas con variación en el consecuente del tercer segmento (Estribillo)

En estos casos incluimos a aquellas zambas cuya estructura formal, luego de la introducción, se distribuye del siguiente modo:

abb

abb

cdd (2.1) ó **cdb** (2.2) ó **cbd** (2.3) ó **cde** (2.4)

En estos casos, el tercer segmento, correspondiente al estribillo, posee un consecuente propio y diferente al correspondiente al de la estrofa. En este tipo encontramos la mayor cantidad de zambas del conjunto analizado: “Zamba de los mineros”, “Zamba del carnaval”, “Zamba de Anta” y “La Pelayo Alarcón” (2.1); “Zamba de Lozano” y “Panza verde” (2.2); “La enojosa” (2.3) y “Zamba del guitarrero” (2.4). En “Panza Verde”, el grupo **d** contiene el primer motivo de **c**, transportado una 5ta descendente y cadencia con el motivo final de **b**. En “Zamba del guitarrero”, **d** y **e**, tiene el mismo motivo cadencial que **b** pero con diferentes motivos de comienzo. Por estas razones son consideradas un subtipo. Todas las zambas se encuentran en tonalidades menores y con el uso del dórico melódico. También se observa cierta tendencia, en el antecedente **a** a finalizar en el III grado (el relativo mayor).

3.3 Zambas con variación en el grupo final de 4 compases en estrofas y estribillo

En estos casos incluimos a aquellas zambas cuya estructura formal, luego de la introducción, se distribuye del siguiente modo:

abc

abc

dee ó dec ó deb ó def

En este grupo incorporamos tanto las zambas que mantienen un segundo consecuente pero con variaciones tanto en el diseño melódico como en la armonía (3.1), como así también a aquellas donde los grupos de 4 compases mantienen relativa autonomía, rompiendo con la relación antecedente-consecuente. (3.2.)

En el primer subtipo (3.1) encontramos a: “La unitaria”, “Lavanderas del Río Chico”, “El fierro Arias” y “El silbador”; y en el segundo (3.2), “Zamba soltera” y “Zamba del mar”¹⁰.

¹⁰ _ Las estrofas de “Zamba del mar”, poseen una forma particular dado que los grupos ‘b’ y ‘c’ son claramente articulables cada dos compases. En este sentido, los dos compases carenciales de ‘c’ poseen diferencias notables frente a la formulación melódico-rítmica de ‘b’ y el comienzo de ‘c’. En este sentido es factible segmentar estas estrofas del siguiente modo: a (4 compases) b (6 compases) c (2 compases).

También se observa que, en el tercer segmento (estribillo) existen varias resoluciones, siendo la más utilizada en este tipo la formulación **dec**, en la que todos los segmentos finalizan del mismo modo. (“Lavanderas del Río Chico”, “El fierro Arias” y “El silbador”).

Si bien “La unitaria” tiene la misma fecha de registro que “Lavanderas del Río Chico” (28-12-1962), la primera fue grabada mucho tiempo antes por Los Fronterizos en el año 1956. De este modo, es posible considerarla como la primera zamba (grabada) de Leguizamón en utilizar el formato de un segundo consecuente para la zamba.

Esta forma posibilita otras formulaciones melódicas/armónicas como se ve en el desarrollo de estas zambas, dando lugar a un formato canción con mayores recursos melódicos. El paso del segundo consecuente al uso de un segmento de 12 compases con articulación cada 4 dio lugar a zambas como la “Zamba Soltera” y “Zamba del Mar”. En el caso de la primera se destaca la gran autonomía de los grupos de 4 compases.

“La Unitaria” es, además, la primera zamba (grabada) en tonalidad mayor del Cuchi, lo cual marca también el comienzo del uso del modo mayor con intercambio modal como se observa en las últi-

mas de este corpus analizado como “El Silbador” y “Zamba soltera”. Aquí, aparece el paso por acordes descendidos como el VI o el III y el IVm, estableciendo cierta dualidad en la modalidad respecto del tono de la tónica.

Finalmente queremos apuntar algunos rasgos generales:

- el uso de secuencias melódicas en “El silbador”, “Zamba soltera” y “Zamba del mar”. En “El silbador” el grupo **c** despliega la tríada mayor con fuertes rasgos de baguala.
- la escritura rítmica de algunas zambas incluye, de algún modo, cuestiones inherentes al fraseo, tal el caso de “Lavanderas del Río Chico”, “Zamba soltera” y “Zamba del mar”. Estos gestos están íntimamente relacionados con los textos.

4. Los textos

Los textos de las zambas iniciales del Cuchi Leguizamón participan de la idea de renovación literaria que sustentaba ‘La Carpa’. Dos de sus “letristas” participaron activamente de este grupo: Manuel José Castilla y Raúl Aráoz Anzoátegui. Particularmente, el primero es un nombre inseparable de una parte importante de la producción de Leguizamón.

Entre los poetas de las primeras zambas aparecen también los nombres de Jaime Dávalos y el mismo Gustavo Leguizamón¹¹.

La copla es la matriz generadora predilecta, que se suele romper y transformar. También se recurre a la sextilla. Los juegos entre la métrica estricta y la irregularidad producen interesantes textos, cuya estructura modela la música y a su vez, esta también los redefine. Pues, según el postulado de La Carpa, siguiendo lineamientos lorquianos, lo popular se redefine lejos del canon nativista y del barroquismo modernista, de tanta trascendencia en la poesía regional: ya no proliferan los quechuismos ni los arcaísmos ni la primera persona gramatical impostando la voz popular, y el verso tiende a liberarse incluso de la rima. El poeta, consciente de los matices comunicacionales de la música, reafirma ideas de identidad y pertenencia, a la vez que hace crecer en los textos, desde distintas perspectivas de representación, una voz del pueblo.

Aquí comentaremos algunos aspectos de la asociación texto y música de las primeras zambas del

Cuchi. Es interesante observar cómo se articulan la construcción melódica y los versos. Sobre todo cuando se trata de poesías de construcción estrófica particular o con preponderante irregularidad métrica. Se eligen, a continuación, tres ejemplos según la clasificación de variantes formales musicales presentada anteriormente.

4.1 “Zamba del pañuelo”. Texto de Manuel J. Castilla.

El texto está formado por estrofas de seis versos irregulares (9, 6, 5, 8, 5 y 5 sílabas); se trata de dos grupos de tres versos similares en su métrica: el primero largo y los otros dos cortos. El estribillo presenta una ligera variante en el primer verso (frase c), que tiene 7 sílabas considerando la sinalefa. Hay rima aguda entre el tercero y sexto versos. También se observa una rima entre el primero y el quinto versos en las segundas estrofas de cada vuelta. Se distribuyen tres versos por cada frase, con nítido perfil melódico para cada uno. Esta es una constante en las composiciones: la fragmentación melódica que acompaña a los textos que, cuando son marcadamente irregulares, producen diseños muy diferenciados y autónomos en el interior de las frases¹². Esta autonomía es lo que permite que la

forma de la zamba se vuelva dúctil y se propicien variantes interesantes.

4.2 “Zamba de los mineros”. Texto de Jaime Dávalos.

Aquí, el texto se configura con estrofas de cuatro versos irregulares con rima asonantada entre los pares, y un estribillo que es una la copla octosilábica. Los versos irregulares crecen progresivamente: 7, 8, 9, 12 sílabas. El esquema formal del texto se establece así: estrofas abCB, con estribillo abcb.

El crecimiento progresivo de la métrica de los versos en las estrofas también se manifiesta en el perfil melódico, aún dentro de la norma de cuatro compases por frase. En el grupo ‘a’, se expone un motivo y su recurrencia, como dos fragmentos nítidos, uno por compás, luego la línea melódica abarca dos compases; en el grupo ‘b’, la línea melódica abarca los cuatro compases con apenas una inflexión como marca de inicio del verso final (nota repetida); esta marca más que separar también une los dos versos en un solo gesto.

¹¹ _ En la producción del Cuchi Leguizamón también encontramos textos de Miguel Ángel Pérez, Walter Adet, Hugo Alarcón, Antonio Nella Castro, Jacabo Regen, los “patriarcas” Juan Carlos Dávalos y Luis Franco. O sea, una gran parte del panorama poético del noroeste argentino del siglo XX. En pleno boom del Nuevo Cancionero, aparecen los textos de Armando Tejada Gómez. También hay música para composiciones de Jorge Luis Borges y Pablo Neruda.

¹² _ “La Pelayo Alarcón” es un ejemplo notable. Las estrofas, constituidas por dos estructuras de tres versos (uno muy breve y

dos muy largos), se fragmentan polarizando dos regiones (aguda y grave) muy marcados, en el ámbito un poco mayor de una 8ª. En “Zamba de Anta”, esta fragmentación repercute en que la unión de un verso octosílabo con otro tetrasílabo (quebrado) del estribillo, se defina en tres compases, rompiendo la constante de cuatro compases por frase.

Por su parte, la copla del estribillo (cuatro versos rigurosamente regulares), consolida dos nuevas estructuras (c y d) con división interna simétrica de dos grupos de dos compases que corresponden a cada uno de los versos de ocho sílabas, repitiéndose el tercero y el cuarto.

4.3 “Zamba soltera”. Texto de Gustavo Leguizamón.

Las estrofas de esta zamba se configuran con seis versos irregulares según la siguiente estructura estrófica: tres versos irregulares sin rima (el primero, con diez sílabas, los otros con ocho) más una estructura de versos pareados de ocho sílabas y rima consonante, y un verso blanco final de doce sílabas como remate¹³ (el esquema general sería: AbcddE). Los versos pareados se repiten idénticos en todas las estrofas, a manera de bordón, ubicándose al final en el estribillo. Este también tiene una estructura de seis versos, acercándose más a la forma de la sextilla, según una estructura estrófica que reúne una redondilla asonantada (abBa) más los versos octosílabos pareados (cc). En esta estrofa rige el verso octosílabo; si bien conserva cierta

irregularidad, la misma siempre está cerca de las ocho sílabas (segundo, tercero y cuarto versos tienen siete, nueve y siete sílabas respectivamente).

Ejemplos de la primera estrofa y el estribillo:

Con el corazón amanecido Sobre el tiempo derrumbado De su añosa soledad <i>Pobrecita la Inesita</i> <i>Tiende ancho y duerme solita.</i> Sus manos van al gobelino bordado.	Llegan los grises retratos Con la lluvia invernal Y a su espejo azul cubrirá Por no verse llorando. <i>Pobrecita la Inesita</i> <i>Tiende ancho y duerme solita.</i>	} redondilla asonantada }
--	---	---------------------------------

El siguiente cuadro da cuenta de las relaciones entre la métrica de los versos y la estructura de los grupos melódicos. Como se verá, el primer grupo del canto reúne tres versos de la primera estrofa. También se puede observar cómo los versos pareados que constituyen las estrofas configuran el perfil formal de la zamba, al reubicar el grupo ‘b’ con un idéntico texto en dos lugares de la estructura, lo que hace que se escuche tres veces su texto en cada vuelta de la zamba. Lo cual, sumado al perfil melódico-armónico nítidamente recortado y contrastante del segmento (notas repetidas transpuestas en ‘a’, salto y línea ondulante en ‘b’), hace ostensiblemente relevante esas recurrencias. Final-

¹³ _ Este verso presenta rima sólo en la primera estrofa (con el segundo verso), luego se mantiene como verso blanco. A su vez, se repite parcialmente, en la segunda estrofa de la primera vuelta de la zamba y en la primera estrofa de la segunda vuelta.

mente se puede observar que al grupo ‘c’ le corresponde un solo verso.

Grupos formales	‘a’			‘b’		‘c’	‘d’		‘e’		‘b’	
Versos (rima)	A	B	C	d	d	E	a	b	B	a	c	c
Nº de sílabas	10	8	8	8	8	12	8	7	9	7	8	8

Estos ejemplos ponen de manifiesto algunos de los múltiples vínculos formales entre poesía y música, la búsqueda de soluciones al problema estructural de los nuevos textos y el interés por las posibilidades novedosas que plantea su articulación con las estructuras musicales. Esto implicó la superación de ciertas convenciones y fórmulas poéticas y musicales, la indagación y la apertura a un nuevo horizonte de posibilidades de realización de la tradición.

5. Reflexiones finales

El Cuchi Leguizamón propuso un cambio estilístico formal en la zamba “La unitaria” que tuvo continuidad tanto en su obra como en la escena folklórica. Las variaciones sobre el segundo consecuente en los segmentos de 12 compases, junto a su particular modo de combinar elementos de la baguala con

una armonía rica en variantes y la diversidad en la construcción estrófica, la métrica y la rima (incluso verso blanco) en las poesías y sus consecuencias en el ritmo de las melodías, constituyen un conjunto de rasgos innovadores del género. Si además consideramos su particular escritura e interpretación pianística, distante de las versiones de otros intérpretes, encontramos a un compositor y pianista con rasgos diferenciales de los demás compositores e intérpretes de la época.

Si bien Claudio Díaz en su libro *Variaciones sobre el Ser Nacional* (2009), no analiza particularmente el caso del Cuchi Leguizamón, es posible relacionarlo con el Cap. IV “Expansión del Campo y Dignificación Estética” (pag. 145). En éste, Díaz analiza el proceso de consagración artística de, entre otros, Los Fronterizos. En tal sentido, desarrolla una breve caracterización del grupo y sus diferencias con Los Chalchaleros. De esta información, es posible inferir algunas razones sobre el vínculo entre Los Fronterizos y Leguizamón.

Esa voz aguda del tenor (Madeo) cantando por encima de las melodías que llevaba el primer barítono (López) con su voz potente y áspera, es lo que fue identificado con el modo “popular”, “bagualero” del canto. ...

De manera que en el comienzo de la carrera de Los Fronterizos el recurso clave fue ese estilo interpretativo que les permitió distinguirse con un trabajo “serio” que les hizo posible sonar al mismo tiempo de un modo “novedoso”, y “popular” (Díaz, 2009:174).

Kaliman (2004) hace referencia a estas nuevas propuestas como “estilización”. Tanto en Díaz como en Kaliman, aparece el vínculo entre lo “culto” y lo “popular” para caracterizar las producciones generadas en la escena salteña entre los poetas y algunos de los compositores como el Cuchi Leguizamón, Eduardo Falú y Ariel Ramírez¹⁴.

Los Fronterizos aportaron lo “popular” pero a su vez intentaron un nuevo estilo interpretativo. El Cuchi pudo, con sus poesías, las de Manuel J. Castilla y Jaime Dávalos, componer zambas (entre otros géneros) con rasgos innovadores.

Resulta importante observar cómo la conjunción de Los Fronterizos y el Cuchi Leguizamón alcanzan el status de canon de la corriente principal (Antti-Ville Kärjä 2006) en los comienzos del *boom* del folklore

¹⁴ _ Ariel Ramírez no es salteño pero trabajó desde casi el comienzo de la carrera con Los Fronterizos y con Eduardo Falú. El disco *Consagración del Folklore* es el exponente de esta unión. ver Díaz (2009).

(segunda mitad de la década de 1950 y comienzo de los años 60), a partir de estrategias de renovación de ciertas prácticas musicales como textuales de la escena creciente.

Ahora bien, ¿qué lugar ocupó el Cuchi en esta escena?

Aquí aparece un rasgo peculiar en su personalidad, porque su carrera artística prosigue eludiendo, de algún modo, esta forma de manifestar su música y continúa por un camino de rupturas musicales. Sus discos con interpretaciones propias son pocos, casi todos grabados en conciertos en vivo que se editan cuando ya ha compuesto la gran mayoría de su obra. Sus piezas fueron interpretadas posteriormente, en gran medida por el grupo que él mismo dirigió, el Dúo Salteño, y por otros artistas que conformaron un canon alternativo a la corriente principal, como Mercedes Sosa y el Chango Farías Gómez.

Desde nuestra perspectiva, Leguizamón es un ejemplo de la dinámica del folklore profesional. En este caso, muestra el desarrollo de un género y cómo las variantes estilísticas se mantienen vigentes junto a las más tradicionales; cómo 'la innovación' pueden ser parte del canon principal o alter-

nativo en función de las estrategias de legitimación de cada momento.

La historia del Cuchi Leguizamón es una parte de la historia del folklore profesional en la Argentina que merece un estudio profundo tanto en su faceta como compositor (incluyendo su escritura) y como intérprete y director/arreglador del Dúo Salteño. Es a partir de estas historias parciales que consideramos se puede comenzar a desentrañar el entramado del folklore y la música popular en Argentina.

Referencias

Antti-Ville Kärjä. 2006. "A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation" en *Popular Music* Volume 25/1. Cambridge University Press, p. 3-19.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Echechurre, Humberto. 1995. *A solas con el "Cuchi" Leguizamón*. Consultado en: <http://bibliotecafolk.blogspot.com/search/label/A%20solas%20con%20el%20Cuchi%20Leguizam%C3%B3n> [Consulta: febrero 2012]

Kaliman, Ricardo. 2004. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Comunicarte Editorial.

Kohan, Pablo. 2010. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* Buenos Aires: Gourmet Musical.

Madoery, Diego. 2011. "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades". En: **¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL**. Montevideo: IASPM-AL y EUM. p. 11-19.

Sánchez, Octavio. 2008. "Expansiones y retraimientos de músicas populares: de lo local a lo global y el retorno a lo ultra local". Actas VIII Congreso de la IASMP-AL publicado en: <http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/efea4833640054a5cdeo455916381cf7.pdf>