

Canción popular y folklore. Poéticas, estéticas y discursos identitarios en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón¹

Popular song and folklore. Poetics, aesthetics and identity discourses in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón

Irene López*

RESUMEN

Proponemos abordar las concepciones de canción popular y folklore en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón a fin de comprender la posición singular de este compositor en el campo del folklore y, a la vez, representativa de una tendencia destacada en ese contexto como adscripción identitaria y orientación estética. En la canción, en tanto producción material y simbólica, se ponen en juego diversos sentidos de lo nacional, de lo popular, de las territorialidades, de la creación y la creatividad, como también del concepto mismo de folklore, desde orientaciones políticas e ideológicas disímiles. Por ello interesa recorrer al menos dos grandes cauces entramados en la canción popular de folklore: la cuestión identitaria y la cuestión estética, con la finalidad de pensar sus tensiones, considerando la heterogeneidad, pluralidad y diversidad de perspectivas que en ella se juegan en torno a la representatividad, la autenticidad, lo que es y no arte, lo que es y no popular.

▶ **Palabras clave:** Canción popular; folklore; identidad; estéticas.

Recibido: 05/12/2024 – Aceptado: 18/12/2024.

* Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades – CONICET. Universidad Nacional de Salta. CIUNSa – Proyecto N° 2732. Salta, Argentina. <lopezirene@hum.unsa.edu.ar>

¹ Este texto fue leído como conferencia en las XIII Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino” realizadas el 24 y 25 de octubre de 2024 en el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo, San Miguel de Tucumán. Agradezco especialmente a María del Pilar Ríos y a Verónica Estévez por la invitación a participar en dicho evento. Para esta publicación se realizaron algunas modificaciones menores al texto original en virtud del formato requerido.

ABSTRACT

We propose to tackle the ideas of popular song and folklore in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón with the end of understanding the unique position of this composer in the field of folklore, which is, at the same time, representative of an outstanding trend in that context as identity ascription and aesthetic orientation. In the song, both as material and symbolic production, diverse senses of the national, the popular, the territorial, the creation, and the creativity are at play, as well as the very concept of folklore, from dissimilar political and ideological orientations. For this reason, we are interested in exploring at least two main interwoven channels in the popular folklore song: the identity and aesthetic issue, to think about its tensions and consider the heterogeneity, plurality, and diversity of insights that come into play around the representativeness, the authenticity, what is and what is not art, what is and what is not popular.

► **Keywords:** Popular song; folklore; identity; aesthetics.

*Estimo que es una síntesis de emoción y sabiduría.
Es por muchas razones un mensaje muy breve,
aunque nunca de menor calidad, ni de una pequeña trascendencia
frente a las grandes obras, siempre y cuando tenga el nivel que debe tener.*

*La gente cree que el folclore es un montón de cosas muertas,
pero se olvida que la música es vida.
Lo que sucede es que a la gran música nacional
debemos alimentarla con una gran música popular.*

GUSTAVO “CUCHI” LEGUIZAMÓN²

1. Entrada

Los epígrafes que inician estas páginas pertenecen al compositor salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Estas breves frases condensan posiciones y sentidos que nos orientan a comprender una producción que, más allá de su inscripción en la música folklórica, propone diversas aristas que tensionan y problematizan el campo del folklore y sus nociones, a la vez que también se abren a concepciones divergentes en su seno. En efecto, estos fragmentos dan cuenta de una concepción de la canción popular y del folklore que interesa particularmente profundizar en tanto posición singular de este compositor, pero que a la vez es representativa

² Ambos fragmentos extraídos del libro *A solas con el Cuchi Leguizamón* de Humberto Echechurre (1995, p. 43).

de una orientación colectiva destacada en el campo del folklore, como concepción estética y adscripción identitaria.

Este tema forma parte de un largo recorrido de indagaciones en torno al rol de la producción cultural, de los artistas en tanto pensadores e intelectuales y de formas como la canción popular de folklore en las construcciones identitarias, los imaginarios, las configuraciones territoriales y, por ello, en la configuración de una idea de región.³ Tales búsquedas se fueron concretando a partir de un amplio corpus de canciones de compositores y poetas en Salta, en especial pertenecientes a los compositores salteños Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli (López, 2018), junto a los poetas con los cuales se asociaron para componer sus canciones, como Manuel Castilla, Miguel Ángel Pérez y Armando Tejada Gómez en el caso de las duplas más productivas con Leguizamón y José Ríos en su producción con Botelli. Entre esas duplas, desde luego, sobresale la productividad de la convergencia entre la música de Leguizamón y la poesía de Castilla, pero muy especialmente las relaciones y tensiones que emergen de la misma producción de Castilla entre su escritura poética y sus letras de canciones (López, 2020 y 2024). Dicho corpus ha permitido abordar distintos aspectos y dimensiones —como la configuración de imaginarios en torno a sujetos y espacios, las jerarquías y distinciones entre las producciones culturales tal como se da en entre poemas y letras de canción, los diálogos y articulaciones entre los discursos identitarios del folklore nacional y local—, cuestiones todas ellas vinculadas a la problemática de la construcción de identidades y las formas de articulación entre producción simbólica, procesos sociales y relaciones de poder.

En la canción, en tanto producción material y simbólica, se ponen en juego diversos sentidos de lo nacional, de lo popular, de las territorialidades, de la creación y la creatividad, como también del concepto mismo de *folklore*, desde orientaciones políticas e ideológicas muchas veces disímiles. Nos interesa por ello recorrer al menos dos grandes cauces entramados en la canción popular de folklore: la cuestión identitaria y la cuestión estética. En ambas, se trata de pensar sus tensiones, en función de la heterogeneidad, pluralidad y diversidad de perspectivas en torno a la representatividad, la autenticidad, lo que es y no arte, lo que es y no popular. Intentaremos, por ello, partir de ciertas articulaciones para pensar el lugar relevante de la canción como texto cultural en su dimensión política, artística y estética.

³ Dicho recorrido formó parte de mi tesis doctoral que luego tuvo continuidad como investigadora en CONICET y se ha enriquecido en el contexto de proyectos colectivos tales como el PEI “Territorialidad y Poder. Conflictos, exclusión y resistencias a la construcción de la sociedad en Salta” y actualmente el proyecto CIUNSa N° 2732 “Territorios e identidades en producciones estéticas de fronteras”, ambos radicados en el ICSOH (Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades) de la Universidad Nacional de Salta.

Dicho itinerario parece riesgosamente amplio: las poéticas, estéticas y discursos identitarios en la canción popular; canción que además se inscribe en el campo de una denominación altamente problemática y un campo sumamente complejo: ese que llamamos *folklore*, pero que también podríamos denominar como *canción popular de raíz folklórica*, *canción nativista*, *música folklórica*, *proyección folklórica*, o *folklore* sin más adjetivos ni aclaraciones. La variedad denominativa no es casual, ni tampoco un tema menor, por el contrario, da cuenta de una complejidad tanto de procesos de producción cultural como también de dar nombre a fenómenos a veces disímiles, a veces similares, y cuya diferencia nominativa muchas veces deviene de la mirada y el punto desde dónde esta se efectúa. Cada una de ellas pone en juego posiciones, implícitas o explícitas, que involucran lugares políticos e ideológicos de enunciación.

Una mirada retrospectiva hacia la Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, en tanto momento crucial de formación de tópicos y discursos fundantes en el campo del folklore, puede resultar esclarecedora para identificar algunas matrices de sentido significativas y luego comprender sus derivas, apropiaciones diversas y transformaciones.

En principio, el trazado de tópicos fundantes inscriptos desde ese momento crucial del Centenario de la Independencia argentina que imprimen su huella y operan como matrices de sentido no puede omitir que se trata de una producción que, si bien surge en el contexto de ciertos intereses, idearios y horizontes ideológicos, se desarrolla al calor de las crecientes industrias culturales y de múltiples transformaciones sociales. Por lo tanto, en ese desandar, son también múltiples las resignificaciones y apropiaciones que músicos, poetas, intérpretes, públicos y, en fin, las prácticas mismas vinculadas a la canción de folklore, van imprimiendo en las definiciones de *pueblo*, *nación*, *región*, *arte*. Más allá de ese momento inicial y fundante, de modo recurrente y persistente en la canción popular de folklore se actualizan y resignifican todas estas cuestiones.

En efecto, ese trazado resulta interesante en la medida en que configura una genealogía y un horizonte de sentido: un sondeo desde el presente, no para buscar orígenes y determinaciones, sino como parte de una comprensión acerca de las dinámicas culturales, las transformaciones, permanencias, cambios, resignificaciones que operan en el tiempo y en el espacio heterogéneo y conflictivo de las culturas.⁴ De allí que resulte no solo pertinente, sino también necesario, advertir cómo se posicionan compositores, poetas, intérpretes, públicos, a qué apelan,

⁴ Tal enfoque se fundamenta en la perspectiva propuesta por R. Williams (2000), quien distingue el funcionamiento simultáneo y conflictivo de elementos dominantes, residuales y emergentes cuyas posiciones en tensión y lucha constituyen la dinámica cultural y sus transformaciones.

qué toman y qué resisten, cómo se reelaboran y resignifican tópicos y matrices de sentido, cómo se configuran nuevas líneas. Localizamos algunos de estos interrogantes en la obra conjunta de Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla, no sólo por su relevancia en la producción de la canción popular de raíz folklórica, sino también porque en ella es posible visualizar, problematizar y comprender muchas de estas aristas a exponer.

2. Clivajes identitarios. Lo *popular* y lo *folklórico*

Comencemos entonces, con las matrices de sentido implicadas en las concepciones de lo *popular* y lo *folklórico*, y lo que ponen en juego en términos identitarios. Cultura popular, folklore e identidad conforman una red nocional de complejas relaciones, un tríptico que suele aparecer muchas veces como indisoluble. Sin embargo, una aproximación a la dimensión de lo *popular* no puede desconocer su larga y compleja historia, marcada por contradicciones y paradojas. En primer lugar, hay que señalar que constituye una designación que marca diferencias y señala jerarquías entre distintos tipos de prácticas y conocimientos, dando cuenta de un lugar de poder desde el cual se enuncia: el poder de delimitar algo como un conjunto que es diferente de otro conjunto que se (auto) califica como cultura a secas, sin adjetivos. Lo mismo ocurre en las distinciones entre una “alta” cultura y otra, por contraposición no-alta, muchas veces identificada como popular.

La noción de *folklore* emerge en el contexto de una determinada concepción de lo popular, en principio desde una mirada y una concepción basada en el reconocimiento de formas, prácticas y saberes otros, pero que responde igualmente a un modo de *inclusión subordinada* y a un tipo de clasificación propia de un pensamiento que valora según criterios de superioridad/inferioridad. Lo popular y lo folklórico, en ese paradigma, asumen valor en tanto expresión de la “esencia” de un cierto colectivo, ya sea nacional, ya sea regional, en el contexto de la formación de los Estados Nación. Dos matrices de sentido sustentan este paradigma: una de ellas, de base telúrica, que cifra esos saberes, lenguas, prácticas, costumbres y su resguardo en tanto sustento del “ser nacional”; la otra, que apunta a la idea de coleccionismo, restos y supervivencias de una cultura material. Las dos matrices operan en la emergencia del folklore en Argentina y su lugar preponderante en el campo de lo popular, que devino en una equiparación entre cultura popular–folklore–identidad nacional. A tal punto que las prácticas, saberes y productos vinculados a ese campo se equipararon con la identidad nacional y con la cultura popular, operando de ese modo una legitimación ideológica y política que, sin embargo, no puede ocultar sus divergencias y tensiones.

Estas primeras concepciones sobre *lo popular* y el *folklore*, además de delimitar una zona de producción cultural, inauguran todo un campo de estudios.⁵ Lo que llamamos *folklore* se despliega, así, en distintas dimensiones: como concepción que recorta y delimita zonas en la cultura; como campo de saber, es decir la producción de conocimientos sobre ese recorte, como folklorología; como género de la música popular, es decir campo de producción y consumo cultural.⁶

La paradoja, que no podemos obviar, es que tal como señala Michel de Certeau (1999), simultáneamente al momento en el que se inauguran los estudios sobre cultura popular se desarrollan prácticas de represión y violencia sobre los grupos subalternos. Se efectúa de este modo una doble violencia: epistemológica —ya que estos estudios se definen desde la cultura letrada—; y social —la represión política y la vigilancia ideológica sobre los grupos subalternos—.

Esto mismo es lo que podemos advertir respecto de las primeras definiciones de *folklore* en Argentina. Si bien esta noción se articula con las búsquedas de una identidad nacional en diferentes momentos históricos a lo largo del siglo XX —y aún en la actualidad—, es en las primeras décadas del siglo XX, en que tanto desde la élite agro-ganadera exportadora como desde la producción intelectual de escritores como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones se van configurando ideas de la argentinidad, e idealizaciones del campo, lo rural y la figura del gaucho que implican concebir igualmente al folklore como reservorio y esencia de la nacionalidad.⁷ Ese momento fundante en la conformación del campo del folklore en Argentina se corresponde con una construcción identitaria de base esencialista en el marco de un proyecto de nación donde el concepto de *folklore* resultaba instrumental en la medida en que las prácticas y saberes campesinos adquirirían valor y significación de acuerdo a los intereses propios de la élite, legitimando su lugar de

⁵ Desde luego que existen otras posturas y aproximaciones de estudio en el campo de la/s cultura/s popular/es, entre las cuales son relevantes las de Antonio Gramsci, Mijaíl Bajtín, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau y Stuart Hall. Desde la crítica literaria en América Latina, serán Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Martín Lienhard y el pionero trabajo etnológico de José María Arguedas quienes desarrollen el estudio de las literaturas latinoamericanas en sus entrecruzamientos entre lo oral y lo letrado y de los ámbitos de lo culto y lo popular. Desde los estudios culturales en América Latina debemos mencionar los trabajos de García Canclini y Jesús Martín Barbero dedicados al análisis de lo culto, lo masivo y lo popular en sus intersecciones e intercambios. En Argentina, Pablo Alabarces viene realizando numerosos estudios y teorizaciones en torno a distintas dimensiones en que se despliega lo popular.

⁶ Oscar Chamosa (2012) señala que el movimiento implicaba tres áreas: el folklore académico, ligado al campo educativo, el artístico, especialmente la música de raíz folklórica, y el asociativo, que incluía las peñas, círculos criollistas y distintas asociaciones civiles encomendadas al estudio y difusión del folklore.

⁷ Estudios pormenorizados de los procesos de constitución del folklore en Argentina han sido realizados por Ricardo Kaliman (2003) y Claudio Díaz (2009).

poder. En efecto, la valorización e idealización del espacio rural, con sus prácticas y sujetos, surge en el contexto de una reacción ante el cosmopolitismo de las grandes urbes, las transformaciones producto de las oleadas inmigratorias que traen el surgimiento de las primeras organizaciones sindicales, el anarquismo, el socialismo y los movimientos por los derechos femeninos. Irrumpen de ese modo en la escena social grupos subalternos muy diferentes al campesinado y al gaucho. No es un hecho menor señalar que, asimismo, como producto de las convergencias y transformaciones culturales ocasionadas por la inmigración, emergen otras formas de expresión popular musical, entre ellas por ejemplo el tango, que en ese momento será menospreciado. En ese contexto, el retorno a lo hispánico colonial, al catolicismo, la heroización e idealización de un sujeto arquetípico, el gaucho, es una apuesta por la definición de lo argentino y del ser nacional de tipo conservador donde se cifra una valoración moral y un sentido de lo "incontaminado". Constituye también una forma de concebir lo popular desde la exotización y la idealización ya que, desde la perspectiva folklorizante, el pueblo rural y campesino es intrínsecamente valioso, en tanto fuente de costumbres y valores no contaminados por la modernidad por lo cual debe resguardarse ante las costumbres, lenguajes y prácticas provenientes de las diversas oleadas inmigratorias. Y, no menos importante, constituye también un elemento donde se asienta su legitimación política y social.

Tanto a nivel nacional como local y regional, el rol de las élites fue crucial en esta configuración donde la figura del gaucho resulta arquetípica y central para el folklore. En tal sentido, Oscar Chamosa señala claramente que el movimiento folklórico en la Argentina estuvo ligado, en sus orígenes, a los intereses económicos y políticos de las oligarquías provinciales, específicamente de la élite azucarera de Tucumán, que subvencionó, financió e impulsó tanto la investigación académica, como también la difusión artística y educativa (2012, p. 13).⁸ Operan en este paradigma ideas de rescate, recuperación, resguardo, recopilación y clasificación de los vestigios materiales e inmateriales. Si bien el desarrollo de investigaciones, exploraciones y trabajos arqueológicos y etnográficos inicia ya desde fines del siglo XIX,⁹ el apoyo sostenido

⁸ Y agrega que "la injerencia de los industriales azucareros estuvo detrás de cada estudio importante sobre el folklore criollo, dándole a los folcloristas apoyo político y económico para su investigación y publicación e influyendo en las políticas del Estado que impulsaron el estudio del folklore en las escuelas. Esto explica en parte la preponderancia del Noroeste en la formulación del canon folklórico". Advierte además que "el saber metódico sobre las culturas criollas del interior, cuyo asentamiento se remontaba al periodo colonial, correspondía más a una disciplina integrada en donde la arqueología, la historia y la observación etnográfica se superponían. Esas comunidades eran reliquias vivientes, curiosidades históricas" (Chamosa, 2012, p. 15).

⁹ Desde 1890 con los trabajos arqueológicos y etnográficos de Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Eduardo Ambrosetti que luego se articularon como paradigma con los trabajos de Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones (Chamosa, 2012).

en ese campo de saber va a colaborar en la configuración simbólica del norte del país como reservorio de las tradiciones, de lo auténticamente argentino, detentando un lugar especial en la construcción imaginaria de la nacionalidad.

Con la presentación de Andrés Chazarreta en el Teatro Politeama de Buenos Aires en 1921, las políticas destinadas al rescate y resguardo de saberes con la implementación de la encuesta nacional de folklore en 1921, la recopilación y publicación de los cancioneros populares emprendidas por Juan Alfonzo Carrizo entre los años 1930 y 1940, junto a los trabajos folclorológicos y musicológicos de Carlos Vega, Isabel Aretz, Augusto Raúl Cortazar, el norte argentino terminó por consagrarse en el imaginario nacional como el reservorio de las tradiciones y de lo más auténtico de la argentinidad, el espacio del interior profundo.

En el caso de Salta, la construcción de la figura del gaucho va a tener implicancias morales y de construcción/validación de la historia local. Desde fines del siglo XIX, afianzándose a comienzos del XX, se produce una valoración de la figura de Martín Miguel de Güemes y de sus gauchos —quienes hasta entonces habían sido denostados por la élite local—. En ese proceso se produce una legitimación de orden moral, basada en una distinción de clase, donde se pone de manifiesto de un modo específico y contundente la dimensión de poder que atraviesa tal configuración identitaria. También, entre las múltiples virtudes que se asignan al gaucho salteño se enaltece el rol militar, ese lugar preponderante en la historia por su vínculo con el héroe local, el Gral. Martín Miguel de Güemes, denominado como el “héroe gaucho”. La figura del gaucho adquiere, de este modo, una identidad militar y un pasado histórico glorioso por su participación en las guerras de la independencia argentina.

En la escritura de Bernardo Frías no solo se reivindica la figura del héroe local y de sus subordinados, los gauchos, sino que al mismo tiempo se construye una legitimidad de la élite en el orden político, moral, y social. Particularmente significativo es el fuerte clivaje de clase que opera en la base de estas construcciones identitarias. La distinción entre patrones y peones y la categoría de “clase decente” va a determinar la orientación ideológica de esta construcción que se reproduce y refuerza luego en textos de escritores como Ernesto Aráoz o de Juan Carlos Dávalos, quien en un ensayo paradigmático, *Los gauchos* —cuya primera edición es de 1928 y la segunda de 1948 con ilustraciones del artista plástico Carybé—, sostiene que entre gauchos y patrones perdura un “equilibrio cordial que es, en substancia, la subordinación leal de los más a los mejores en vista de un bien común: el provecho de todos (Dávalos, 1997, p. 402). Las virtudes que se enuncian del gaucho, por otro lado, devienen de su herencia hispánica, no indígena, contraponiendo ambas figuras —la del gaucho y la del indio—. Mientras en la figura del indio se condensa la barbarie, en la construcción de la figura

del gaucho por el contrario se concentran virtudes que devienen de esa herencia hispánica y de una identidad mestiza que supone un proceso de “blanqueamiento”. En tal coordenada, la figura del gaucho condensa valores de orden moral y psicológico, que se vinculan con la sencillez, la humildad, la hospitalidad y la resignación; todas estas, claramente da cuenta de una distinción de clase donde se manifiestan de modo contundente las relaciones de poder que imperan en tales construcciones identitarias, y de aquello que Aníbal Quijano (1999) denomina *colonialidad del poder*.

De este recorrido por ese momento fundante, interesa destacar algunos hitos y matrices de sentido —entendiendo, de todos modos, que no permanecerán inalterables—: la construcción de un arquetipo, la idealización de un sujeto —el gaucho— que, o bien está desapareciendo o bien está siendo explotado, en un esquema y según un horizonte ideológico que responde a intereses económicos, políticos y sociales propios de las élites y funcional a un modelo de país. También el lugar simbólico que el interior del país, y en particular el norte argentino, van a detentar en ese paradigma, aunque claramente negando la composición indígena de la población rural. Otro rasgo a destacar es la operatoria, también ideológica, de la denegación de la contemporaneidad: las comunidades cuyos valores, saberes, prácticas y formas de vida se intentan preservar y se estudian desde el punto de vista del folklore como campo de saber académico constituyen, en esa perspectiva, supervivientes, “reliquias vivientes”; esto es particularmente evidente en la valoración de las comunidades originarias, valoradas solo en virtud de un pasado prehispánico, tangible en las reliquias materiales de ese pasado. Desde tal perspectiva, por ello mismo, los sujetos y comunidades quedan en el lugar de objetos de representación más que de sujetos del decir, en intrincadas modulaciones y mediaciones de la palabra y de la memoria. En ese juego de representaciones e intereses, adquiere sentido la pregunta de quién habla por quién, para qué y para quién.

3. La canción, entre lo identitario y lo estético

La canción, desarrollada en el seno de este movimiento y en este campo de producción, va a quedar involucrada en otros fenómenos no menos relevantes. En las décadas de los años 1930 y 1940, con la progresiva difusión por los medios masivos de la música derivada de las prácticas rurales, se va configurando la incipiente aparición de una industria cultural en torno al folklore, como también distintos espacios relacionados a su práctica y consumo, como centros tradicionalistas, peñas y otros espacios de ocio y esparcimiento. Las definiciones de lo nacional, lo popular y el folklore quedarán signadas por los procesos migratorios

desde las provincias del interior del país a Buenos Aires que originan un mercado de consumo para tales expresiones, y por el ascenso del peronismo y las clases populares al poder político. De este modo, ocurre que tales fenómenos no se corresponden con la definición y delimitación del folklore que los folklorólogos habían propuesto como conjunto de prácticas rurales, anónimas y tradicionales, sino con un movimiento de alcance nacional que se consume en circuitos urbanos, más allá de su vinculación con formas y prácticas rurales, y que además se articula a los medios masivos de difusión y a las industrias de la música; esto es lo que Ricardo Kaliman ha denominado como *folklore moderno* (2003, p. 26) —paradojas mediante—.

Así, este tipo de producción cultural, que es la canción, entra en complejas relaciones, interacciones y lábiles fronteras entre lo oral y lo escrito, lo rural (por las formas y temas) y lo urbano, tanto por sus contextos de producción y difusión, como por las prácticas y consumos; entre lo popular, lo folklórico, lo artístico y lo masivo. Sin embargo, a pesar de estar compuesta mayoritariamente por autores urbanos y difundida por medios masivos de comunicación, esta canción sostuvo en el mito de un origen rural su razón de ser y el fundamento de una identidad nacional, a tal punto que aún hoy apela a un pacto de lectura basado en la presuposición de que lo que se expresa a través de sus letras es la cultura nacional y la voz del pueblo y de la tierra (Kaliman, 2003). Si bien se distancia muchas veces de esas matrices del momento fundacional del campo, estas resultan siempre núcleos de sentido que tanto pueden retornar, como mantener su vigencia, o bien ser cuestionadas y reposicionadas crítica y creativamente por parte de los mismos actores implicados en este ámbito de producción.

Para quienes componen, como también en muchos casos para quienes escuchan y consumen, van a adquirir relevancia otras cuestiones, de índole estética: la factura musical y poética, las interpretaciones, destacándose que, aunque las formas deriven originariamente de danzas rurales, se trata de una música también destinada a la escucha, además y más allá del baile. La cuestión de la representatividad de lo nacional, lo regional e identitario, de todos modos, seguirán siendo fuertes elementos en juego y en constante tensión, de acuerdo a los contextos históricos, orientaciones políticas e ideológicas y las concepciones y posicionamientos de músicos, poetas, intérpretes, críticos y públicos. Esto es así dado que toda canción es un enunciado complejo en cuyo proceso intervienen varios enunciadore: poeta, compositor, intérpretes, arregladores (Díaz, 2009). Por lo tanto, cada uno de ellos adscribe o no, conflictivamente, a esas definiciones en juego.¹⁰

¹⁰ Así existen notorias diferencias —por citar sólo dos casos distintos— entre la posición de C. Perdiguero o de José Ríos y la de Manuel Castilla como letristas; o bien las que distinguen a

Retomo aquí las citas que abrieron estas páginas, ya que dan cuenta de ese giro de lo testimonial a lo estético, de la idea de un registro fiel y auténtico a la polisemia del texto cultural, literario y musical de la canción. Y en tanto texto cultural la canción es, asimismo, un dispositivo de memoria, donde las identidades se construyen no solo a través de las representaciones sino, como señalan Simon Frith y Pablo Vila, por su potencial de interpelar a las subjetividades y de articular los múltiples códigos e instancias de construcción del sentido, que resulta de una negociación y convergencias entre los diversos actores involucrados: intérpretes, compositores, oyentes, además de los discursos, performances y prácticas asociadas a la música. Como sostiene Simon Frith:

La música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional. (cit. en Vila, 1996).

De acuerdo a esta perspectiva, la canción popular permite una apropiación para uso personal más potente que otras formas de la cultura, dado que trabaja con experiencias emocionales intensas y en virtud de que genera el placer de la “identificación”: con la música que nos gusta, con los intérpretes, con las otras personas a las que les gusta (Vila, 1996). Es también por tales motivos que la música permite describir lo social en lo individual y lo individual en lo social. En este punto, en esas formas de identificación convergen adscripciones identitarias de distinta índole —nacionales, generacionales, de clase, entre muchas otras—, entre las cuales la cuestión de lo estético es relevante.

Ya en las primeras formulaciones en el marco del Centenario, las construcciones nocionales de estudiosos e intelectuales como Augusto Raúl Cortazar se recortan sobre una serie de presupuestos donde se manifiestan tensiones vinculadas a la dimensión estética. Esto puede advertirse en la distinción de planos y fenómenos diferenciados: el fenómeno folklórico originario, tal como es definido por los folklorólogos según determinados rasgos y requisitos, en tanto anónimo, colectivo, tradicional, oral; y la proyección folklórica, es decir obras de autores urbanos letrados que se inspiran en los fenómenos, temas, melodías y formas del folklore propiamente dicho.

G. Leguizamón de J. J. Botelli en cuanto a sus discursos musicales —fundamentalmente en las opciones armónicas y las construcciones melódicas—. La exaltación de los rasgos más conservadores de la “salteñidad” se observa con mayor claridad en las letras de C. Perdiguero, pero no así en las letras de M. Castilla en las que nos encontramos con una estetización de prácticas y sujetos populares.

En tal distinción, operativa para distinguir dos fenómenos diferentes, está implícita una jerarquización y desigualdad que se funda en argumentos estéticos, esto es, la idea de que por sus características el evento folklórico no tiene un estatuto similar al de la producción de autores urbanos y artistas. En esta concepción, a través de las proyecciones, las formas originarias se “enaltecen” y sólo de ese modo alcanzan la jerarquía artística. En la reseña que Ricardo Rojas realiza para el diario *La Nación* con motivo de la presentación de Andrés Chazarreta en Buenos Aires en 1921, señala que encontró allí “la ingenua emoción del arte popular” y que “puesto que aspiramos a un arte glorioso [...] necesitamos conservar y elaborar el arte nativo para cuando haya de venir el genio creador que habrá de fecundarlo en la obra definitiva”.¹¹ El fundamento de un arte nacional, musical, literario quedaría cifrado en esa base de “ingenua emoción de lo popular” a la espera del genio creador. Por otra parte, las formas en las cuales debería manifestarse ese gran arte son, desde luego, las de la música instrumental y sinfónica.

Entre esas expectativas y la efectiva canción que surge en el seno del movimiento folklórico, hay no solo distancia sino también diferencia. Como señalamos antes, esta se va a desarrollar con independencia de esas expectativas iniciales de dar forma al gran arte nacional glorioso y su crecimiento y su éxito va a estar en gran medida en su difusión por los medios masivos, su articulación con la industria musical, su práctica, producción y consumo en espacios diversos, públicos o no, desde peñas, bailes, centros tradicionales a festivales y conciertos.

Sin embargo, la cuestión estética y la identificación con elementos, valores y rasgos de la música artística europea van a resultar argumentos válidos y de peso en las prácticas y en los posicionamientos de numerosos compositores e intérpretes, como también de sus oyentes y públicos. Una significativa tendencia dentro de la canción de folklore se va a inscribir en esas coordenadas.

Aun sabiendo que se trata de una producción paradigmática en dicha tendencia, la obra del “Cuchi” Leguizamón permite mostrar algunas de estas líneas de fuga y tensión, de apropiaciones y resignificaciones creativas tanto respecto de las cuestiones identitarias como estéticas en el folklore. Su trayectoria como compositor, pianista, autor urbano y letrado, interesado en la creación y la innovación, junto a sus concepciones del arte, de la canción y de la música sin dudas definen ese posicionamiento en el campo, como también su particular posición sobre el folklore, la tradición, lo popular y la industria musical.

¹¹ Reseña publicada en el diario *La Nación* el 18 de marzo de 1921 con el título “El coro de las selvas y de las montañas”.

También la instancia de recepción y valoración de su obra claramente dan cuenta de esta inflexión del valor estético y su tensión con la idea misma de folklore. Resulta interesante advertir la continuidad y eficacia de la visión tensionada entre arte y folklore operante desde el Centenario, legitimadas intelectualmente desde las nociones aportadas por Cortazar.

En “La música nativa y sus creadores” (número 100 de la *Revista Folklore*), Hamlet Lima Quintana sigue el esquema de la proyección folklórica propuesto por Raúl Cortazar para distinguir una serie de planos en el desarrollo del folklore: el propiamente folklórico y anónimo, los músicos intuitivos, los “musiqueros” y los “evolucionados”. En este último estadio se encontraba, precisamente, Gustavo Leguizamón. Los “musiqueros”, en este esquema, son aquellos músicos dedicados a la práctica de las canciones nativas que ya José Hernández y Leopoldo Lugones, entre otros, mencionaban como parte de un “nivel más elevado” que el estrato *folk*, pero intermedio hacia la “creación culta”. Así, concibe el proceso como un estadio evolutivo y de “ascenso”: “El anónimo ha donado el elemento básico que, a través de los distintos planos, llega al laboratorio del creador evolucionado” (1965, p. 36). Tal clasificación da cuenta de jerarquizaciones que operan como dinámicas de poder, en tanto sistema clasificatorio y dispositivo de inclusión/exclusión, en particular en la valoración estética de estas producciones.

Identificado con las formas, valores e incluso prácticas de la música académica, y componiendo dentro del campo del campo del folklore con sus géneros, ritmos y formas, el “Cuchi” Leguizamón sin embargo —o, al menos, así lo consideramos— no concibió la dinámica creativa en términos de ascensos y descensos, o los intercambios entre tradiciones —orales, letradas, académicas, ilustradas o populares— como la proyección de un arte nativo a uno elevado, o como una elevación y mejoramiento de una forma originaria a una creación culta sino, más bien, en la tensa línea y borde de la creatividad artística desde la cual se permite componer. Es allí donde se manifiesta su concepción sobre la composición musical, donde destaca la mezcla y el intercambio como procedimientos propios de su música desde una idea de libertad vinculada a una concepción del arte y el trabajo artístico.

Marcelo Simón, en una entrevista al “Cuchi” realizada para la *Revista Folklore* N° 93, dedicada al Primer Festival Latinoamericano de Folklore que se llevó a cabo en Salta en 1965, le pregunta sobre la fuerza de su composición. El compositor responde: “Yo vivo cruzando las cosas. Tengo zambas cruzadas con yaraví, con baguala, con carnavalito, según el caso. Así las hago” (1965, p. 82).

En una posición en las fronteras entre tradiciones, formas, armonías, voces, numerosas veces se distancia críticamente de las nociones convencionales y cristalizadas de folklore y tradición, sobre todo de la idea de “autenticidad” en el folklore:

Cuando se habla de folklore se abusa de lo que se cree que es tradición ¡Hágame el favor! Se miente a favor del poncho de cuello duro [...] pero si somos un pueblo nuevo, a qué hacernos tanto problema. ¡Y a qué mirar respetuosamente estos ponchos rojos, si jamás el gaucho salteño usó ponchos rojos! Alguna vez pondremos las cosas en claro en este sentido, ya lo verá usted. Eso de la tradición se dice muy fácilmente, pero hay mucha pose en eso (Simón, 1965, p. 82).

Es sumamente interesante, no solo este posicionamiento crítico respecto del tradicionalismo en el folklore, sino también la idea misma de tradición que se deja entrever: por un lado, advirtiendo sobre la invención de las tradiciones y, por otro, sobre la concepción estática de las mismas. No podemos dejar de leer esta cita en relación con la noción de *tradición* que propone R. Williams (2000), quien señala que toda tradición es selectiva realizada desde los intereses de un determinado presente, que resulta operativa en los procesos de construcción de hegemonía.

Esa toma de distancia con la idea de tradición estática identificada con el folklore, acerca al compositor a una concepción de *cultura popular* en sentido amplio, reivindicando en ese campo, además de cuestiones musicales, otras que tienen que ver con el humor, la risa, la apropiación creativa y la potencialidad de transformación y creación.

En esas coordenadas, pero también como parte de las tensiones operantes en el campo del folklore y sus prácticas, Gustavo Leguizamón también cuestionaba los intereses comerciales vigentes en la música de folklore, poniendo de manifiesto una clásica oposición entre arte y mercado, un argumento clásico en el campo artístico, de acuerdo a lo que Pierre Bourdieu denominó “interés en el desinterés”. Así se desprende de estas apreciaciones vertidas por el compositor durante una entrevista realizada por Marcelo Simón para la *Revista Folklore*:

El folklore le interesa a todo el mundo, pero como negocio, como promoción, como una desfiguración de lo que es la cultura popular. [...] Y el promovido es un esclavo de los intereses de los promotores; a los valores auténticos les cuesta muy mucho ser conocidos [sic] (1975, p. 29).

En este punto, para el compositor salteño el folklore y la tradición se presentan, o bien como una pose y una limitación para la creación popular, o bien como parte de un negocio. ¿Dónde se ubica entonces este músico que conocemos como compositor de folklore? ¿Qué toma y a qué se resiste dentro de ese campo? Un poco en tono de broma, un poco en serio, el mismo autor dice esto en una entrevista realizada por Estela Cirelli cuando es interrogado sobre la clasificación de su música como folklórica: “Bueno, yo hago una creación, y como soy parte del pueblo, tengo derecho a disfrazarme de pueblo alguna vez” (Cirelli, 1978).

Indudablemente, más allá y más acá de las categorizaciones, géneros y clasificaciones, destaca, primero, el estatuto de la creación, de la composición. Esto es revelador y significativo, sobre todo en virtud de lo que venimos exponiendo y lo que se juega en el campo del folklore en torno a la identidad, el pueblo y la tradición. En ese contexto, la idea del "disfraz" de pueblo, enunciada y construida desde ese lugar de artista, compositor, creador, viene en la línea de sus apreciaciones en torno a las visiones estáticas de la tradición, y de la concepción del folklore como registro y documento.

Asociado a ello, la siguiente cita del compositor agrega otros elementos, el de la "mentira" y la vanidad, en un gesto que, entre el humor y la provocación, resulta disruptivo. Desde ahí esboza algunos indicios que apuntan a su concepción de lo popular y su condición de músico popular. En el tono grandilocuente que siempre lo caracterizó, este largo fragmento apunta a delinear cómo concibe su lugar en el arte y en la sociedad:

Soy mentiroso porque soy un fervoroso enamorado de la libertad. Y, como vos sabés, soy vanidoso: sólo los canallas son humildes, decía Goethe. ¿De dónde viene mi vanidad? Entre otras cosas, de darme cuenta que soy un músico popular. ¡Eso quiere decir que estoy inserto en la cultura popular, que es cosa muy seria! Mirá: ahora estoy preocupado por el dodecafonismo porque me interesa la música estructural y porque hay que asomarse a todas las posibilidades. Pero hay una perspectiva que no se puede perder: la de advertir que somos de raíz, estamos comprometidos con el paisaje y con el hombre, con el pueblo. ¡Yo aunque quiera, aunque insista, jamás podré hacer obras que no sean populares! Y enhorabuena. ¿Qué gana el país con el poeta, con el músico de gabinete? Lo que el país, lo que el mundo necesita, es artistas como Lorca, como Schubert, como Manuel Castilla (Simón, 1975, p. 28).

Esta larga cita se justifica en todo lo que condensa respecto de su inscripción en una concepción del arte y su condición de músico popular, de su lugar de enunciación "enraizado" y de la dimensión política del artista en una sociedad. También en ese posicionarse desde una cultura popular introduce valores ajenos a la concepción de arte europea moderna centrada en la individualidad y originalidad del artista cuando, por ejemplo, considera que "El máximo elogio para un artista es que su obra sea considerada anónima" (Echechurre, 1995, p. 45).

Aunque podríamos agregar mucho más al respecto, quisiera destacar algunos puntos centrales de su concepción de creación, arte y canción, donde prevalecen ideas del arte como exploración, innovación, libertad; la de cultura popular no restringida a lo concebido en términos de folklore, sino de una cultura viva y cambiante donde tiene un lugar importante el humor, la risa, la transformación creativa y la posibilidad de un despliegue estético. Ahora bien, aun desde esa posición, sus composiciones se mantuvieron dentro de las formas, géneros y ritmos tradicionales, con sutiles y no tan sutiles, variaciones.

La articulación entre las formas, prácticas, valores del arte y de la cultura popular pueden reconstruirse no sólo en estas concepciones que fue vertiendo en diversas entrevistas, y que conforman su posición política y estética, sino también en sus canciones,¹² en la apropiación de formas y elementos populares, ya sea en la construcción melódica, en la recurrencia a ritmos y escalas o a su configuración en los textos de las letras. En cuanto a la dimensión textual de las canciones, esta articulación sutil y compleja también se presenta en la vinculación con distintos poetas, todos ellos autores que tanto escribían poesía editada en los circuitos canónicos letrados como también letras de canciones de folklore, como ocurre con Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez, Antonio Nella Castro o Walter Adet. Incluso muchas canciones llevan letra de su autoría, de modo que también él mismo desarrolló esa dimensión literaria. El aspecto poético de las canciones por ello adquiere igual relevancia que los aspectos sonoros y musicales.

En cuanto a la trama de las representaciones de lo popular que puede reconstruirse en la obra del “Cuchi” Leguizamón junto a los poetas mencionados, también se despliegan modos otros y diferenciados a los convencionalmente presentes en el folklore, sobre todo a los vigentes en aquellas tendencias más cercanas al ideario fundacional del campo y de perspectiva más conservadora, líneas que Claudio Díaz (2009) denomina como *paradigma clásico* en el campo. Una rápida mirada a los títulos y tópicos que forman parte del cancionero del “Cuchi” permite advertir la poca referencia a los temas gauchescos y rurales que, aunque presentes en algunas canciones, no constituyen una supremacía. También, y en esta misma línea, los tópicos de lo rural, la historia local y el gaucho tienen un tratamiento en el que emergen siempre alguna novedad, alguna disonancia respecto de las concepciones hegemónicas, algún gesto disruptivo o bien una mirada crítica que visibiliza desigualdades y explotación en el trabajo rural. En esa trama sonora y literaria de las canciones, lo popular se va configurando como lugar de enunciación política y como sustento de la enunciación poética.

¹² Hemos realizado análisis de corpus de canciones en sus dimensiones sonoras y poéticas en diversos estudios previos, entre los cuales podemos mencionar López, 2016 y 2018.

4. Resignificaciones y derivas a modo de conclusiones

El campo del folklore, como todo espacio de producción cultural, es sumamente heterogéneo y alberga la coexistencia de poéticas, tendencias, líneas y discursos identitarios diversos y hasta disímiles. Incluso un mismo compositor o poeta puede, según los períodos, según las canciones, ofrecer esa diversidad de posiciones. A ello debemos sumar que, en la música popular, las interpretaciones son muchas veces un modo de coautoría y pueden variar significativamente las orientaciones previstas por los compositores, según decisiones que tienen que ver con el tempo, las sonoridades, la instrumentación, las performances, los espacios dónde se ejecuta, entre otras.

Las matrices de sentido fundantes del campo constituyen una de esas tantas líneas en tensión y diálogo con otras tendencias, y en constante resignificación con otras perspectivas. Las definiciones identitarias, subjetivas, territoriales, estéticas y las disputas en torno a ellas continúan siendo centrales.

Los tópicos asociados a la idealización del espacio rural y su vinculación a la idea de patria y nación aún mantienen su vigencia y preponderancia, inclusive no sólo en conjuntos e intérpretes del folklore sino apropiados y resignificados por grupos de rock —como es el caso del grupo salteño “Los gauchos de acero”— de jazz, trap o rap generando interesantes y creativas mixturas de estilos que implican también construcciones identitarias heterogéneas. Sin dudas, se juega allí una fuerte identificación con el folklore como matriz identitaria de lo nacional y, en el caso del grupo mencionado antes, de lo salteño. Esa actualización y vigencia coexiste con muchas otras líneas y tendencias, entre las cuales se encuentra aquella que recorrimos en estas páginas, orientada a una concepción artística de la canción, con prácticas de interpretación y de escucha identificadas con los valores del arte y la música académicas, pero también aquellas propias de los grandes festivales, o de otros espacios.

Lo mismo puede decirse de las letras y sus modos de construir representaciones de sujetos, espacios, prácticas, que incluye desde las idealizaciones del mundo rural a la visibilización y crítica de la explotación del trabajo rural; desde las representaciones del gaucho en la historia, el gaucho como arquetipo de la argentinidad, hasta el gaucho cuatrero; entre lo popular como trama política y militante a lo popular como fundamento estético. En esa heterogeneidad de posiciones en pugna, entre las diversas concepciones, poéticas y retóricas de lo popular, de lo nacional, de los sujetos y los espacios, la canción popular de folklore sigue y seguirá dando sus frutos.

Referencias bibliográficas

- Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folklore argentino (1920–1970). Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa.
- Cirelli, Estela (1978). «Ópera del diablo criollo», Entrevista a Gustavo “Cuchi” Leguizamón”, *Diario La Opinión*, 12 de noviembre de 1978.
- Dávalos, Juan Carlos (1997). *Obras completas* (éditas), Volumen III, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, Secretaría Parlamentaria, Dirección de Publicaciones.
- De Certeau, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel) (1999). “La belleza del muerto: Nisard”, en: *La cultura plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*, Córdoba, Ediciones Recovecos.
- Echecurre, Humberto (1995). *A solas con el “Cuchi” Leguizamón*, Salta, Artes Gráficas.
- Kaliman, Ricardo (2003). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes”.
- Lima Quintana, Hamlet (1965). “La música nativa y sus creadores”. *Revista Folklore*, 100 (pp. 32–45).
- López, Irene (2016). “Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos. Extraído el 21 de octubre de 2024 desde <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69371>
- (2018). *Discursos identitarios en el folklore en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli*, Salta, Editorial de la Universidad Nacional de Salta.
- (2020). “Poemas y canciones. Circulaciones, fronteras y tensiones de lo letrado y lo popular en la producción de Manuel J. Castilla”, *Revista Estudios de Teoría Literaria*, vol. 9, 18 (pp. 165–177).
- (2024). “Transitar los caminos, configurar los espacios. Palabras, sonidos y lugares en la escritura de Manuel J. Castilla”, en: Irene López, Alejandra Mailhe y Soledad Martínez Zuccardi (Eds.), *La selva, la pampa, el Ande. Vías interiores en la cultura argentina II*, Buenos Aires, Teseo Press (pp. 43–64).
- Quijano, Aníbal (1999). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en: Santiago Castro-Gómez, Guardiola Rivera y Millán de Benavides (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Centro Editorial Javeriana (pp. 99–110).
- Rojas, Ricardo (1921). “El coro de las selvas y de las montañas”, *La Nación*, 18 de marzo de 1921.

- Simón, Marcelo (1965). “¿Conoce Ud. a Gustavo Leguizamón?”, *Revista Folklore*, 93 (pp. 80–82).
- (1975). “Las últimas del Cuchi”, *Revista Folklore*, 245 (pp. 28–29).
- Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *TRANS–Revista Transcultural de Música*, 2. Extraído el 20 de octubre de 2024 desde <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

