

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO**

**La Cueca Cuyana Contemporánea.
Identidades sonora y sociocultural**

Maestrando: Octavio Sánchez

Director: Dr. Juan Pablo González

Codirector: Dr. Daniel Prieto Castillo

Lugar y fecha: Mendoza, 7 de abril de 2004

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

**La Cueca Cuyana Contemporánea.
Identidades sonora y sociocultural**

Maestrando: Octavio Sánchez
Director: Dr. Juan Pablo González
Codirector: Dr. Daniel Prieto Castillo
Lugar y fecha: Mendoza, 7 de abril de 2004

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1. La cueca cuyana como objeto de estudio	5
1.2. Objetivos	14
1.3. Nuestras fuentes	15
1.4. Procedimientos y metodologías en el trabajo analítico	23
1.5. Acerca de la estructura de esta tesis	33
2. Miradas diacrónicas acerca de la Cueca Cuyana	37
2.1. Conciencia de la profundidad temporal	38
2.1.1. La pregunta por el origen y la fundación de la cueca	39
2.1.2. La refundación contemporánea y el reconocimiento de referentes	51
2.1.3. Primera vigencia: algunos prejuicios y condicionamientos	56
2.1.4. El contexto del nacionalismo y los límites del difusionismo	63
2.2. Segunda vigencia: la radio y el disco	71
2.2.1. Espacios y procesos	72
2.2.2. Los cristalizadores y la refundación mediatizada	77
2.2.3. Consolidación y orfandad	85
2.2.4. Continuidades y la pérdida de visibilidad nacional	92
2.2.5. La alternativa ultra local y las nuevas convergencias	99
2.2.6. La industria cultural, tierra prometida o paraíso perdido.....	110
3. La Cueca y la identidad sociocultural cuyana	120
3.1. Perspectivas teóricas	121
3.1.1. Identidad sonora e Identidad sociocultural	121
3.1.2. Tensiones, graduaciones y unidad genérica	130
3.2. Articuladores de identidad	141
3.2.1. Repertorio legitimador e identidad negociada	141
3.2.2. Estructuras e interacciones.....	149
3.2.3. La cueca por dentro	167
3.2.4. Sonido y aspectos performativos	205
3.3. Amenazas y estigmas	226
3.3.1. Identidad amenazada, intolerancia y destierro	226
3.3.2. Identidad estigmatizada y destierro voluntario	240
4. Síntesis y conclusiones	248
4.1. Síntesis de los principales resultados	249
4.2. Puntos de partida para futuros proyectos	272

5. Apéndices	276
1: Procesamiento de las entrevistas contextuales	277
2: Una entrevista codificada	281
3: Análisis de una cueca	291
4a: Melodía, cifrado de <i>Cueca Derivada (normal)</i>	302
4b: Melodía, cifrado de <i>Cueca Derivada (anómala)</i>	303
4c: Estructura, texto y síncopas en <i>Cueca Derivada (normal)</i>	304
5: Protocolo para la entrevista de verificación <i>ética/émica</i>	306
6: La otra circulación de la zamacueca	309

6. Fuentes	311
6.1. Bibliografía	312
6.2. Recopilación de cuecas grabadas fonográficamente	316
6.3. Los cultores cuyanos entrevistados	325

CD con los cuatro fragmentos empleados en las entrevistas de verificación	327
---	-----

1. Introducción

1.1. La cueca cuyana como objeto de estudio

La cueca cuyana ha formado parte del objeto de estudio de diversos investigadores argentinos; es decir, no existen trabajos específicos acerca de este género, sino que en todos los casos se lo ha tratado como una de las expresiones musicales integrante de un conjunto mayor de músicas; en este sentido, frecuentemente ha sido estudiado constituyendo cancioneros sudamericanos, o como parte del folklore musical argentino, o conformando la música tradicional de la región de Cuyo, o como una de las versiones regionales de un género de mayor profundidad histórica y dispersión geográfica, esto es, la zamacueca; por otro lado, la cueca ha sido tomada en distintos textos como un objeto musical, literario, coreográfico o histórico, perspectivas que atraviesan las agrupaciones anteriores. Repasaremos brevemente esos ámbitos en los que ha sido contextualizada la cueca cuyana en algunos trabajos de carácter musicológico, dejando planteadas algunas problemáticas que discutiremos en distintos parágrafos de esta tesis.

El musicólogo argentino Carlos Vega, aunque ya había estudiado los géneros folklóricos desde sus características sonoras en textos anteriores, ensayando agrupamientos de las músicas criollas —identificando en *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones*, tres conjuntos, esto es, criollo antiguo, medio y moderno (Vega, 1936 : 95)—, formaliza en su obra de 1944, *Panorama de la música popular argentina*, una clasificación de estas expresiones musicales en cancioneros.

“En primer lugar debemos desdeñar los detalles particulares de cada ‘pieza’ y referirla al conjunto característico de que forma parte. (...) Así, en su plano, una canción debe considerarse en seguida como parte del conjunto superior que forman todas las que presentan iguales características. Cuáles son esas características y de qué índole son, es el punto que vamos a examinar con calma” (Vega, 1944 : 96)

Vega explicita los criterios de su clasificación, dándole prioridad a los sistemas tonal, rítmico y de acompañamiento (Vega, 1944 : 99-100), y menor importancia a los aspectos performativos que denomina “maneras de hacer” y que colaboran al “carácter” de la música (Vega, 1944 : 100-101). Finalmente, al tomar en cuenta la vigencia de las músicas como práctica de un grupo social localizado que ejerce sus

preferencias, hace intervenir factores temporales y espaciales en la definición de esos cancioneros.

“En rigor, un cancionero es el conjunto de elementos *orgánicamente consolidados* por tiempo más o menos largo, por zona más o menos amplia. Sus manifestaciones particulares —las canciones que recogemos— deben *repetir* los caracteres que atribuimos a la unidad superior. (...) Los materiales, entonces, se agruparán por *cancioneros*, esto es, en *unidades superiores de carácter*. Esto haremos en el presente libro” (Vega, 1944 : 102-103)¹

A partir de aquí Vega continúa su tarea taxonómica introduciendo el término “especie” —dejando ver cierto biologismo en el lenguaje— para distinguir, dentro de cada cancionero, grupos de composiciones con rasgos comunes, privilegiando en esta clasificación criterios morfológicos y rítmicos.

“Estas composiciones denotan, a veces, preferencias por determinadas constelaciones o esquemas *dentro del sistema tonal* propio del cancionero, pero sin mayor constancia; en cambio, dentro del orden conceptual (que es principalmente *rítmico*), manifiestan apego a cierto número de *fórmulas de frase, fórmulas de período y fórmulas de composición*, de manera tal, que resultan claramente perceptibles varias agrupaciones menores o *especies*. Son las *pequeñas formas*; las que en Europa, por ejemplo, reciben los nombres de Minué, Giga, Vals, etc.; y en la Argentina, los de Cueca, Vidala, Estilo, etc.” (Vega, 1944 : 103-104)

De esta forma, la cueca aparece contextualizada en la obra de Carlos Vega, como una “especie” contenida en el Cancionero Occidental —que en Sudamérica “abarca toda la zona del Pacífico, con Lima por principal centro urbano de radiación (Vega, 1944 : 153)”— , conjunto de músicas en el que el musicólogo distingue, a su vez, dos unidades menores: los cancioneros Ternario colonial y Criollo occidental (Vega, 1944 : 154). Siguiendo esta lógica, las descripciones que se realizan en general acerca de estos conjuntos musicales, especialmente las del criollo occidental en “modo mayor, con terceras paralelas” (Vega, 1944 : 191 y 196-201), alcanzan a la cueca cuyana en particular, al ser ésta una de las “especies” integrantes del complejo (Vega, 1944 : 175 y 186).

La cueca, en cuanto a las estructuras de frases musicales y poéticas, fue estudiada en profundidad por Carlos Vega en “La forma de la cueca chilena” —artículo aparecido en la *Revista Musical Chilena*, 1947—. En este ensayo pone a

¹ Las citas bibliográficas respetan la tipografía original en cuanto resaltados y mayúsculas; esta aclaración es válida para todo el presente texto.

prueba las hipótesis de su texto *Fraseología*, de 1941, en ejemplos transcritos a partir de recopilaciones realizadas por el musicólogo y su “discípula y colega Isabel Aretz” (Vega, 1947 : 2)²; en la segunda parte realiza un completo análisis de la forma poética y de las estrategias de realización de los textos (Vega, 1947 : 16-44). Sus conclusiones, aunque obtenidas a partir de cuecas chilenas, son válidas para uno de los modelos de cueca cuyana de escasa vigencia en la actualidad, señalada frecuentemente como *cueca primitiva*, forma que estudiaremos, entre otras, en la sección 3.2.

Desde aspectos coreográficos, la cueca ha sido definida por Vega como danza de pareja suelta independiente apicarada, apareciendo dicha clasificación de manera completa en *Las danzas populares argentinas* (Vega, 1986 [1952]: 43-47), texto que en 1952 recopila pequeñas publicaciones que hiciera el musicólogo desde 1944 con el título *Bailes tradicionales argentinos*, dedicadas individualmente a distintas danzas; anteriormente, en *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones*, había presentado un ensayo más general de esta clasificación (Vega, 1936 : 79-86). Años más tarde, en *El origen de las danzas folklóricas* —de 1956—, se muestran varias clasificaciones desde distintos criterios en el capítulo *Las Clases de danzas*, siendo ubicada la cueca como una de las “...danzas plurales de pareja independiente, picarescas y apicaradas, vivas (...) amatorias” (Vega, 1956 : 57-61); en relación con nuestro objeto, se refiere específicamente a las que “...despliegan sobre debilitado esquema las más francas expresiones mímicas amorosas, y son las del grupo Zamacueca, o Cueca, o Zamba, o Chilena, o Marinera, o Moza Mala, o Tondero.” (Vega, 1956 : 61)

La perspectiva histórica en el estudio de la cueca, atraviesa los textos que acabamos de comentar; en este sentido, el investigador bonaerense formaliza sus primeros estudios acerca de las músicas tradicionales en el citado libro de 1936, escrito donde sintetiza una serie de monografías y artículos que habían sido publicados en revistas y periódicos porteños, especialmente en *La Prensa*, desde 1932; en dicho texto, su hipótesis en cuanto a la conformación cultural del cancionero criollo, en el que obviamente se incluye el género musical que estamos estudiando, deja ver fuertes marcas de las perspectivas difusionistas, que Vega

² En otro artículo publicado doce años más tarde por la misma revista, titulado “Música folklórica de Chile”, Vega continúa su tarea analítica de frases de cuecas, empleando también como marco los modelos de su *Fraseología* (Vega, 1959).

empleará como marco teórico en toda su obra posterior; en la sección 2.1. de esta tesis discutiremos algunos de estos conceptos y construcciones. En el texto de 1956, estudia los procesos de conformación de los géneros musicales a lo largo del tiempo, pero sólo tomando en cuenta los aspectos coreográficos de aquellas músicas que son bailables; aunque se refiera en general a las danzas sudamericanas, la zamacueca es empleada por Vega como ejemplo en diversos párrafos del texto (Vega, 1956 : 46, 57-61, 159, 169, 177-178 y 180) también poniendo en juego los conceptos del difusionismo, explicados específicamente en los capítulos “Nociones” (Vega, 1956 : 13-46) y “Conclusiones” (Vega, 1956 : 185-190).

En 1952 Isabel Aretz, la citada investigadora discípula de Carlos Vega, publica *El folklore musical argentino*, texto que en algunos aspectos no ofrece novedades significativas en relación con la obra del musicólogo y sus estudios pertinentes a la cueca; esta continuidad es clara, por ejemplo, en la clasificación de este género como danza, en la descripción de la coreografía, en las observaciones acerca de la conformación cultural e histórica de las músicas tradicionales y en los estudios referidos a los sistemas tonal, rítmico, morfológico y poético. Por otro lado, mantiene la clasificación que discrimina entre “especies líricas” y “especies coreográficas”, criterio que inclusive emplea para organizar la segunda parte del texto³. Sí es interesante destacar que Aretz afina, en cierto sentido, el criterio de agrupamiento de las “especies” al “dejar constancia del área que ocupa dentro y aún fuera de nuestro país”, quedando la cueca cuyana contextualizada de una manera más acotada; en principio, identifica tres “núcleos musicales usufructuados por mestizos y criollos”: indígena de raíz incásica, criollo y europeo; integrando esa música criolla identifica también tres conjuntos; en uno de estos incluirá la cueca cuyana.

“El núcleo criollo propiamente dicho, comprende tres grupos musicales bien definidos que podemos ubicar geográficamente así: El primero, al que llamamos *Norteño*, en el norte aunque se extiende hasta las provincias centrales y andinas superiores; el segundo, en Cuyo, parte del Centro y Litoral, que llamamos *Cuyano*; y el tercero, en amplia zona del Litoral, Pampa y Córdoba, que llamamos *Mediterráneo*.” (Aretz, 1952 : 29)

Es importante destacar también en la obra de la musicóloga que —aun reconociendo aspectos comunes— se esfuerza en diferenciar zamacueca, zamba,

³ Junto a danzas y canciones, incluye en unas breves páginas un tercer grupo: las tocatas (Aretz, 1952 : 263-267).

cueca, chilena y marinera, desde distintos ámbitos —performativo de la danza, morfológico, instrumentación, estructural de acompañamiento, tempo y carácter— (Aretz, 1952 : 183-191), marcando con esto una severa distancia de los intentos de Carlos Vega en interpretar todas esas músicas como una sola, como veremos a continuación.

En este sentido, y pensada la cueca especialmente como objeto histórico y cultural, el texto del musicólogo bonaerense que más nos interesa, en cuanto a que se realiza en éste una contextualización muy cercana de la cueca, es un libro publicado en 1953: *La Zamacueca (Cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua*.⁴, donde estudia indirectamente el género cuyano al concebirlo idéntico a la zamacueca, pero con otra denominación.

“Las variantes del rótulo principal importan poco; el buen sentido supera, no ya las inmediatas variantes ortográfica, sino hasta las más extrañas formas deturpadas: Zamacueca, Samacueca, Sama-cueca, Sama Quequa, Samacuacua, Sama quaker, Zamacúca, Zambacueca, Zamba Cueca, Samba Cueca, Zamba-clueca, Zamba-queka, Samcecueca, Sambanica, etc. Algunas son lectura errada de manuscritos borrosos, pero así se nos presentan en los documentos.” (Vega, 1953 : 12-13)

Carlos Vega estructura su trabajo mediante una importante revisión de casi un centenar de documentos en los que se nombra esta danza —con cualquiera de los rótulos citados— en Argentina, Chile y Perú, entre los que incluye cartas y relatos de viajeros —ingleses, franceses, españoles y estadounidenses—, textos de carácter histórico de autores sudamericanos, y artículos, comentarios y publicidades aparecidas en periódicos de la época, referidos a espectáculos musicales; la exposición está organizada por países y en orden cronológico inverso, esto es, partiendo de los documentos referidos a los años de articulación entre los siglos XIX y XX, y retrotrayendo su narración hasta la década de 1820. Vega declara la identidad de todos aquellos nombres, que para él representan el mismo género musical, estrategia que le permite reconstruir una historia a partir de esas documentaciones.

⁴ En la edición facsimilar de *Las danzas populares argentinas* (1952) realizada en 1986 por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, aparece dicho texto, *La zamacueca...* (1953) integrando la recopilación.

“En conclusión: todos los rótulos de todos los lugares en todos los tiempos, dentro de los ciento veinticinco años pasados⁵, denominan una sola y única *coreografía* básica —la del asedio amoroso a base de vueltas y medias vueltas con juego de pañuelos—, una *música* rítmicamente característica, y un *texto* de particulares estructuras. Y esto, por sobre las variantes coreográficas, los distintos estilos melódicos y las diferencias de forma poética. (...) *Nosotros, para designar aquí el baile que nos ocupa usaremos el nombre que llevó por todas partes durante su gran expansión inicial: Zamacueca.*” (Vega, 1953 : 13-14)

Las referencias a las provincias de Cuyo en este texto son escasas pero muy significativas. Por un lado, encontramos la mención más antigua de la cueca circulando en la región cuyana, a mediados del siglo XIX.

“El marino y naturalista americano Isaac G. Strain (...) [en 1849] había visto la zamacueca en Chile y la encontró de nuevo ‘al otro lado de la cordillera’, es decir en Mendoza y en San Luis. No cree que sea una danza indecente, como se afirma. Entre las bajas clases está lejos de ser modesta, pero ejecutada en círculos de gente culta es muy agradable y expresiva. En San Luis asistió a una reunión y nos dejó el repertorio coreográfico del momento: ‘La música era una guitarra frecuentemente acompañada por la voz, y las danzas consistían en minués [. . .] contradanzas, vales y ocasionalmente la Sama Cueca nacional y el Gato’.” (Vega, 1953 : 26)

Por otro lado, Vega ofrece una contextualización de la sociedad y cultura cuyanas, recordando que estas provincias tenían un contacto muy estrecho con Lima y Santiago, capitales de las que habían dependido, incluso administrativamente, hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, relación que continuó más allá de las nuevas demarcaciones coloniales.

“Santiago, influida por Lima, influía sobre Mendoza; y Mendoza irradiaba fuertemente hacia San Juan, La Rioja, San Luis, y poco más lejos en todas direcciones aunque con menos pujanza. Mendoza era el ‘puerto’ argentino del Pacífico.” (Vega, 1953 : 28)

Sin embargo, todas las interpretaciones y observaciones que efectúa Vega acerca de sus fuentes, las refiere a “las clases cultas de Mendoza”, a “la alta sociedad mendocina” o “al ambiente de las altas clases”; el marco teórico del difusionismo le impidió ver la posible circulación de bienes culturales entre miembros de clases subalternas de Chile y las provincias de Cuyo, que por esas décadas mantenían una

⁵ Vega escribe desde mediados del siglo XX —el libro está editado en 1953— y el documento más antiguo por él citado ubica la zamacueca llegando desde Lima a Santiago de Chile entre 1824 y 1825 (Vega, 1953 : 70-71)

estrecha comunicación a pesar del importante obstáculo geográfico de la cordillera —específicamente arrieros, troperos y las tropas desplazadas por la guerra de la Independencia, pero en general, toda una amplia franja de la sociedad conformada también por pequeños comerciantes, agricultores e inclusive esclavos y libertos—.

“Sobre la base de documentos que el estudioso leerá más adelante, debo anticipar aquí mi convicción de que la Zamacueca entró a la Argentina primero y principalmente por Mendoza. La alta sociedad mendocina y la chilena residente, la acogieron y la adoptaron entre 1825 y 1830.” (Vega, 1953 : 28)

Para la mirada difusionista, la cueca fue una práctica de las clases populares cuyanas porque, luego de “difundirse” desde los salones de Lima a los salones de Santiago y desde allí a los salones de Mendoza, en algún momento “descendió” a los espacios de circulación de “los inferiores”; el dogma que sustenta estas conclusiones es terminante: “Es decisivo aquí reconocer y admitir como un simple fenómeno de hecho, que *el inferior imita al superior*.” (Vega, 1956 : 28). Como ya anticipamos, en la sección 2.1. retomaremos algunos de estos textos desde un punto de vista crítico. En este sentido, una perspectiva distinta, la ofrece el músico y recopilador mendocino Alberto Rodríguez, quien a pesar de ser discípulo de Carlos Vega considera en su *Cancionero Cuyano* de 1938 una dirección social distinta en la vigencia de la cueca, señalando, como veremos, primero una práctica en bodegones populares, pasando luego a “las chinganas selectas y de allí a los propios salones de la aristocracia” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115). De todas formas, se percibe un esfuerzo en legitimar la práctica de cuecas y tonadas, poniendo en evidencia la circulación de estas músicas en los espacios de la clase hegemónica —como puede leerse especialmente en el párrafo titulado “Nombres que dieron prestigio a la canción nativa de Mendoza”—, aunque adoptando un discurso homogeneizador, funcional a las estrategias de construcción de la identidad nacional, enfatizando la propiedad compartida de esos bienes simbólicos.

“...en Mendoza, cultores de nuestra canción nativa, que han llegado a popularizarse, los ha habido en todas las clases sociales. La tradición popular es democrática, se hermana en el sentimiento, afianzando la confraternidad emocional ese mundo de confidencias que legan al alma del pueblo, adentrándose desde el humilde rancho hasta la aristocrática mansión señorial (...) Damas de las más distinguidas familias de Mendoza y mujeres del pueblo, cantaron con el arpa o la guitarra, reflejando a través de alegres cuecas y gatos o sentidas tonadas lugareñas, toda la dulzura y riqueza rítmica que atesora nuestra raza en el sentimiento nativo.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 53)

Por otro lado, Rodríguez realiza una sencilla descripción de la coreografía empleando como modelo la cueca *Si porque te quiero quieres* —señalándola como “de métrica primitiva” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115-117)— pero no analiza otros aspectos; esta tarea la efectúa el mismo maestro Carlos Vega quien prologa el *Cancionero Cuyano* realizando un “Breve estudio preliminar” (Vega, 1989 [1938] : 15-21), con frecuentes comentarios específicos acerca de la cueca cuyana, algunos de los cuales citaremos o comentaremos en distintos párrafos del presente texto.

Las músicas que ofrece Alberto Rodríguez son recopilaciones tomadas de cantores populares; las cuatro cuecas presentadas en la edición original del cancionero fueron aprendidas por esos cultores entre 1890 y 1920 aproximadamente, enseñadas por otros músicos —“viejos cantores de la provincia”— o en el seno familiar —“de labios de su señora madre”—; el dato más antiguo lo proporciona don Ulderico Ibáñez acerca de la citada cueca de estructura “primitiva”, quien “aseguró haberla oído en el año 1875”; fechas similares, en cuanto a recopilaciones y periodos de aprendizaje de los cultores que aportan la información, son manejadas en el *Cancionero Popular Cuyano*, de Juan Draghi Lucero, editado también en 1938. A pesar de los cambios implicados por la mediación de la tradición oral y de la transcripción musical —que comentaremos críticamente en el párrafo 2.1.2.—, estos textos nos hablan de la vigencia de la cueca en Cuyo desde mediados del siglo XIX, aunque no sepamos cómo sonaban esas músicas.

En los estudios que brevemente hemos revisado en las páginas precedentes —especialmente en los realizados acerca de la cueca y de sus procesos de conformación y continuidad como un objeto cultural— identificamos dos periodos que han sido privilegiados por los autores citados; por un lado, un difuso proceso que Carlos Vega retrotrae a siglos y a espacios distantes, empleando un discurso construido sobre teorías evolucionistas y difusionistas, que se condensa en un *momento fundacional de la cueca* localizado en los primeros años de la década de 1820; y por otro lado, una época, más clara y cercana, que podemos pensar como la *primera vigencia de la cueca*, desde 1825 en adelante; la narración de Carlos Vega se detiene cuando entramos al siglo XX; sin embargo, estas primeras décadas son alcanzadas por Alberto Rodríguez, quien escribe desde los años 30 acerca de su pasado reciente.

Desde aspectos estructurales, especialmente sonoros, estos autores nos hablan de una cueca del *presente* —obviamente del presente en que realizaron sus recopilaciones y fueron escritos esos textos— al haber basado sus estudios en importantes trabajos de campo; sin embargo, se evidencia con frecuencia una vocación de *pasado*. Esto es, a partir de lo que escucharon —transcribieron, analizaron, clasificaron, entre otros procesos—, infirieron y construyeron una práctica musical localizada casi un siglo antes. Las recopilaciones, cuando están atravesadas por conceptos como el esencialismo o el primitivismo (Burke, 1996 [1978] : 45-47), dando cuenta del *hoy*, frecuentemente intentan o imaginan estar informando acerca del *ayer*.

Además, ese presente que registran los trabajos de Vega, Aretz y Rodríguez igualmente es parcial; tal vez condicionados también por marcos ideológicos —entre los que podemos mencionar el nacionalismo y el tradicionalismo, entre otros— la mayoría de estos estudios centraron su atención también en lo *espacialmente lejano*, es decir, en músicas del interior del país, que para los ojos porteños intelectuales de las primeras décadas del siglo XX fueron confundidas e identificadas con lo *temporalmente distante*; esto es, se asimilaba que estudiar las músicas en recónditos lugares de las provincias, en pequeños poblados o en zonas rurales, era, a su vez, sumergirse en el pasado de esas expresiones sonoras. Como veremos, esta perspectiva estaba en sintonía con los intentos de construcción de una identidad argentina basada en esas “esencias” que todavía estarían “vivas” en esos remotos lugares y que era necesario “rescatar”; complementando estas intenciones con el marco difusionista, que veía que si esas músicas y danzas estaban vivas en las clases subalternas de hoy era indicio de que fueron patrimonio de la clase hegemónica de ayer, la tarea de rescate se tornaba un deber, porque era sumergirse, entonces, en el pasado de *todos*. Con estas prioridades, la música popular que en ese mismo momento los provincianos llegados a Buenos Aires estaban tocando en las radios porteñas y grabando en discos en los estudios instalados en esa capital —aunque tuviera fuertes continuidades en relación con esas músicas tradicionales del interior del país— no fue considerada de interés por estos investigadores.

La cueca cuyana contemporánea, sin abandonar ámbitos y hábitos tradicionales, comenzó a circular por otros carriles y con otras modalidades —atravesada por los nuevos procesos y espacios relacionados con la mediación de la

tecnología, y desde los parámetros de la industria cultural, como estudiaremos en la sección 2.2.—, desde un tiempo que hemos denominado el *momento de la refundación contemporánea o mediatizada* —que hemos señalado alrededor de 1930—, y que se extiende hasta nuestros días configurando una etapa que hemos llamado el *periodo de la segunda vigencia*. Esta cueca que comparte espacios de circulación y prácticas de producción y recepción, tanto tradicionales como mediatizados, es la que hemos tomado como objeto de estudio en el presente trabajo.

1.2. Objetivos

Nos parece oportuno aclarar que además de profundizar en los *textos y autores* revisados en la sección anterior, que como vimos construyeron su objeto desde otras prioridades, hemos trabajado realizando entrevistas a *cultores de música cuyana* y analizando un importante corpus de *composiciones grabadas fonográficamente*, pertenecientes al género musical conocido como cueca cuyana. A partir del estudio crítico por separado de estos ámbitos distintos, pero frecuentemente desde la puesta en diálogo de los mismos, surgieron algunas preguntas que orientaron nuestro trabajo, y que formalizamos a continuación a modo de objetivos.

- Indagar acerca del contexto cultural y la construcción social de significados en relación con la cueca cuyana contemporánea y su posición como género musical que comparte espacios y prácticas tanto tradicionales como mediatizadas.
- Revelar los intereses, necesidades, intenciones, propósitos y objetivos, de los cultores de este género musical, intentando comprender sus percepciones acerca de los factores que posibilitan o impiden la circulación, y de los mecanismos y ámbitos de legitimación.
- Desentrañar la red de construcciones ideológicas existente entorno de la cueca cuyana, tanto las implicadas en los estudios musicológicos ya realizados, como las que sustentan sentidos relacionados con la identidad sociocultural de sus cultores.
- Estudiar los distintos elementos que colaboran a definir la identidad sonora de la cueca cuyana contemporánea, considerando aspectos estructurales, performativos y aquellos relacionados con las significaciones asociadas.

- Aproximarnos a la reconstrucción de una historia de estas músicas y sus cultores, desde principios del siglo XX hasta nuestros días, que tome en cuenta las determinaciones ideológicas, económicas y estéticas, de los procesos de producción, circulación y recepción, considerando las relativas posiciones existentes entre sus protagonistas, la industria cultural, el centralismo administrativo y los espacios de legitimación.

1.3. Nuestras fuentes

En nuestra tarea de estudiar la cueca cuyana se nos presentó un primer problema, derivado del doble carácter —al que ya hemos hecho referencia en las secciones anteriores—, que posee este género: música que convive entre lo tradicional y lo mediatizado. Dada la fuerte presencia en la musicología de las clasificaciones que discriminan entre las categorías *folklórico* y *popular*, al plantearnos la pregunta acerca de qué músicas analizar, tuvimos que evaluar previamente si para nuestro objeto funcionarían esos criterios.

En este sentido, revisamos algunas de las experiencias de las que hemos participado, o que nos han narrado nuestros entrevistados; señalamos a continuación unas pocas. Hemos presenciado la interpretación de cuecas cuyanas tanto en festivales para veinte mil espectadores —el conjunto Cacace-Aliaga, actuando en *Rivadavia Canta al País*, febrero de 2002—, como en una doma con no más de cuarenta personas rodeando a los cantores —Las Voces del Tunuyán, en la *Doma del Centro Tradicionalista Rodeo Chacón*, Las Catitas, junio de 2003—; son estas las cuecas que los sanjuaninos Hermanos de La Torre fueron a grabar al estudio Zanessi en Mendoza, y que los puntanos de Las Voces del Chorrillero iban a cantar al festival *Encuentro de los Cuyanos* que se realizaba en San Juan; desde aspectos estructurales, y algunos performativos, es la misma cueca que el mismo intérprete, José Molina “El viñatero cantor”, canta en una rueda de cinco amigos en su casa de Junín entre los viñedos, que frente a tres mil turistas en plena ciudad de Mendoza en la Casa de Gobierno — en el festival *Vendimia Federal*, febrero de 2003—; además, hemos escuchado a distintos conjuntos en muy diversas situaciones que determinan modalidades performativas extremadamente diferentes, pero interpretando la misma composición —la cueca *Póngale por las hileras*, interpretada por un trío cuyano no

profesional en un rancho de la Asunción, localidad rural de Lavalle, a las 2 de la mañana, agosto de 2003; y esa misma cueca ejecutada por el dúo Los Navarro, en la peatonal de la ciudad de Mendoza, frente a un café de corte europeo, un sábado al mediodía, enero de 2004—.

Al considerar todas esas experiencias, percibimos que la música cuyana circula por una compleja red social que atraviesa distintos pares de categorías habitualmente consideradas como opuestas, pero que en este caso se nos mostraban complementarias, aunque manteniendo una cierta tensión interna: lo folklórico y lo popular, lo tradicional y lo mediatizado, lo rural y lo urbano, lo íntimo y lo masivo; todo esto es el ámbito de la cueca. Es decir que, aunque existen diversas maneras de componer e interpretar este género musical —y seguramente han existido otras más que actualmente no están vigentes—, todas son aceptadas por estos cultores como cueca cuyana —aun generando conflictos entre ellos, como estudiaremos en el capítulo 3, frecuentemente entre los más tradicionalistas y aquellos con intenciones innovadoras—. La difusión en toda la región de determinados formatos durante más de setenta años de vigencia de la radiofonía y la industria discográfica y, más recientemente, de la televisión, ha colaborado a la estandarización genérica de un producto bastante homogéneo, que se encuentra registrado en cientos de grabaciones, y que es parte de las prácticas de producción y recepción de la compleja red de circulación de la que hemos intentado dar cuenta, desde contextos muy tradicionales hasta prácticas insertas en la industria cultural; ésta es la cueca que adoptamos como objeto de nuestra tarea analítica, la que hemos denominado cueca cuyana contemporánea. En consecuencia, decidimos que la fuente primaria de la base de datos que estábamos construyendo en función del análisis musical fueran grabaciones fonográficas.

En este sentido, hemos prestado especial atención a las cuecas que fueron nombradas espontáneamente por nuestros entrevistados —treinta y un cultores entrevistados, en cuarenta encuentros realizados—, considerando no sólo lo cuantitativo —digamos, las cuecas más nombradas—, sino también lo cualitativo —las obras y los artistas que fueron citados otorgándoles alguna cualidad o protagonismo especial—. En consecuencia, en nuestro corpus no hemos pretendido discriminar entre las categorías *folklórico*, *popular*, o *de proyección*, que son producto de clasificaciones que parten de supuestos que no hemos adoptado —como,

ver la música organizada en estratos, arriba el mundo “culto” y abajo lo “primitivo”—, aunque con frecuencia hagamos referencia a esas categorías, dialogando críticamente con ellas. Por el contrario, es importante poner de manifiesto que desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman hemos interpretado estos géneros y categorías como sistemas inmersos en una configuración semiótica que incluye textos, códigos y texto-códigos —y, en consecuencia, músicos y oyentes, es decir, cultores de estas músicas, seres humanos—, donde se manifiestan las tensiones entre el núcleo conservador de máxima rigidez, la periferia con menor grado de cristalización y la frontera, donde músicas, músicos y oyentes inclusive dialogan con producciones de otros lenguajes musicales, tal como veremos en el párrafo 3.1.2. En este sentido, preferentemente emplearemos la categoría *popular* —señalando, cuando nos parezca conveniente, su posición dentro de la configuración semiótica comentada—, aunque debido a lo estandarizado del término *folklore* —no sólo como rótulo comercial sino también categoría *émica*, esto es, como un concepto vigente entre los propios cultores para referirse a las manifestaciones musicales y coreográficas mediatizadas con fuertes bases en músicas tradicionales—, ocasionalmente utilizaremos también esa expresión.

Por otro lado —además del profuso material grabado durante más de medio siglo y que comenzamos a recopilar—, mientras fuimos progresando en nuestro estudio entramos en contacto con la música escrita: cancioneros cuyanos, partituras y estudios musicológicos con transcripciones de cuecas o de fragmentos musicales. En consecuencia, nos pareció importante profundizar en el concepto *música*, ya que al contar con diversas fuentes musicales teníamos la impresión de estar trabajando con categorías de distinta naturaleza:

- Piezas grabadas editadas comercialmente, originales o copiadas.
- Piezas grabadas pertenecientes al archivo de un estudio de grabación.
- Transcripciones de fragmentos de esas grabaciones, realizadas por nosotros, a propósito de este estudio.
- Transcripciones de obras o fragmentos, realizadas por recopiladores, investigadores y docentes de música.
- Partituras editadas comercialmente.

El marco conceptual que en principio tomamos para categorizar este ecléctico material es el empleado por Philip Tagg en su conocido artículo “Analysing popular music: theory, method and practice”, publicado en 1982 en la revista *Popular Music*; aunque nosotros sólo hemos aplicado una porción de la metodología del musicólogo británico, creemos que los fundamentos teóricos que él propone para determinar su objeto analítico son igualmente pertinentes para nuestros objetivos, aunque los resultados de ambos recortes sean distintos al tomar en cuenta materiales musicales diferentes. Tagg identifica distintas acepciones del concepto *música* al señalar —como un necesario paso previo a los procedimientos analíticos que él desarrolla para el estudio de la música popular—, diversos canales en la comunicación musical.

“La elección final, que debe ser hecha antes de que el análisis propiamente dicho comience, es decidir cuál estadio (o cuáles estadios) estudiar en el proceso de comunicación musical. Las razones para descartar la música como notación (*música* γ) ya han sido presentadas. La música como percibida por los oyentes (*música* ϕ) y como concebida por el compositor y/o el músico antes de ser ejecutada (*música* ν) son ambas altamente relevantes en el estudio de la música popular, ya que sus mutuas relaciones, o las relaciones con el objeto sonoro (*música* U) y las referidas al campo de estudio sociocultural en su totalidad, son todas partes vitales de la perspectiva dentro de la que toda conclusión, desde el análisis de otros estados en el proceso de la comunicación musical, debe ser ubicada. (...) De esta forma, recién después de elegir el objeto sonoro (*música* U) como nuestro punto de partida, podemos discutir el método analítico real.” (Tagg, 1982 : 47)

En síntesis, estos son los ámbitos o canales en los que se desarrolla el proceso de comunicación musical, distinguidos por Philip Tagg:

<i>música</i> ν	= música como concepción (por el compositor/intérprete, previo a la ejecución)
<i>música</i> γ	= música como notación (en el papel, distintas codificaciones)
<i>música</i> U	= música como objeto sonoro (grabada o <i>en vivo</i> ; la ejecución en sí misma)
<i>música</i> ϕ	= música como percepción (por los oyentes, en la ejecución y la memoria)

—Figura 1.01—

El musicólogo británico establece su recorte priorizando la música como objeto sonoro (*música* U) por sobre las demás significaciones, otorgándoles un alto valor a los aspectos poéticos y estéticos, y desestimando la música como notación (*música* γ) con vistas al análisis. En esto tomamos distancia del modelo propuesto por Tagg,

ya que nosotros no hemos desestimado la música escrita, sino que le hemos adjudicado una jerarquía diferente frente a la otorgada a las grabaciones.

Por este motivo, vimos la necesidad de también categorizar de alguna manera la música escrita con la que contábamos, y juzgamos significativo ampliar la distinción hecha por Tagg, ya que existe música como notación (*música γ*) de diversa naturaleza en función de distintas finalidades, y nos pareció importante tener la precaución de explicitar esta diversidad. Discriminamos al menos cuatro propósitos para los que suele recurrirse a la notación musical: artísticos, de consumo, legales y científicos.

- composición y ejecución profesional (la partitura y las partes hechas por el compositor para su ejecución respetando lo escrito, la situación más habitual en músicas académicas; o codificaciones mixtas, tipo cifrado armónico, tema y arreglos, muy común en algunas músicas populares)
- ejecución hogareña (*sheet music*, partitura reducida, generalmente melodía y armonía cifrada, o reducción al piano, para una sencilla interpretación; vigente todavía, pero muy común en años anteriores a la explosión de la industria discográfica y durante la primer mitad del siglo XX)
- registro en derechos de autor (en músicas populares también línea melódica elemental más armonización o cifrado)
- transcripción para ejemplificación y/o análisis (como en musicología y etnomusicología; o recopilaciones, frecuentemente presentadas armonizadas en piano)

De todas estas categorías, la música escrita que consideramos como válida, con fines analíticos, fue escasa, y, salvo nuestras propias transcripciones, siempre jerarquizada como fuente secundaria. Desconfiamos de la precisión y de la rigurosidad de la música popular impresa ya que se da el caso, y con mucha frecuencia, que intervengan tres factores en distintas combinaciones.

- a) que el compositor o el intérprete de una obra popular no manejen la lecto-escritura musical.
- b) que los transcriptores sean expertos en la notación occidental pero sin contacto alguno con la ejecución de los lenguajes particulares de los géneros en cuestión —en términos de semiótica, que no conozcan el texto-

código—, y que interpreten algunos rasgos como inclusiones performativas ocasionales o como anomalías.

- c) que los transcritores conozcan al detalle el texto-código y decidan no ser rigurosos en la notación, contando con que el intérprete, supuesto conocedor del lenguaje del género, completará en la ejecución los detalles omitidos.⁶

Además, con respecto a las transcripciones con fines analíticos, por un lado, contábamos con las que nosotros mismos estábamos realizando —por ejemplo, un fragmento de una cueca a partir de una grabación—, a la que denominamos, siguiendo la lógica de Tagg, *música Y propia*; por otro lado se nos presentaban las escritas por otros investigadores, musicólogos o recopiladores reconocidos —cuando tomamos un fragmento transcrito por Vega, por ejemplo—, a la que obviamente identificamos como *música Y ajena*.

Finalmente, nos ha parecido adecuado poner en evidencia que al realizar una transcripción, estábamos en cierta forma homologando elementos de distinta naturaleza, ya que esta *música Y propia* comenzaba a existir sólo a partir de *música U de grabaciones*, correspondencia que nos hemos permitido solamente con fines analíticos y siendo conscientes de que la notación musical refleja solamente una pequeña parte del fenómeno sonoro.

Sintetizando; en función del análisis musical, cuyos resultado mostraremos en la sección 3.2., las fuentes a las que tuvimos acceso fueron categorizadas de la siguiente manera.

Fuentes primarias	Fuentes secundarias	Fuentes terciarias
Cuecas grabadas editadas Cuecas grabadas de archivo (<i>música U de grabaciones</i>)	Transcripciones de obras o fragmentos, realizadas por recopiladores e investigadores (<i>música Y ajena</i>)	Partituras editadas comercialmente (<i>música Y ajena</i>)
Transcripciones a partir de fragmentos de esas grabaciones, realizadas por nosotros (<i>música Y propia</i>)		

—Figura 1.02—

⁶ Este factor es frecuente en las transcripciones de jazz, donde se anota la rítmica de las melodías utilizando subdivisiones binarias como 4/4 cuando en realidad el tema se desarrolla sobre un 12/8. Con frecuencia suele indicarse SWING para la interpretación ternaria y LATIN para la binaria.

En general, toda *música y ajena*, fue empleada como material de contraste o comparación de los resultados obtenidos a partir de las fuentes primarias, evaluando en cada caso su procedencia, y evidenciando diferencias o similitudes entre ellas.

En cuanto al material sonoro, la base de datos conformada por *música U de grabaciones* fue construida mediante la selección de más de ciento cincuenta cuecas grabadas en distintos formatos y de diversa procedencia, heterogeneidad que se origina en la complejidad de la red de circulación, como comentamos anteriormente. Nos basamos en un primer lugar en los cassettes y CDs que poseemos gracias a nuestra actividad profesional, de artista y docente; varias obras fueron compradas en locales de discos de Mendoza y San Luis; otras, copiadas a partir de grabaciones proporcionadas por colegas. Finalmente, recopilamos algunas de las cuecas grabadas y archivadas en el Estudio Zanessi Fonograbaciones de la ciudad de Mendoza; tuvimos acceso a un importante archivo de los masters —las cintas maestras que se utilizan para hacer las reproducciones— de las grabaciones allí realizadas⁷.

Nuestra intención fue conformar un corpus de grabaciones lo suficientemente amplio como para considerarlo representativo de distintas épocas, lugares, compositores, intérpretes, formatos de interpretación, distancia en relación con el núcleo tradicionalista, contextos de producción sonora y modalidades de producción mediatizada, tarea en la que otorgamos especial importancia a las preferencias que los cultores manifestaban en las entrevistas realizadas; en este sentido, hemos incluido grabaciones de cuecas de los distintos periodos identificados —cristalización, consolidación, continuación, y producciones ultra locales, conceptos que precisaremos en la sección 2.2.—, de compositores e intérpretes de las tres provincias, de solistas, dúos y conjuntos, innovadores y conservadores, de artistas cuyanos y otros considerados por los cultores como no-cuyanos, de producciones discográficas independientes o editadas por sellos reconocidos, grabadas con una finalidad comercial, de demo o de recopilación, de cultores profesionales y no

⁷ Como estudiaremos en la sección 2.2, los estudios Zanessi han sido un referente en la música cuyana y allí se encuentran grabaciones de los últimos 30 años de la historia musical de Mendoza, San Luis y San Juan. La manera de archivar utilizada por el estudio, no incluye el señalamiento de género de cada canción, por lo que tuvimos que ir escuchando tema a tema para identificar los géneros buscados. No realizamos una revisión exhaustiva del archivo del citado estudio de grabación, que sería quizás objeto de un trabajo de tesis en sí mismo, sino simplemente buscamos acceder a grabaciones de músicos cuyanos que ya no circulan en el circuito comercial.

profesionales. Adjuntamos en la sección 6.2. la planilla con las cuecas recopiladas y algunos de los datos más significativos.

En cuanto a las entrevistas realizadas, concretamos una importante serie de encuentros con personas vinculadas a la música popular cuyana, llevando a cabo finalmente treinta y nueve entrevistas formales —además de varias informales, como visitas cortas, conversaciones detrás del escenario o comunicaciones telefónicas— con treinta entrevistados distintos, material que ha pasado a formar parte de las fuentes primarias de este trabajo; un 50% de las mismas fueron realizadas exclusivamente desde una perspectiva cualitativa, a partir de la propuesta de conversar libremente acerca de la *cueca cuyana* y la *música cuyana* en general, sin cuestionarios previos, haciendo grabaciones de audio de las conversaciones; éstas fueron transcritas en su totalidad y han sido convenientemente procesadas a través de codificaciones y categorizaciones construidas ad hoc —estas categorías pueden observarse en el Apéndice 1—; las demás entrevistas, además de incluir el procedimiento anterior, fueron realizadas a partir de una experiencia de audición en donde ponemos en juego algunos aspectos de las metodologías del etnomusicólogo Simha Arom y del musicólogo Philip Tagg; comentaremos brevemente estos procedimientos en la siguiente sección de este capítulo de introducción.

Todos los entrevistados han sido considerados por nosotros como cultores de música popular cuyana, en alguno de los dos sentidos siguientes; en su gran mayoría son productores —intérpretes, compositores, cantantes, guitarristas y bailarines—; y otros en cambio son oyentes expertos no músicos —conocedores, admiradores, parientes directos de músicos, productores de programas radiales especializados, y dueños y técnicos de estudios de grabación—; como veremos especialmente en el párrafo 2.2.5., estas categorías de cultores aparecen frecuentemente con límites difusos, y hasta suelen imbricarse. Además, al ser este género musical una danza, muchos se reconocen como bailarines de cueca, aunque no lo sean profesionalmente. En la sección 6.3. incluimos una tabla con los nombres de los cultores entrevistados y las fechas de los encuentros. En el Apéndice 2 presentamos una de estas entrevistas procesadas mediante la inserción de las codificaciones del Apéndice 1.

1.4. Procedimientos y metodologías en el trabajo analítico

Parte de los procedimientos que hemos realizado con el objeto de describir la cueca cuyana se fundamentan en el marco teórico y metodológico del investigador franco israelí Simha Arom; otros, en las metodologías del británico Philip Tagg.

La teoría de Arom, y su metodología, fueron desarrollados para estudios etnomusicológicos llevados a cabo con músicos y músicas tradicionales africanas, es decir no vinculadas a culturas europeas. A pesar de que la cueca está inscrita en una cultura mestiza occidental, y que está ampliamente inserta en el mundo mediatizado, condición que la aleja de los estudios habituales de la etnomusicología, nos pareció igualmente pertinente el marco de Arom ya que, nos enfrentábamos, básicamente, a un problema similar al del etnomusicólogo: querer describir una música que posee una codificación, una teoría musical, aunque frecuentemente implícita; y, al no compartir la misma terminología, el mismo vocabulario y quizás, hasta los mismos principios teóricos, necesitábamos encontrar una estrategia que nos permitiera poner en diálogo esa teoría con la occidental, que, aunque cuestionemos algunos de sus supuestos, es la que en definitiva utilizamos en los procedimientos analíticos y en la verbalización de sus resultados.

Nos pareció muy interesante y valioso en el modelo de Arom, su propuesta de someter las conclusiones analíticas a una instancia de validación por parte de los cultores de las expresiones musicales estudiadas, buscando una confirmación desde lo *émico*, acerca del trabajo de descripción realizado desde una perspectiva *ética*; básicamente, esta idea de la verificación es lo que tomamos de Simha Arom.

Por otro lado, y marcando una notable diferencia con las modalidades analíticas que enfatizan el carácter singular u original de la obra musical, esta perspectiva se nos mostró efectiva para el estudio de un género musical, y convergente con nuestro planteo de *identidad sonora* —que veremos en el párrafo 3.1.1.—, ya que más allá de describir cada cueca analizada, nos llevó a verificar qué tienen en común como género.

“El objetivo de la descripción y el análisis es caracterizar una tradición musical, un repertorio, o una pieza dada. Usamos ‘caracterizar’ para significar el acto de definir la individualidad del objeto de estudio, es decir, su identidad y propiedades distintivas con respecto a otras tradiciones, otros repertorios, u otras piezas.” (Arom, 1991 : 159)

Sin pretender hacer etnomusicología —y menos aún seguir al pie de la letra los complejos procedimientos de Arom— nos colocamos en la perspectiva del etnomusicólogo que está frente a un fenómeno musical ajeno a su cultura, e intenta describir esa música; pero que no se detiene en esa instancia y va más allá de esa obra; posteriormente a la descripción puntual, continua buscando con la finalidad de descubrir el código que fundamenta esa producción.

“El etnomusicólogo no tiene un conocimiento a priori del sistema que intenta estudiar, o de su código subyacente. A diferencia del musicólogo que analiza un mensaje en un código por él conocido, debe desarrollar un método que lo lleve desde una descripción del mensaje al descubrimiento del código.” (Arom, 1991 : 160)

Describiremos brevemente algunos de los aspectos sobresalientes del modelo de Simha Arom —conceptos extractados de *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*, de 1991, texto en el que el etnomusicólogo explicita los principios que sostienen su teoría y metodología—, comentando cuáles de estos fundamentos y procedimientos colaboraron en nuestro trabajo. El punto de partida es la música misma, es decir, lo sonoro y la organización de lo musical, haciendo una especie de reducción, en el sentido fenomenológico, de los aspectos contextuales. En músicas de tradición escrita, el nivel neutro o inmanente, que suelen tomar los analistas para realizar una descripción, es la partitura; pero en estas músicas, que sólo ocasionalmente se escriben, la materia prima del análisis debe ser otra, aunque con fines analíticos se realicen transcripciones parciales de los aspectos que se quieran estudiar. En esta reducción, se suspenden también los niveles poiético y estésico, es decir las perspectivas de músicos y oyentes.

“El material musical en sí mismo, su organización y estructuras, son así nuestro único soporte en el mundo real, y proporcionan el único argumento sólido suficiente para llevar a cabo una investigación descriptiva. Como ya hemos mostrado (...), esto no debería ser interpretado como que la investigación de rasgos relevantes no toma en cuenta la información extramusical. Sin embargo, evitaremos deliberadamente ubicar los aspectos de producción y recepción en el primer plano. Nos limitaremos a un análisis musical formal, basado en los más estrictamente posibles principios de segmentación.” (Arom, 1991 : 159)

Justamente, la fase rigurosamente analítica de este modelo tiene fuerte anclaje en metodologías paradigmáticas, que ponen el acento sobre el nivel neutro —concebido para estas músicas no como la partitura, que de hecho no existe, sino

como “el material musical en sí mismo, su organización y estructuras”— intentando decodificar las músicas estudiadas; Arom cita uno de los principios que toma de la metodología de Nicolas Ruwet:

“...la música que aquí hemos considerado está siempre basada en un sistema o *código*. Deberíamos recordar que ‘un código tiene dos partes esenciales: un set de elementos y un set de reglas que definen cómo esos elementos pueden operar y combinarse’. Es entonces obvio que un código implica una teoría...” (Arom, 1991 : 157)

Esta referencia a los ejes paradigmático y sintagmático determina un cierto orden en la metodología de análisis, que intentará identificar unidades sonoras, a distintos niveles de segmentación, y la estructuración de esas unidades.

“El primer paso de una descripción es entresacar lo que distingue cada serie de mensajes de todos los otros, determinar qué lo caracteriza, y descubrir sus rasgos relevantes. La manera en que los elementos que comprenden cada una de las piezas están organizados debe también ser determinada... (...) Este estadio de la descripción procede desde el todo a sus partes y es estrictamente analítico.” (Arom, 1991 : 158)

A partir de las descripciones parciales, se infiere el código, es decir el modelo, constituido por los elementos identificados como rasgos característicos y su organización a distintos niveles de segmentación, con los que puede describirse el objeto de estudio, que en nuestro caso será la cueca cuyana como género musical.

“El investigador debe tratar de establecer el *modelo* subyacente de cada parte en cada pieza de la colección. Esto le permitirá desarrollar el modelo global de simultaneidad el que refleja la coherencia de la pieza polifónica total de acuerdo a una serie de partes coherentes.” (Arom, 1991 : 158)

Pero, después del trabajo estrictamente analítico —que ha identificado material musical a distintos niveles, ha determinado cómo está organizado, y ha inferido un código, es decir un modelo que fundamenta distintas realizaciones de las piezas de un repertorio—, la etnomusicología de Arom plantea la necesidad de someter las conclusiones analíticas a la validación de los cultores. Dada la dificultad de comunicación, fundada en la hipotética distancia entre la cultura y las teorías musicales del investigador y de las músicas estudiadas, la estrategia propuesta es la composición de una pieza musical basada en el modelo que ha surgido del análisis, y la comprobación en términos de aceptación o rechazo de la efectividad de la nueva obra entre los usuarios.

“El segundo paso de la descripción consiste en reconstruir una simulación de cada pieza de la colección, produciendo un *artefacto* a partir de los modelos obtenidos. Si estas imitaciones tienen exactamente los mismos rasgos que los definidos durante el primer estadio de la descripción, y si los usuarios están dispuestos a permitir que sean incluidas en el set de mensajes, los cuales proveyeron el punto de partida de la operación de modelización, la descripción puede razonablemente ser considerada correcta.” (Arom, 1991 : 158)

El modelo de Simha Arom, en consecuencia, propone un camino de ida y vuelta, de descripción y verificación, de análisis y síntesis.

“Este método, el cual es taxonómico en su primer estadio y generativo en el segundo, es diseñado para garantizar que lo esencial en una pieza, es decir, su estructura, será revelado.” (Arom, 1991 : 158)

“La fase deductiva debe ser seguida por una inductiva, es decir, después de trabajar del objeto al modelo, debemos proceder en la dirección opuesta y derivar el objeto desde el modelo para mostrar que este modelo ha sido correctamente inferido.” (Arom, 1991 : 168)

De esta forma, partiendo desde otros supuestos, llegamos también a un concepto similar a la reformulación que hemos hecho del texto-código lotmaniano, y que expondremos en el parágrafo 3.1.2.

“El propósito de nuestro análisis es caracterizar un objeto musical (pieza o repertorio) revelando sus rasgos distintivos y con esto formulando lo que lo individualiza. Una vez que se completa el análisis los resultados necesitan ser chequeados. Para hacer esto, debemos tener el modelo del objeto bajo estudio, es decir, el esquema [modelo, diseño, patrón] que subyace a cada una de sus realizaciones, el ‘esqueleto’ que consiste en todos los rasgos relevantes del objeto, al que su sustancia puede ser reducida” (Arom, 1991 : 168)

Justamente, hemos definido al texto-código-musical como un objeto semiótico que se encuentra entre el código y sus posibles realizaciones, es decir un filtro modelizador, que no es simplemente el metatexto que describe, sino que es una especie de realización modelo, que subyace a todas las obras musicales que son reconocidas como integrantes del mismo género musical.

“La modelización tiene una ventaja adicional en nuestro campo. Cuando cada una de la piezas en un repertorio ha sido modelizada, y cuando los principios que gobiernan la producción de las realizaciones de cada pieza desde su modelo ha sido determinado, la descripción detallada de cada pieza individual se vuelve superflua. El conocer los principios funcionales comunes a todas las piezas en el repertorio es en sí mismo suficiente para llenar la brecha entre el modelo y sus potenciales realizaciones.” (Arom, 1991 : 168)

La fuente primaria para Simha Arom proviene de complejas experiencias de trabajo de campo en las que, por medio de una sofisticada técnica de grabación multitrack, recopila las piezas musicales que conforman su base de datos. En nuestro trabajo, las músicas que sometimos al análisis con la finalidad de aproximarnos a ese código subyacente, intentando reconstruir el texto-código-musical de la cueca cuyana, provinieron en su gran mayoría de grabaciones comerciales. En algunos casos se realizaron transcripciones con el objeto de efectuar un análisis de tipo paradigmático hasta cierto nivel de segmentación —tal como puede observarse en el Apéndice 3, correspondiente al análisis de la cueca *La calle Angosta*— o para resaltar, a través de la notación ordinaria, algún aspecto significativo mediante una transcripción parcial —como cualquiera de las sesenta muestras de frases y oraciones⁸ que incluimos en el párrafo 3.2.3.—; en otros ejemplos, sólo se transcribieron los cifrados armónicos de oraciones de esas cuecas estudiadas —también en el párrafo 3.2.3.—; asimismo, en muchos de los casos se recurrió a un análisis auditivo, sin transcripción estándar, pero esquematizando de alguna manera los resultados analíticos —como puede observarse en las estructuras de cuecas presentadas en el párrafo 3.2.2., desde la Figura 3.06 a la 3.19, o en las estructuras de síncopas de la Figura 3.67—. Este conjunto de grabaciones y transcripciones parciales constituyó la fuente primaria de nuestro análisis, como fue indicado en la tabla de la Figura 1.02., del presente capítulo.

Entonces, a partir de algunas de las conclusiones analíticas, y siguiendo la propuesta de Arom, “derivar el objeto desde el modelo para mostrar que este modelo ha sido correctamente inferido” (Arom, 1991 : 168), compusimos una pieza musical que denominamos *Cueca Derivada* y que sometimos a la consideración de los cultores con la finalidad de chequear el grado de aceptación o rechazo de la misma, indagando acerca de si podía llegar a ser o no reconocida por ellos como cueca cuyana; para esto, procedimos a realizar una grabación de esta composición y concretamos una serie de veinte entrevistas con distintos músicos y oyentes expertos de música cuyana.

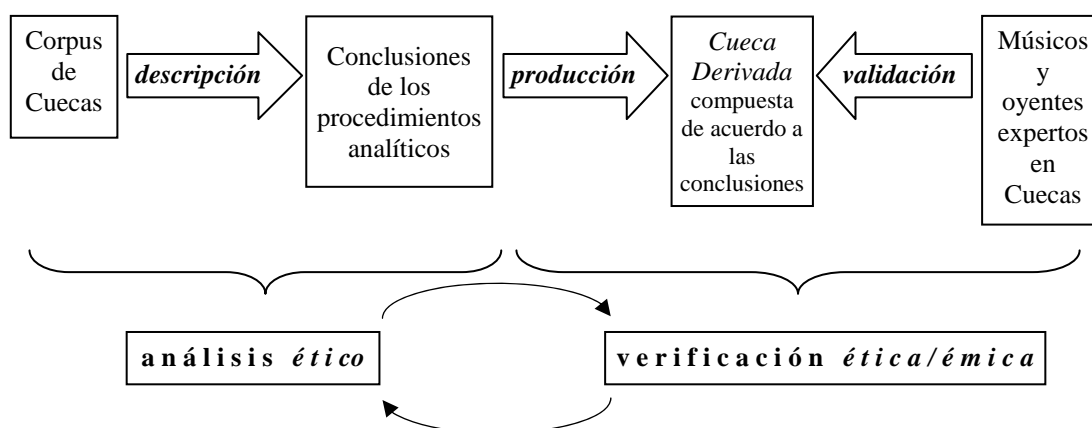
Estimamos que es un tanto ingenuo pensar que esa instancia de validación es exclusivamente *émica*, ya que, aunque se le ha dado intervención a la perspectiva de

⁸ En el párrafo 3.2.2., “Estructuras e interacciones”, precisaremos la terminología empleada y los criterios de segmentación.

los cultores, el diseño de la experiencia fue realizado por nosotros; en este sentido, nos ha parecido más justo referirnos a este procedimiento como *ético/émico*. Por otro lado, nos parece que en el modelo de Arom, no se toman suficientemente en cuenta las posibles divergencias entre los cultores, individuos que, más allá de pertenecer a una comunidad, tienen preferencias y maneras de escuchar particulares; en el presente estudio hemos intentado estar atentos y considerar estas posibilidades.

Además, estamos al tanto de que algunos de los supuestos de Arom han sido recientemente cuestionados por el musicólogo ghanés Kofi Agawu, específicamente los referidos, por un lado, a la modalidad extremadamente intrusiva de la metodología del trabajo de campo, y por otro, a la ausencia de información acerca de los factores estéticos, las significaciones sociales y el contexto cultural en que estas músicas son producidas (Agawu, 2003 : 189-190). Consideramos que las objeciones realizadas por el investigador africano no son significativas en cuanto a la porción metodológica que hemos tomado del autor franco israelí; por otro lado —además de compartir la crítica de Agawu—, en nuestro trabajo acerca de la cueca cuyana, el contexto sociocultural, las problemáticas de los cultores, sus valoraciones estéticas, las significaciones que se entretajan con la práctica musical, están tratadas centralmente.

De todas formas, en cuanto al análisis musical, esta estrategia de poner en diálogo las posiciones del investigador y de los cultores, ha resultado muy fructífera para nuestro estudio. Presentamos a continuación —en la Figura 1.03— un esquema que muestra el proceso que fue llevado a cabo en este intento de intervención de la perspectiva *émica* como instancia de validación de procedimientos *éticos*.



—Figura 1.03—

Las conclusiones de estas experiencias se presentarán en el capítulo 4; por otro lado, la melodía, cifrado y texto de esta *Cueca Derivada*, que titulamos *Mi corazón viajero*, podrán ser observadas en los Apéndices 4a y 4c; asimismo, la grabación citada aparece en el CD que acompaña el presente texto.

Como veremos en el en parágrafo 3.2.2., durante los procedimientos analíticos empezamos a percibir en la gran mayoría de las cuecas la presencia de un elemento rítmico melódico que llamó nuestra atención, una síncopa de compás que aparecía con muy alta frecuencia, acerca de la cual intentamos definiciones, clasificaciones y búsqueda de posibles organizaciones en la estructura de las obras, como puede apreciarse en las últimas páginas del parágrafo 3.2.3. La regularidad con que aparecía esta síncopa en gran parte de las cuecas estudiadas nos llevó inclusive a establecer una hipótesis acerca del metro sobre el que se fundamenta la marcha melódica de este género musical, interpretando en consecuencia estas síncopas como una manifestación en la superficie musical de un principio estructural mucho más complejo, tema que esperamos desarrollar en futuros trabajos.

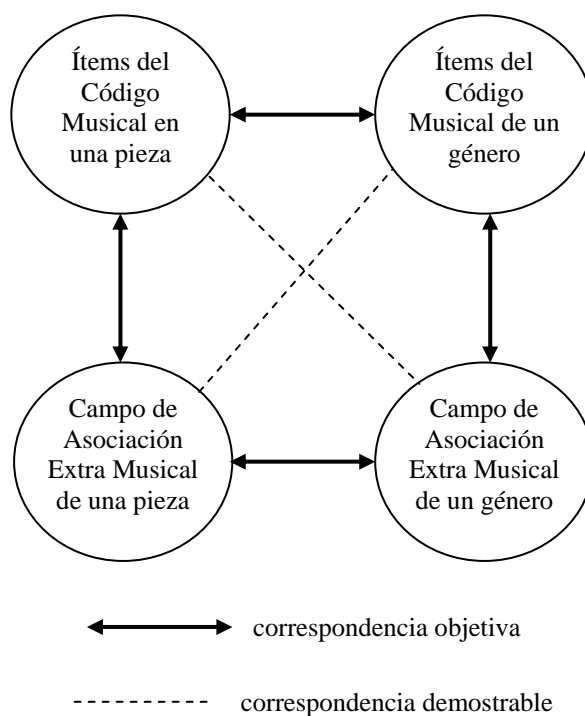
Pero, en este punto nos pareció pertinente cuestionarnos acerca de cómo convalidábamos *émicamente* la gran importancia que le estábamos otorgando a este elemento rítmico melódico. Porque, quizás nos estábamos deteniendo demasiado en un detalle que tal vez no tenía ninguna significación para los cultores. Nuevamente aparecía el problema del etnomusicólogo: no podíamos preguntarle al músico cuyano acerca de estos elementos ya que ni siquiera sabíamos si conocía el concepto *síncopa*, aunque las melodías que él canta estén plagadas de esta estructura⁹. Una pregunta como “¿qué grado de importancia le otorga Ud. a la frecuente presencia de síncopas en las cuecas cuyanas?” no hubiera provocado resultados demasiado significativos.

Para resolver esta situación decidimos buscar un complemento del modelo de Arom, que continuaba presentándonos pertinente. En este sentido, recurrimos a uno de los procedimientos del método de Comparación Inter Objetiva de Philip Tagg, específicamente al de Sustitución Hipotética, presentado en el citado artículo “Analysing popular music: theory, method and practice”. Uno de los fundamentos, denominado *Correspondencia hermenéutica por medio de la comparación*

⁹ Habría algunas excepciones de músicos bilingües, formados desde la tradición cuyana, pero que además han estudiado la teoría musical occidental, en distintos grados desde autodidactas hasta egresados universitarios.

interobjetiva (Tagg, 1982 : 50), está expresado en un esquema similar¹⁰ al de la Figura 1.04.

Muy sintéticamente, el modelo del musicólogo británico funciona con repertorios que tienen un claro Campo de Asociación Extra Musical y uno de sus objetivos es desentrañar cuáles elementos o Ítems del Código Musical son los responsables de esas asociaciones; la finalidad, en última instancia, es estudiar y explicar el funcionamiento de estas asociaciones en una pieza determinada, a través de las relaciones de todo el conjunto; en sus propias palabras “significa describir música por medio de otra música” (Tagg, 1982 : 49). A partir de este supuesto, una de las estrategias utilizadas consiste en chequear cambios en la significación que posee una determinada pieza musical, efectuando variaciones en distintos parámetros de la estructura.



—Figura 1.04—

En el esquema de la Figura 1.04, el procedimiento se inicia transformando alguno de los ítems musicales de la pieza que se esté analizando —círculo de arriba a

¹⁰ El esquema original de Tagg, además de estar en inglés, es más general que el mostrado por nosotros. En vez de referirse a *pieza*, utiliza el concepto *Objeto de Análisis*, (AO), y en lugar de *género musical* emplea *Material de Comparación Inter Objetiva*, (IOCM). Sin embargo aclara que “...IOCM should be restricted to musical genres, functions and styles relevant to the AO.” (Tagg, 1982 : 50).

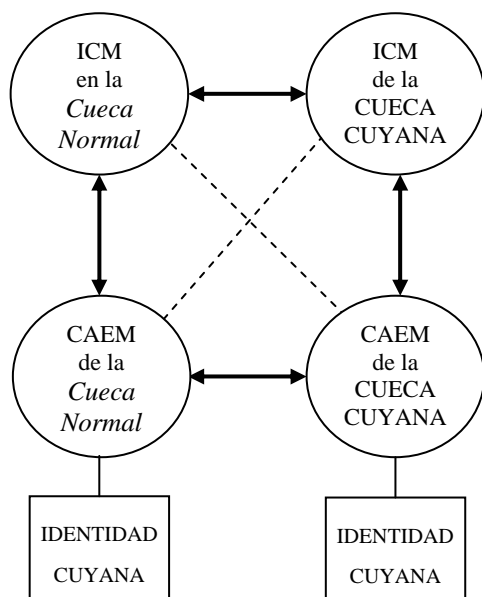
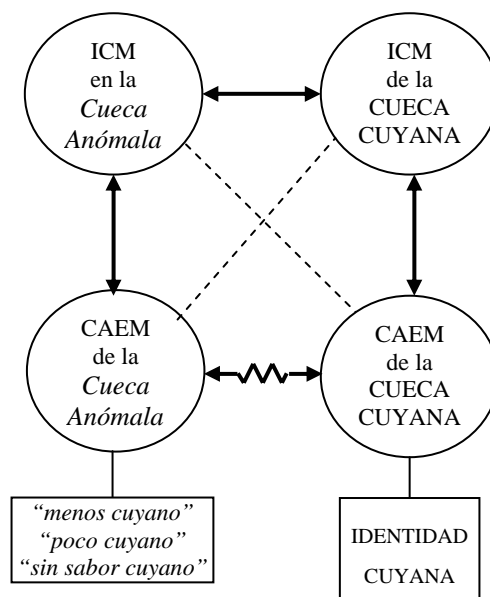
la izquierda—, continúa estudiando si a raíz de esas variaciones se producen cambios en la significación de esa obra —círculo de abajo a la izquierda—, para finalmente verificar si mantiene o no una convergencia con la significación asociada al corpus de obras al que pertenece la pieza bajo análisis —círculo de abajo a la derecha—.

En el citado artículo, Tagg pone a prueba sus hipótesis en la melodía del Himno Nacional Sueco, que, como todo himno, tiene connotaciones de solemnidad, seguridad, dignidad; esta porción del análisis apuntaba a evaluar cuánto podían soportar esas connotaciones frente a las distintas transformaciones estructurales que realizaba sobre la melodía de la frase inicial de esa canción (Tagg, 1982 : 50-53).

Con los mismos fundamentos, planteamos una estrategia cuya finalidad fue evaluar qué sentidos ganaba o perdía una cueca ejecutada sin las síncopas que frecuentemente aparecen entre dos compases, y si podíamos encontrar alguna vinculación con las connotaciones referidas a la identidad sociocultural cuyana, construcciones de sentido en las que colabora este género musical, según habíamos advertido en las entrevistas con los cultores, tema central del capítulo 3.

Sintéticamente, dada la *normalidad* con que aparecían las síncopas descritas, la estrategia fue componer una *Cueca Anómala*, es decir sin síncopas y someterla a la consideración de los músicos y oyentes expertos en música cuyana. Esta nueva composición era en realidad una transformación de la *Cueca Derivada*, sin las síncopas de compás, como puede verse en el Apéndice 4b. Retomando el modelo de Tagg, actualizamos su diagrama al objeto del presente trabajo, tal como puede observarse en la Figura 1.05.

En consecuencia, en esta experiencia nuestra hipótesis fue que, a partir de la audición de esta cueca sin síncopas, podría generarse otro campo semántico, en conflicto con el anterior —de ahí la línea quebrada en la Figura 1.05.2—, en el que se expresarían conceptos referidos a esa *Cueca Anómala* del tipo “poco cuyano”, “sin sabor” o “menos cuyano” —conceptos presentes en la terminología de los cultores, algunos de los cuales ya habíamos categorizado como *graduaciones cuyanas*, como podrá observarse en la Figura 3.01 del parágrafo 3.1.1.—, consiguiendo de esta manera una valoración de esas síncopas, pero en ausencia.

1. Con la *Cueca Derivada Normal*:2. Con la *Cueca Derivada Anómala*:

—Figura 1.05—

Para reforzar el planteo y hacer más completa la experiencia, grabamos también una cueca cuyana perteneciente al núcleo más estandarizado —*Póngale por las hileras*, de Félix Dardo Palorma—, en dos versiones, *Normal* y *Anómala*, es decir, como habitualmente se la ejecuta y también sin las síncopas, grabaciones que fueron también incluidas en los encuentros con músicos y oyentes expertos. En conclusión, en la misma experiencia de audición los cultores debieron expresarse acerca de cuatro¹¹ fragmentos musicales:

Cueca Derivada (normal)

Cueca Derivada (anómala)

Póngale por las hileras (normal)

Póngale por las hileras (anómala)

Simultáneamente, por un lado estábamos concretando la última etapa del modelo de Simha Arom, esto es, verificando las conclusiones analíticas acerca de la

¹¹ El proceso para tomar estas determinaciones fue bastante complicado; inclusive compusimos dos cuecas, con diferencias en la sucesión armónica de los estribillos; al ser probadas en una primera tanda de entrevistas, no producían resultados demasiado significativos, es decir, no aportaban nada distinto; con la finalidad de hacer más sencilla la experiencia, nos quedamos sólo con estas cuatro versiones. Por otro lado, cada fragmento corresponde a una parte de la cueca; en general, la cueca cuyana tiene dos partes que difieren sólo en el texto, como veremos en el párrafo 3.2.2., “Estructuras e interacciones”.

cueca cuyana contemporánea, y por otro lado estábamos testeando, mediante una porción de la metodología de Philip Tagg, la valoración que los cultores podían otorgarle a uno de los rasgos que se pusieron en evidencia desde el análisis; en síntesis, buscábamos la legitimación *émica* de nuestros procedimientos *éticos*. Los cuatro fragmentos pueden escucharse en el CD que adjuntamos a la tesis. Asimismo, en el Apéndice 5 se observarán el protocolo de estas entrevistas de verificación y la planilla que debían completar los cultores consultados.

Recuperando las conceptualizaciones iniciales de esta sección, respecto de las distintas acepciones del término *música*, podemos decir que, así como en la primera etapa del análisis trabajamos básicamente con *música γ propia* a partir de transcribir *música \cup de grabaciones* —homologándolas en la práctica al considerarlas como fuente primaria— y *música γ ajena* al incluir transcripciones de otros investigadores —como fuente secundaria—, incorporamos en esta última instancia analítica de verificación otras dimensiones conceptuales, al considerar *música \cup* independizada de toda notación —ya que en las entrevistas no recurrimos a partituras—, *música ϕ* al trabajar con nuestros entrevistados sólo desde la percepción auditiva —con una fuerte base fenomenológica—, y finalmente *música ν* , es decir música como concepción al tomar en cuenta las reflexiones de los cultores en la construcción del campo de asociación extramusical, especialmente cuando incluimos la perspectiva de los músicos compositores e intérpretes.

1.5. Acerca de la estructura de esta tesis

Además de las páginas dedicadas a la introducción —es decir, el presente capítulo 1, en el que hemos realizado una revisión bibliográfica de los estudios acerca de la cueca, delimitado nuestro objeto, fijado objetivos, explicitado nuestras fuentes y comentado algunos de los procedimientos realizados— y a las conclusiones —esto es, el capítulo 4., en el que intentamos resumir algunos resultados y planteamos algunos temas que quizás den lugar a futuras investigaciones—, el cuerpo del texto de la tesis está organizado en dos capítulos, divididos a su vez en dos y tres secciones respectivamente.

El capítulo 2., “Miradas diacrónicas acerca de la Cueca Cuyana”, aborda la historia de este género musical desde distintas perspectivas y focalizando la atención en distintos momentos.

Por un lado, nos propusimos estudiar en la sección 2.1., “Conciencia de la profundidad temporal”, las construcciones que frecuentemente circulan acerca de la historia de las músicas populares de las provincias de Cuyo, especialmente de la cueca cuyana, desde una perspectiva cualitativa, sobre la base de un importante trabajo de entrevistas llevado a cabo entre músicos y oyentes expertos, pero poniendo en diálogo las narrativas de estos cultores con los trabajos musicológicos que en la Argentina han tomado como objeto este género musical, específicamente, algunas de las obras de Carlos Vega y Alberto Rodríguez. En este camino, hemos percibido algunas brechas o vacíos tanto en las narraciones de los cultores como en los intereses de los musicólogos, apareciendo entre ambas narrativas algunas zonas imbricadas pero otras complementarias. Hemos intentado valorar críticamente las perspectivas de los investigadores y de los cultores, estudiando inclusive los posibles condicionamientos que hayan estado en juego en las distintas construcciones que sobre la historia de la cueca se han realizado.

Por otro lado, en la sección 2.2. “Segunda vigencia: la radio y el disco”, exploraremos el periodo histórico de la música cuyana, en particular de la cueca, que hemos denominado *etapa mediatizada* o *segunda vigencia*, época que nuestros cultores entrevistados privilegiaron en su narrativa; en primer término propondremos una breve discusión acerca de los procesos de producción, circulación y consumo de músicas populares, y su vinculación con la mediación tecnológica y la industria cultural, relaciones que servirán de marco de referencia a nuestro estudio a lo largo de toda la sección; posteriormente, estudiaremos cómo a partir de la necesidad de hacer conocer sus músicas a un público masivo, frente a la imposibilidad de hacerlo desde sus lugares de origen, varios músicos cuyanos decidieron llegar a Buenos Aires desde el año 1930 aproximadamente, ganando en poco tiempo un gran protagonismo a través de la industria discográfica y la radio; ese momento de cambio, que hemos denominado *la refundación contemporánea* o *mediatizada*, es recordado y valorado por todos los cultores inclusive en la actualidad, y ha marcado la historia de esas músicas hasta nuestros días; además, propondremos una periodización de los hechos referidos a músicos y música cuyana, fundamentada en la visibilidad social lograda a través de la presencia de estos en los medios masivos

de comunicación, en la relación con la industria cultural y, como consecuencia de los factores anteriores, en la responsabilidad o protagonismo de los artistas en el proceso de conformación de los géneros, especialmente de la cueca. Por último, plantearemos la vigencia, caducidad o resignificación de las antiguas problemáticas entre los actuales cultores, intentado indagar acerca de sus intereses, necesidades y estrategias, en relación con los espacios y procesos de producción, circulación y recepción.

En el capítulo 3., “La Cueca y la identidad sociocultural cuyana”, abordamos el complejo problema de las identidades colectivas y su relación con la música popular.

En la sección 3.1., “Perspectivas teóricas”, plantearemos algunos interrogantes que se desprenden de los testimonios de los propios cultores, es decir, de los músicos y oyentes expertos que hemos entrevistado —aquellos que aman, disfrutan y hasta se apasionan con estas músicas—, que emplean con frecuencia el concepto *cuyano* no siempre funcionando como gentilicio sino en relación con la pertenencia sociocultural y ciertas producciones musicales; incluyendo elementales conceptos semióticos generales, como las nociones de denotación y connotación, y finalmente, mirando la problemática desde la Semiótica de la Cultura de Lotman, intentaremos enmarcar teóricamente nuestro estudio acerca de la compleja red de significaciones existente en torno a la cueca cuyana en su contexto *émico*.

Posteriormente en la sección 3.2., “Articuladores de identidad”, retomaremos la voz de los protagonistas y junto a ésta, intentaremos profundizar en la identidad sonora de una de las músicas que ha colaborado en la construcción de esa identidad sociocultural: la cueca cuyana contemporánea; en primer término, intentaremos una contextualización de ésta como uno de los géneros integrantes de la música de la región de Cuyo, y luego haremos un estudio acerca de los elementos estructurales, tímbricos y performativos que participan de su definición genérica —incluyendo aquí las conclusiones de los procedimientos analíticos—, y desde los que se articula, construye y manifiesta —en colaboración con otros factores— la identidad colectiva de sus cultores.

Finalmente, en la sección 3.3., “Amenazas y estigmas”, veremos que las significaciones que algunos rasgos promueven entre sus cultores no sólo se manifiestan cuando son practicados —esto es, como *identidad confirmada*—, sino también en su ausencia, o cuando son cuestionados por actitudes innovadoras, generando reacciones intolerantes hacia esos cambios y sus creadores —resultado de

un sentimiento de *identidad amenazada*—, y poniendo en evidencia la existencia de complejas articulaciones de sentido que se tejen en un colectivo sociocultural fuertemente tradicionalista. Como contrapartida a esta *intolerancia*, pareciera existir otra dirección en las tensiones: suele presentarse una especie de *identidad estigmatizada*, marcas fuertemente asociadas a lo cuyano, y que quizás hayan colaborado a la pérdida de vigencia de estas músicas en cuanto a la recepción e inclusive la producción.

En el capítulo 4., “Síntesis y conclusiones”, resumiremos algunos de los resultados parciales de los capítulos anteriores, y plantaremos algunos temas que pueden ser puntos de partida para futuras investigaciones.

Deseamos dedicar este trabajo a los músicos y cultores cuyanos que generosamente participaron de las entrevistas, y nos regalaron mucho más que información, nos brindaron la intimidad de sus luchas, deseos y aun frustraciones; especialmente a los maestros Nolo Tejón y Santiago Bértiz, con admiración.

Asimismo, agradecemos a la Profesora María Antonieta Sacchi de Ceriotto y al Dr. Arturo Andrés Roig de la Universidad Nacional de Cuyo, por permitirnos participar de esta inédita y enriquecedora experiencia: la Maestría en Arte Latinoamericano; a nuestro director de tesis, Dr. Juan Pablo González de la Universidad Católica de Chile, por la paciencia, claridad y estímulo permanente; a los demás docentes de la maestría, en particular a los Drs. Omar Corrado y Gerard Béhague, por la generosidad y confianza manifestadas en innumerables oportunidades; por otro lado, deseamos expresar un especial agradecimiento a nuestros colegas de la carrera de Producción Musical de la Universidad Nacional de San Luis, Ricardo Marino, Guillermo Anzulovich, Gonzalo de Borbón, Gabriel Correa, Hugo Cerúsico y Silvia Mercau, por disimular y cubrir algunas faltas y descuidos; a los músicos Oscar Puebla y Analía Garcetti por colaborar con su talento, tiempo y amistad, en las grabaciones realizadas para las entrevistas de verificación; y finalmente, a nuestra familia por la infinita comprensión y el apoyo recibido en estos años de maestrando.

2. Miradas diacrónicas acerca de la Cueva Cuyana

2.1. Conciencia de la profundidad temporal

Nos propusimos estudiar en esta sección las construcciones que frecuentemente circulan acerca de la historia de las músicas populares de las provincias de Cuyo, especialmente de la cueca cuyana, desde una perspectiva cualitativa, sobre la base de un importante trabajo de entrevistas llevado a cabo entre músicos y oyentes expertos, pero poniendo en diálogo las narrativas de estos cultores con los trabajos musicológicos que en la Argentina han tomado como objeto este género musical, específicamente, algunas de las obras de Carlos Vega y Alberto Rodríguez. Con esto hemos intentado, siguiendo una advertencia de musicólogo Gerard Béhague al criticar perspectivas culturalistas en el estudio de músicas populares, tomar distancia “de una aceptación acrítica de la percepción ‘folklórica’ o émica” (Béhague, 1998 [1994] : 310-311), buscando confrontar distintas opiniones y puntos de vista de músicos e investigadores, e incluyendo nuestras propias conclusiones. Por otro lado, este tipo de procedimientos es reconocido como una de las fortalezas de las metodologías cualitativas, que aporta solidez a una investigación.

“La combinación de múltiples métodos, materiales empíricos, perspectivas y observadores en un estudio simple, es entendida mejor, entonces, como una estrategia que adiciona rigor, amplitud y profundidad a toda investigación.” (Denzin y Lincoln, 1994 : 2)

En este camino, hemos percibido algunas brechas o vacíos tanto en las narraciones de los cultores como en los intereses de los musicólogos, apareciendo entre ambas narrativas algunas zonas imbricadas pero otras complementarias. Hemos intentado valorar críticamente las perspectivas de los investigadores y de los cultores, estudiando inclusive los posibles condicionamientos que hayan estado en juego en las distintas construcciones que sobre la historia de la cueca se han realizado. Conceptos, ideologías y perspectivas teóricas, como el difusionismo, el esencialismo, el tradicionalismo o el nacionalismo, atraviesan tanto el campo intelectual como el ámbito de los músicos y cultores en general, actuando como filtros entre la realidad¹ y las historias resultantes.

¹ Aunque convengamos que “Objective reality can never be captured.” (Denzin y Lincoln, 1994 : 2)

2.1.1. La pregunta por el origen y la fundación de la cueca

Existe entre los cultores de música cuyana una gran conciencia acerca de la profundidad histórica de estos géneros musicales; esto se hace evidente en el discurso de varios de los entrevistados que le otorgan prioridad a los temas referidos a las circunstancias iniciales en que se desarrolló la cueca en Cuyo; es más, Alfredo Sierra, Víctor Pizarro, Santiago Bértiz, Omar Rodríguez y Dino Parra, entre otros, empezaron sus comentarios narrando acerca de los “orígenes” y argumentando que “por ahí hay que empezar para poder hablar de estos temas”, si es que se los quiere comprender en profundidad.

“Todos los comienzos tienen que ver con el origen, con la raíz misma de cada una de estas expresiones musicales. En este caso empieza como una expresión musical y como danza. No en todas las manifestaciones artísticas se da la dualidad de canto y danza. No todas las danzas logran sobrevivir: a medida que va pasando el tiempo cambian las costumbres, cambia la moda, y lo primero que cambia son las danzas, generalmente; no así las músicas.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

“Para hablar de la cueca... yo en lo que tengo conocimiento, la cueca cuyana vino de la zamacueca, y se instaló acá en Cuyo y agarró un giro propio, tiene su forma de ser propia, o sea, se diferencia de la cueca norteña.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

En general, el género cueca cuyana aparece inserto en una narrativa en la que se señala a otro género musical, la zamacueca, como un antecedente directo, que participa contextualizando la cueca en un pasado generalmente lejano, indefinido, fundacional. Además hay una contextualización de los géneros vigentes —cueca, gato, tonada— como emergentes de un corpus diacrónico de mayor profundidad en el que se incluyen otras músicas de práctica bastante restringida en la actualidad.

“Porque es importante no sólo la cueca, sino todos los otros ritmos tradicionales de acá; porque uno se cree que acá había sólo la cueca y el gato... ¡Y no! Aquí está el gauchito, está el sereno, un montón de temas, de cosas que se hacían acá... resbalosa... son cosas interesantes de saberlas, sino que no se popularizaron.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

“Yo creo que no solamente es importante interpretar la música nuestra, también es importante tratar de interiorizarse sobre sus orígenes, qué es lo que estás interpretando; no solamente en la cueca cuyana... cantás una tonada y tenés que saber qué es la tonada, de dónde viene; si bien es cierto que la mayoría de las expresiones musicales que nos identifican a nosotros son de origen europeo, por lo general de España, si tenemos que hablar de la cueca

tenemos que partir de sus orígenes, ¿cómo nace la cueca?” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

Nos parece pertinente preguntar por qué un músico popular² tiene dominio, o se siente o aspira a ser competente, sobre estos temas. En un instrumentista de formación académica se entiende, y se espera, que conozca la historia de los géneros musicales que ejecuta, ya que en los planes de estudio de las carreras musicales superiores están previstos hasta tres niveles de Historia de la Música. Pero, nos preguntamos, de qué necesidad o inquietud surge esta posesión de conocimiento histórico o esta intención al menos, en estos otros músicos y cultores. Reformulando el cuestionamiento, sería pertinente intentar investigar acerca de cuál es el propósito de mantener y comunicar esta memoria sobre ese pasado fundacional no vivido, distante de la experiencia de hacer música hoy. Independientemente de la veracidad de los hechos pasados aludidos, percibimos la existencia de cierta voluntad de construcción de una identidad cultural que ancle en tiempos remotos, una intención de ser continuadores de una cultura añeja —y por eso mismo noble y legítima—, que impulsa a los cultores a otorgarles profundidad temporal a sus producciones musicales. Nuestra percepción no sólo está basada en los contenidos vertidos por los entrevistados, sino también en el énfasis puesto por ellos en la temática, y en la espontaneidad de los comentarios, frecuentemente expresados dejando ver cierto orgullo o satisfacción en esta conexión con el pasado.

“El nacimiento de la cueca es histórico, es muy viejo esto. Creo que viene de España una danza, es así... y en Perú se dio la zamacueca, y vino a Chile que es la cueca chilena; después vino a Mendoza, que es la cueca cuyana... y acá se termina porque la cueca en la República Argentina no la bailan.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

“Pero, simplemente, lo que se popularizó fue la cueca que es lo que se hacía acá en los parrales, en los lugares donde se reunía la gente de campo, y

² La categoría *música popular* ya ha sido estudiada por nosotros en otros trabajos, en donde hemos intentado aproximarnos a distintas construcciones del concepto (Sánchez, 2002 : 56-57). Sin profundizar en este tema, al menos debe quedar claro que en el presente texto hemos independizado *popular* del concepto de *masividad*, y que lo hemos utilizado para el caso de producciones musicales entroncadas con músicas tradicionales o folklóricas, éstas últimas incluidas. En este sentido, para nosotros, es *música popular* tanto una cueca anónima ejecutada por un dúo de músicos no profesionales en una zona rural en ocasión de una fiesta familiar, como una cueca de autor conocido grabada en un CD por un conjunto profesional. Como veremos, nuestro objeto de estudio —la cueca cuyana contemporánea— comparte los ámbitos tradicional y mediatizado, en consecuencia, nos ha resultado conveniente tratarla desde categorías amplias que incluyan ambas condiciones.

demás. Inclusive, la tonada apareció también en la misma época, nada más que no se bailó.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

En general, los cultores que eligieron hablar acerca de una difusa etapa fundacional del género, adhieren en mayor o menor medida a las versiones estandarizadas por la musicología de Carlos Vega y Alberto Rodríguez, mostrando los hechos como algo dado, frecuentemente sin cuestionarlo, y aceptando explícitamente esta hegemonía.

“Ahora, está la otra cuestión que dicen que la danza esa viene a través de los españoles, que nos entra a nosotros por aquí por Chile... bueno, creo que son las versiones de todos los folkloristas, ¿no?” (Armando Navarro, 3/10/2002)

La figura y la obra del mendocino Alberto Rodríguez es muy respetada entre los músicos cuyanos. Su doble actividad de investigador y artista le otorgó un prestigio que en algunos casos roza el grado de beatificación, contando con el apoyo de la musicología oficial encabezada por su maestro Carlos Vega; más allá de metáforas religiosas, las afirmaciones de estos dos estudiosos colaboraron en la canonización de ciertas estructuras sonoras de la música cuyana y en la construcción de esa narrativa que contextualiza el momento fundacional de estos géneros.

“Los bienes hispánicos se radican, en el siglo XVI, directamente, en casi todas las ciudades americanas. (...) En el siglo XVII, esas ciudades prosperan con ritmo distinto, enriqueciéndose con nuevos envíos peninsulares. Varias promociones de danzas, cantares e instrumentos se superponen conforme a la evolución española y europea en general. Lima, que aventaja a todas, ha formado en el mismo siglo XVII, estilizando elementos europeos, un cancionero criollo, y constituye un centro radial más eficaz que la propia España.” (Vega, 1936 : 90-91)

Las afirmaciones presentadas por Vega pretenden ser válidas para gran parte de los géneros musicales tradicionales de los actuales territorios de Chile y Argentina, en particular para aquellos que él identifica como integrantes del Cancionero Occidental (Vega, 1944 : 153-209). En el contexto de estas danzas y canciones aparece la cueca cuyana.

“Del abundante repertorio de danzas picarescas que el Perú envió a la región cuyana a través de Santiago de Chile, sólo queda viva en las campañas de Mendoza, San Juan y San Luis la vieja Zamacueca, conocida hoy con el nombre de Cueca.” (Vega, 1989 [1938] : 17)

Tanto en los argumentos de la musicología de Vega como en los testimonios de los cultores cuyanos, aparece permanentemente esta idea de que los bienes culturales provienen de otro lugar y que en cada región adoptan formas y modos particulares —“estilizaciones de elementos europeos”—, concepto que merecería matizarse ya que, cuando es expresado crudamente, le quita demasiado protagonismo a procesos de conformación, mixtura, reconstrucción y creación locales, que se concretan entretejidos con fenómenos de continuidad, sedimentación y cristalización.

“Por simple cuestión de fechas —y por todo lo demás— el Fandango español y universal de los salones, acriollado en Lima, es la Zamacueca...”
(Vega, 1956 : 177)

Una aproximación alternativa podría partir de una contextualización histórica y cultural de esas manifestaciones, menos lineal, que esté dispuesta a reconocer otros posibles recorridos, que valore la capacidad de creación y no sólo de “imitación y recreación” de los distintos individuos y colectivos, que contemple el espesor social y sus relaciones de poder, sus tensiones y divergencias, sus idas y venidas... en consecuencia, una aproximación menos injusta. El discurso difusionista, sustento teórico de gran parte de la obra del musicólogo Carlos Vega, oculta estas problemáticas instalando estas ideas del camino único que recorre un bien cultural preexistente, de las “adaptaciones” que sufre por la “influencia” de las culturas por las que pasa —evidenciando fuertes marcas del evolucionismo hasta en la terminología empleada—, y del movimiento descendente que desarrollan estos bienes, al desplazarse siempre desde una posición alta —llámese imperio conquistador, ciudad capital, o clase dominante— que provee y difunde producciones culturales, músicas en el caso que nos ocupa, a una baja —sea cultura conquistada, población del interior, o clase dominada—, cuyos miembros se contentan con la versión adaptada a esa situación de dominación; desde este marco suele afirmarse mecánicamente que lo que hoy es posesión de “esos de abajo” antes fue de “los de arriba”.

“Las clases inferiores de la Argentina, las clases rurales, no han creado su música tradicional ni *crean* en la medida necesaria para modificarla; las clases superiores de la Argentina y de América han creado en varios momentos de su historia. (...) El pueblo no crea y, sin embargo, la música tradicional, andando el tiempo, deriva y se transforma.” (Vega, 1944 : 85)

En general, en las explicaciones de nuestros cultores está vigente el marco difusionista, aunque ha perdido el tinte peyorativo que poseen ciertas afirmaciones de Carlos Vega.

“La cueca en sí tiene un origen... las primeras investigaciones hablan de, tal vez, el fandango español el que influye, los primeros conquistadores que llegan a Perú, y determinan el fenómeno ese que tiene la folklorización de las cosas: el pueblo recibe la música, la recibe y la va transformando, la adapta a su parecer, a su sensibilidad, a sus costumbres, y le va imprimiendo un sello de particularidad propio de esa región. Eso es lo que se llama folklorización, que no es faltarle el respeto a la raíz sino adaptarla a la idiosincrasia propia del lugar. Entonces en Perú comienza a bailarse la zamacueca.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

En cierta forma, el discurso difusionista pretende ser una manera de reafirmar el espesor temporal de las manifestaciones culturales. Sin embargo, una cosa es reconocer que estos bienes circulan de una cultura a otra, que se entrelazan, se funden en nuevas prácticas y nuevos lenguajes, sin perder de vista que sus protagonistas son seres humanos, individuos pero también integrantes de sociedades atravesadas por intereses y poderes muchas veces conflictivos; y, tomando en cuenta que algunos elementos de aquellas prácticas y lenguajes antiguos pueden continuar de algún modo en las nuevas estructuras y en las posteriores maneras de hacer y de otorgar significados, postular que estas circulaciones y continuidades pueden rastrearse, pueden historiarse. Y otra perspectiva bien distinta es afirmar que los bienes culturales se difunden linealmente durante siglos, simplemente recibiendo ocasionales influencias y adaptaciones.

“La línea Gallarda-Corrente-Canario-Zarabanda-Chacona-Jácara-Rastro-Tárraga-Fandango-Zamba-Zamacueca-Cueca-Marinera, por ejemplo, enunciada a grandes rasgos y por sobre eslabones ausentes y posibles anacronismos, representa un solo concepto coreográfico a lo largo de cuatrocientos años; es una línea que oscila lentamente marcando los ascensos y los descensos *salón-campaña-salón* con una sola posible ablución primitiva en la fuente etnográfica pre-europea donde era directa imagen de la asociación sexual. Línea perdida y hallada; danzas abandonadas arriba, consagradas abajo, recreadas, retomadas, triunfantes, desechadas. . . , pero nunca inventadas dos veces.” (Vega, 1956 : 180)

En general, es posible afirmar que nadie crea de la nada, más aún en músicas populares donde es muy frecuente componer desde una matriz característica de un determinado género; sin embargo, nos parece peligroso establecer una cadena de implicaciones sin reconocer posibles intersecciones, sobre todo en sociedades tan complejas como las americanas de la época colonial en las que convivían

asimétricamente una multiplicidad de culturas distintas; y todo esto en espacios que, aunque tenían mucho en común e inclusive frecuentemente dependían administrativamente de un mismo centro urbano, estaban dispersos y separados por miles de kilómetros, y por importantes obstáculos geográficos. De ahí las similitudes pero también las diferencias entre, volviendo a nuestro objeto, las zamacuecas y cuecas en Bolivia, Chile, Lima o Cuyo.

“Pero si analizamos todos los fenómenos artísticos en la historia, en general siempre alguno surgió de otro. Claro, ahí la gran discusión que tenemos con los puristas; los puristas fanáticos defienden y dicen ‘¡esto es cuyano porque es cuyano!... y a nadie más se le ocurrió esto que a nosotros’ y en realidad no es tan cuyano... es cuyano hoy pero eso vino de otra parte; o ‘esto es super chileno... nadie nos quita a los chilenos la cueca porque la cueca es de nosotros’ y resulta que miramos en Bolivia, y tienen su flor de cueca y es tan de ellos como de nosotros ¡y son muy similares! La cueca boliviana del sur de Bolivia es exageradamente ‘cuyana’; por ejemplo, dicen ‘¡adentro!’ y nosotros creemos que el ‘¡adentro!’ es de acá nomás, argentino; o dicen ‘¡aro aro!’ y resulta que lo dicen en Tarija y en Santiago. Los chilenos dirán ‘¡aro aro aro! es una cosa muy chilena’ se enseña como chilena y sin embargo se usa acá y allá. Evidentemente hay una raíz más atrás que es la que une todo esto.” (Dino Parra, 16/9/2002)

De las entrevistas realizadas se desprende que estos géneros despiertan sentimientos de identidad regional y que algunos rasgos son tomados como signo de esa identidad³, más allá de que esas mismas características sean compartidas por otras culturas, distantes o cercanas, reconocidas o negadas. En este sentido, el tradicionalismo localizado, o localista —regionalista, e inclusive nacionalista—, defensor de una identidad fundada en un tiempo lejano, paradójicamente le quita profundidad histórica a una manifestación cultural al intentar apropiarse de su pasado homologándolo a su condición presente, es decir, comprimiendo en el *hoy* todo lo anterior —“esto es argentino y siempre lo fue”, “esta música siempre se tocó así”—. Por otro lado, en la intersección con el difusionismo, la perspectiva tradicionalista le resta densidad a un bien cultural al subscribirle sólo el pasado cultural que le

³ En el capítulo siguiente estudiaremos en profundidad la relación entre identidad sociocultural cuyana y distintas dimensiones que colaboran en la construcción de esa identidad —géneros, repertorio, estructuras, tímbricas, texturas, coreografía, temáticas, elementos performativos—, a partir de los testimonios de los cultores entrevistados; en el capítulo 4., dedicado a las conclusiones, hemos categorizado algunas de estas expresiones en la tabla de la Figura 4.05, a modo de síntesis.

conviene, construyéndole antecedentes a su medida⁴ y omitiendo lo que pueda ser conflictivo —“esta danza es argentina y antes fue española... sólo española.”—.

“Si no se exigen minucias, si se me pide una conclusión sintética, *los procesos argentinos, en música y bailes, se reducen, casi por completo, a una serie de promociones europeas cultas que luchan entre sí en las ciudades, primero, y en la campaña, después*. España folklórica no está en América; la fisonomía peculiar de América hispánica resulta principalmente de Europa latina (hispanizada) modificada por Europa moderna (afrancesada).” (Vega, 1944 : 340)

Es decir, Vega propone un difusionismo tridimensional en relación con las músicas populares de nuestro continente: de Europa a América, de lo urbano a lo rural y de lo culto a lo popular. Las argumentaciones que involucren culturas subalternas, de indiscutible presencia en la historia latinoamericana, no tienen ninguna chance de ser consideradas desde esta trama teórica. Sin embargo, el debate acerca de las circunstancias fundacionales no está cerrado entre los cultores, y algunos se animan a cuestionar o a repreguntarse sobre la veracidad de las afirmaciones oficiales en cuanto a algo tan asentado como, por ejemplo, la hispanidad del género cueca.

“Siempre me ha intrigado y sigue siendo una intriga, porque todas nuestras cuecas, ya sea la peruana —llamada marinera—, la chilena —la nortina o canchera que es la del norte, o la cueca marinera o porteña que es la de Valparaíso— o la cuyana, de todas éstas hablan de un origen que sería la zamacueca. Sin embargo no encontramos zamacuecas ni en España, ni en Portugal, que serían los orígenes de esta cosa que habría generado la cueca...” (Dino Parra, 16/9/2002)

La pregunta por el origen, entonces, sigue apareciendo en el discurso de los músicos contemporáneos, y aunque la respuesta es bastante homogénea, surgen algunas divergencias con los postulados de Vega. Por ejemplo, además de ponerse en evidencia la conciencia que se tiene acerca de la cueca como perteneciente a un

⁴ Difusionismo, tradicionalismo y nacionalismo suelen verse involucrados en la construcción del pasado, y frecuentemente han colaborado condicionando los estudios acerca de bienes culturales. Al respecto es muy revelador el artículo de Bernardo Illari sobre la disputa que mantuvieron Carlos Vega y Josué T. Wilkes acerca del manuscrito del fraile Gregorio de Zuola. “Hace setenta años, cuando se profesionalizó el conocimiento científico-musical en Buenos Aires, Zuola, toda la música colonial latinoamericana conocida en ese entonces, fue visto como un objeto histórico valioso y apropiado para la nación argentina. Para ello, paradójicamente, se lo hizo andaluz y un poco moro, o blanco y católico, como proyección de ideologías de cuño nacionalista.” (Illari, 2000 : 89)

entramado cultural que involucra a Cuyo, Perú, Chile —contadas veces a Bolivia—, en algunas narraciones las explicaciones nos llevan más allá de la península ibérica.

“La cueca la recibimos nosotros a través de Andalucía con el nombre de zambacueca o zamacueca; a su vez se cuenta, se dice, que los españoles la recibieron, que llegó a España, que era un ritmo árabe, que se lo denominaba zambra; en España se transforma en zambacueca o zamacueca, nosotros la recibimos de los españoles, ingresa por Perú, Chile y llega a Cuyo; después de un tiempo, acá en Cuyo se desmembra, porque era la conjunción de la zamba y la cueca, por eso se la denominaba zambacueca o zamacueca; entonces queda la zamba y la cueca; la zamba se arraiga, digamos, a nivel nacional, prácticamente en todo el país; la cueca se aquerencia más en Chile y en Cuyo; desde Cuyo llega al norte de Argentina, al norte de nuestro país.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

“La cueca cuyana o, hablando más ampliamente, la zamacueca en general viene de Guinea, con los esclavos africanos, pero de la parte fina de la Guinea.” (Ángel Giménez, 4/6/2003)

Los cultores entrevistados actualizan en sus testimonios temas centrales de una discusión que agitó el campo de la musicología latinoamericana por décadas, en torno a la conformación de las músicas populares de las distintas regiones del continente y al protagonismo que en ese sentido le fue adjudicado a las culturas no europeas⁵. Con respecto a nuestro país, Vega tuvo una posición muy clara desde su texto de 1936, *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones*, en donde dedica un capítulo a este tema, titulado “Valoración de factores” (Vega, 1936 : 47-78), dividido en tres párrafos, donde estudia los “elementos aborígenes, africanos y europeos”; su argumentación consiste en eliminar los factores no europeos, con una sola excepción como veremos, concluyendo de la siguiente manera.

“Eliminada la influencia africana y la de todos los indígenas americanos, excepto los de la zona ex incaica, quedamos ante un heterogéneo bloque europeo introducido por las familias españolas del primer siglo, arraigado en la colonia y enriquecido en todo tiempo con sucesivos aportes de ultramar.” (Vega, 1936 : 87)

En relación con lo que el musicólogo bonaerense denomina elementos aborígenes, en primer lugar considera “los pueblos indígenas menos adelantados y los de categoría media”, recordándonos que “todos fueron desplazados, barridos, o

⁵ En los estudios acerca de la cueca chilena aparecen también estas dos conexiones culturales extraeuropeas, una que le asigna un exclusivo origen arábigo andaluz (Claro Valdés, 1994) y otra que

simplemente exterminados por la conquista” con algunas excepciones en Chaco y Neuquén.

“Si algunos elementos de su vida material pasaron a engrosar el caudal de los vencedores, ni una sola melodía, en cambio, ni una sola nota, ni una danza, ni instrumento alguno de los suyos fueron adoptados por los habitantes de origen europeo. (...) Los españoles no se molestaron en rechazar el canto de esos indígenas inferiores, porque ni siquiera imaginaron la posibilidad de tenerlo por expresión audible. No puede pedirse, en verdad, expresión sonora más vivamente opuesta a la estética europea.” (Vega, 1936 : 48)

Más adelante toma en consideración “una cadena de pueblos de alta cultura” de la zona andina, desde Colombia hasta Chile.

“Pues bien, los del sur —todos los del noroeste argentino y los araucanos— fueron también eliminados o desplazados. La música criolla no recogió de la de ellos absolutamente nada.” (Vega, 1936 : 49)

Sin embargo, otros pueblos de esa cadena, los que podríamos localizar en los actuales territorios de Ecuador, Perú y Bolivia, sobrevivieron a la conquista, y con ellos sus músicas, danzas e instrumentos.

“Esos pueblos son los que integraron el dominio imperial de los Incas. Dentro de ese complejo se reconocen vestigios de la música e instrumentos de las naciones preincaicas que los Incas vencieron y sometieron, pero, concretamente, sólo quedó viva y dominante una música que —propia o adoptada— era la música artística ‘oficial’ de los Incas.” (Vega, 1936 : 49)

Vega sí reconoce influencias y adopciones mutuas entre esta cultura y la euroamericana, aunque solamente con respecto a los bienes musicales no así en relación con loailable.

“Las danzas de los Incas no dejaron huella en las americanas criollas que se cultivaron en la República Argentina; algunos instrumentos fueron adoptados por una parte de los músicos euroamericanos del Ecuador, el Perú y Bolivia, y ocurrió lo propio con la música incaica ‘pura’. Al cabo de cuatrocientos años de contacto, la de los Incas sintió parcialmente la influencia europea y ésta adoptó algunos giros de la incaica —siempre en las repúblicas andinas del norte.” (Vega, 1936 : 49)

le atribuye un directo antecedente africano (Vicuña Mackenna, [1882] en Garrido, 1979), posición estudiada críticamente por Pablo Garrido en (Garrido, 1979 : 140).

Por otro lado, Vega argumenta la “eliminación del factor africano”⁶ en el “abismo sentimental” que separa el cancionero criollo de las músicas de los esclavos negros y sus descendientes, calificadas como “aullos” o “aullidos de animales” en las documentaciones por él citadas; y ve en esta diferencia “abismal” un obstáculo insalvable en cuanto a la comunicación de sus bienes culturales.

“Más de un siglo de convivencia popular entre negros y criollos pudo determinar una influencia de la música de aquellos en la de éstos y, sin embargo, no ha sido así. Y se explica. Un cancionero puede recibir influencias de otro a condición de que no exista un abismo sentimental entre ellos. (...) ...la música que importaron [los esclavos africanos] era, con muy rara excepción, de tan rudimentaria, original y extraña naturaleza, que el hombre blanco resultó inaccesible a su audición. (...) Esa música no pudo despertar en los criollos la apetencia necesaria para su adopción. (Vega, 1936 : 65)

Sin embargo, en el párrafo anterior afirma que los descendientes de los últimos esclavos “absorbidos por la cultura europea, adoptaron las danzas y la música de los salones y la campaña de entonces”, poniendo en evidencia que el tal “abismo sentimental” funciona como impedimento en un solo sentido. Sucede que Vega sólo se pregunta ¿en qué pudo haber influenciado la música africana en las canciones y danzas argentinas? Formulado el cuestionamiento en esos términos, desde el marco difusionista que sólo acepta un único sentido en la circulación de bienes culturales —de dominador a dominado—, las respuestas son obvias e insistentes a lo largo de todo el parágrafo.

“Las formas de la música y danzas africanas cultivadas en la Argentina, no tuvieron absolutamente ninguna consecuencia en el antiguo cancionero criollo.” (Vega, 1936 : 53)

“Por nuestra parte rechazamos en absoluto la influencia africana en la música popular argentina.” (Vega, 1936 : 54)

“Nosotros creemos que no existe en el cancionero argentino ni el más leve vestigio de música negra.” (Vega, 1936 : 58)

“Hemos afirmado que no existe en la música popular ni el más leve vestigio de música negra.” (Vega, 1936 : 58)

⁶ El parágrafo del libro *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones* Buenos Aires, Ricordi Sudamericana, (1936), en el que Vega rechaza la participación de la cultura africana en la música popular argentina, es una reformulación de algunos textos que fueron publicados en periódicos porteños, entre los que se encuentra el artículo titulado “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo” (Vega, 1944 : Apéndice de publicaciones).

“...no obstante lo cual insistimos en que esas danzas y esa música no dejaron huella en la de origen europeo que ha llegado hasta nuestros días por tradición oral.” (Vega, 1936 : 58)

Una pregunta menos prejuiciosa, o al menos que no lleva implícita la respuesta, podría ser ¿en qué grado y mediante qué factores las músicas africanas colaboraron en la conformación, en la creación de la música popular argentina? Es decir, ¿qué elementos, estructuras, principios, maneras, formas, de las músicas africanas han tenido continuidad en las nuevas músicas engendradas a partir del traumático choque cultural producido desde la conquista de América? En este sentido, seguimos la perspectiva ofrecida por el musicólogo cubano Argeliers León en su artículo de 1986 “Continuidad cultural africana en América”.

“Los aportes musicales africanos, digamos nuevamente ahora, no son pedazos, segmentos o partículas que, desprendibles y desprendidas de sus músicas originales, vayan a insertarse en un complejo mosaico americano, hecho con otros restos de las culturas precedentes que concurren en el Nuevo Mundo. La presencia de rasgos afroides en toda la cultura americana no puede definirse en intentos de materializarlos en porciones, términos, modismos, o gestos que permiten, aislando estas porciones, y extrayéndolas quirúrgicamente con pinzas, ‘blanquear’ una cultura que supongamos básica y anterior; o establecer una base, de cultura blanca, atravesada de partículas negras. Hay que pensar en una música en América Latina y el Caribe como un complejo lenguaje que se inicia desde los procesos mismos de poblamiento, y donde el arranque primordial de las relaciones de producción (...) estuvieron engendrando una *nueva razón*, una *nueva lógica*, unas nuevas coyunturas culturales, nuevas aplicaciones a formas de vida totalmente nuevas.” (León, 1986 : 120)

Si releemos las citas en las que Vega se ocupa de los elementos aborígenes, encontramos igual distorsión, es decir, un intento de juzgar la influencia que han ejercido las músicas indoamericanas sobre el cancionero criollo, desestimando implícitamente que esas músicas prehispánicas puedan ser integrantes de la cultura popular americana contemporánea al pensarlas como influencia, pero condicionando la respuesta negativa desde la perspectiva difusionista por el hecho de ser músicas de las clases subalternas. Y por si el difusionismo no es convincente, se esgrimen los argumentos de “abismo sentimental” y de “expresión opuesta a la estética europea”, intentando justificar el no ascenso social, la no adopción de las músicas indoamericanas y africanas por la sociedad criolla, invirtiendo convenientemente la dirección de la circulación cultural que el mismo difusionismo pregona.

Finalmente, la perspectiva del musicólogo bonaerense queda expuesta en su totalidad cuando estudia los “elementos europeos” en el tercer párrafo del citado capítulo “Valoración de factores”: teniendo en cuenta que ya desestimó las músicas de las otras culturas, la consecuencia es que música europea y americana son idénticas, salvo por alguna influencia dada por la música artística/oficial de los Incas.

“Estamos ante el complejo europeo. Más que una influencia, Europa descarga bloques, sobre los cuales obrarán las influencias.” (Vega, 1936 : 67)

En el capítulo conclusivo del *Panorama de la música popular argentina*, Vega inicialmente propone desterrar la palabra “origen” del estudio de la música, pero fundamentando su propuesta en que las distintas manifestaciones musicales tienen un único punto de partida, y sólo ese es “el origen”; de esta manera llevó las ideas difusionistas a un extremo, sumándose desde su musicología a la batalla que se había estado librando desde mediados del siglo XIX desde la biología y la antropología contra las teorías de la generación espontánea.

“El origen de los cancioneros indígenas y folklóricos de América entronca, saltando continentes y atravesando milenios, con el origen de la música misma. Por lo pronto, es necesario eliminar sin consideración la idea romántica de las generaciones espontáneas.” (Vega, 1944 : 315)

Por otro lado, no tomó para sí esta propuesta de desterrar la palabra y el concepto: en 1956 publica *El origen de las danzas folklóricas*, texto en el que explica los conceptos difusionistas inclusive con pequeños mapas y con gráficos de algunas figuras coreográficas “que contribuyen a documentar el trayecto y a esclarecer la procedencia de nuestras danzas nativas: de los salones de París al ambiente rural argentino.” (Vega, 1956 : 42 y 187). La obra de Carlos Vega fue escrita durante la primera mitad del siglo XX, a partir de un importante trabajo etnográfico y de una intensiva revisión de fuentes históricas, contando con las herramientas teóricas disponibles en esas décadas; es en ese contexto que debemos valorar sus conclusiones. En este sentido, otros trabajos musicológicos ya han resaltado la manera en que el difusionismo —actuando a modo de paradigma, desde el punto de vista epistemológico— preconfiguró algunos de los resultados del investigador bonaerense; tal el caso de sus estudios acerca de músicas medievales y de la relación de éstas con los repertorios folklóricos americanos.

“De todo lo que antecede parecería desprenderse incontestablemente que Vega manipuló la información de manera tendenciosa, seleccionando y

adecuando la evidencia para ajustarla a los objetivos que perseguía desde un comienzo. Pero tal vez se podría ensayar otra interpretación, y considerar que probablemente su marco teórico, tan sólidamente arraigado, haya actuado como filtro de la realidad, permitiéndole ver y aceptar sólo aquello que no entraba en conflicto con el mismo. De hecho en la actualidad se considera que es éste el modo en que actúan los paradigmas sobre los científicos...” (Huseby, 1998 : 96)

Nuestros comentarios críticos a la obra de Vega —que inclusive, continuaremos en las secciones siguientes— han sido realizados tomando en cuenta esas consideraciones. Desde el marco que proponemos siguiendo a Argeliers León, en las antípodas del difusionismo, la pregunta por *el* origen pierde consistencia; es más, creemos que no existe tal cosa en nuestras músicas. En todo caso, sólo podemos preguntar qué principios, estructuras, elementos performativos, prácticas, significaciones, funciones, de las músicas producidas por las distintas culturas —indoamericanas, africanas, europeas— que conformaron nuestra cultura —cuyana, argentina, sudamericana, latinoamericana, es decir, pensando un *nosotros* de distintos alcances—, tienen continuidad en nuestros géneros musicales tradicionales vigentes. Y a partir de ahí, los investigadores que se sientan invitados, solamente podrán ensayar algunas hipótesis.

2.1.2. La refundación contemporánea y el reconocimiento de referentes

Esta conciencia que tienen los cultores cuyanos acerca de la profundidad histórica de sus músicas no sólo se manifiesta con respecto a lo que hemos llamado *momento fundacional*, sino también con relación a la historia de la música cuyana desde su *refundación contemporánea* o *mediatizada* a principios del siglo XX, con el surgimiento de artistas como Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, músicos que supieron aprovechar las posibilidades de la naciente industria cultural, específicamente las concernientes a la mediación tecnológica del sonido, es decir, la industria discográfica y la radiofonía; surgen en consecuencia nuevas modalidades de relaciones, en las que lo tecnológico se presenta como un necesario mediador entre

los distintos protagonistas del hecho musical. Debido a esto, utilizaremos la denominación de *mediatizada*⁷ para designar tanto la etapa histórica como la música cuyana producida, cueca incluida, desde la refundación señalada hasta nuestros días. En este sentido, para algunos artistas lo histórico de la cueca se tematiza desde ese momento.

“Yo estimo que la cueca tuvo una época, del 35 al 55 [1935 a 1955], donde prevalecía en la palestra el folklore cuyano⁸ en Buenos Aires, llevado por don Hilario Cuadros” (Armando Navarro, 3/10/2002)

“Hilario Cuadros fue el mayor embajador de nuestra música —y dicho por Héctor Larrea—, fue el patriarca. Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo —a veces te tenés que ir a Buenos Aires y te enterás de cada cosas...— inician el movimiento folklórico⁸ más importante del país; y nosotros eso no lo teníamos asumido cómo era... ¡y es así!” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Entre los cultores de cuecas y tonadas, se narra con orgullo acerca del rol de pioneros que tuvieron los primeros músicos cuyanos que accedieron a los beneficios de la naciente industria cultural. Y se tiene plena conciencia de que esos precursores fueron creadores responsables de la cristalización de estas músicas, que no fueron meros reproductores de la tradición.

“-Aparte que Hilario Cuadros, fue tradicionalista, pero él hizo su obra... no fue para atrás; innovó en ese tema de la instrumentación y con su estilo.

-Fue un revolucionario en el buen sentido de la palabra...

-¡Claro, cantó su obra! [acentúa el ‘su’]. Había poco para atrás.” (Fabiana Cacace, Eduardo Aliaga y Mariano Cacace, respectivamente, 19/10/2002)

Sin embargo, considerando lo sonoro, las estructuras musicales y la manera de componer e interpretar, algunos cultores perciben una continuidad sin fracturas en la historia de las músicas populares cuyanas.

“El cuyano no tiene etapas dentro del cancionero, sino que ha ido adaptando; ha sido siempre muy pegado a su tradición; ha sido continuo, ha ido adaptando la vieja cueca o la vieja tonada, la ha ido actualizando, la ha hecho más rápida, le ha puesto más viola, le ha puesto guitarrón, la ha ido adaptando, cada uno a su estilo y su tiempo; eso sí se ha logrado, la ha mantenido

⁷ Hemos tomado este término en el sentido que le asigna el musicólogo chileno Juan Pablo González, quien ve en este concepto una de las características que definen la música popular urbana. “Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones.” (González, 2001 : 38)

⁸ Así como para nosotros bajo la categoría *música popular* queda incluida la música tradicional, como comentamos en la nota al pie 2 de esta sección, debe quedar claro que para los músicos cultores los conceptos *folklore* y *popular* están fusionados, hecho que se verifica también para la industria cultural.

vigente... pero no ha hecho nada nuevo... a eso voy yo. ” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

El entrevistado autor del testimonio anterior, es muy crítico con los compositores e intérpretes; y aunque reconoce que la reproducción de repertorio y estilos interpretativos ha colaborado en el mantenimiento de los géneros cuyanos, les reprocha en cierta forma a los artistas el no haber hecho progresar estas músicas. Desde esta perspectiva se percibe una historia sin mayores quiebres; en sintonía con esta percepción, es que la periodización que proponemos para estudiar la cueca cuyana contemporánea no se fundamenta en cambios ni evoluciones de estructuras musicales, sino que está basada en la visibilidad nacional que ha tenido esta música, situación fluctuante y dependiente de su relación con los medios y la industria cultura, tema que será profundizado en la sección siguiente. De todas formas, algunas excepciones a esta continuidad han sido frecuentemente señaladas.

“Pero salvo Tejón y Viñas, no hay hechos muy significativos... aparecen cosas esporádicas, canciones que en determinado momento marcaron una lucecita por aquí y otra por allá, pero sin perseverancia ni continuidad” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Por otro lado, sin negar una mayor profundidad histórica, cada artista, y cada individuo, puede reconocerse en una tradición y decidir cuál es su antecedente; puede señalar desde qué nudo se siente conectado, no siempre desde los pioneros de la refundación.

“Te cuento todo esto porque ahora caigo en el tema de la cueca: mi papá nos inculcaba bailar la cueca... la de Hilario Cuadros. Y yo considero que, para mí, la cueca, a mi gusto, viene desde Palorma, como dice Jorge Marziali ‘...desde Palorma vamos andando...’ . Entonces, antes, la cueca de Hilario Cuadros traía mucho de Chile, ¿entendés?... se bailaba a los saltitos, como la cueca chilena; pero Palorma,—aún así, las primeras cuecas de Palorma también tenían un poquito de contagio de los Cuadros, porque hay unas cuecas de Palorma que son rápidas, él las grababa rápidas— después le empezó a dar un compás que ahora... ¡tiene una identidad la cueca de Palorma que es increíble!” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Hemos ubicado a Palorma en un momento posterior al configurado por la obra de Buenaventura Luna, Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros, periodo el de estos músicos al que hemos llamado *de la cristalización*; aunque esto es así en lo temporal, la intervención de Palorma en la historia de esta música, y sus consecuencias sonoras, es tan fuertemente reconocida por los cultores de la actualidad que podemos

verlo como puente entre esta primer etapa mediatizada y la siguiente, la que hemos denominado *de la consolidación*. La obra de Palorma es una bisagra en la historia de la cueca, pero no una ruptura: es un continuador que colabora en la consolidación del género y a la vez ha dejado su huella siendo protagonista de la cristalización, desde la interpretación y la composición.

“Mirá, hablando sobre la cueca cuyana, nosotros tenemos una visión muy nuestra de lo que es eso. Dicen: ‘la cueca cuyana antes y después de Palorma’ y ahí marcan una diferencia. ¿Por qué? Porque antes las cuecas, en lo que es el ritmo, por ejemplo lo que hacía Montbrún Ocampo, Hilario Cuadros, todas las cuecas cuyanas... ¡eras rápidas! Ellos hacían la cueca muy rápida a comparación de la cueca de Palorma; después de Palorma sale la cueca más cadenciosa.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Además del tempo, otros elementos interpretativos marcan una diferencia entre aquellas cuecas del momento de la cristalización y las de Palorma, como la inclusión de “bordoneos sobre la dominante desde un semitono atrás” —técnicamente bordaduras cromáticas incompletas ascendentes en el bajo—, como nos contaba ejemplificando con su guitarra Armando Navarro (1/3/2003), creando mayor tensión armónica rítmica en el acompañamiento.

“Y así cae don Félix Dardo Palorma a mi casa, cuando yo tenía 12 ó 13 años... y cuando lo escuché a Palorma dije... ‘*acá está la cosa*’; ahí empiezo yo, me voy para el folklore, a los 14, 15 años, detrás de Palorma... digo ‘*acá está... acá*’. La armonía que tiene don Palorma en la guitarra, lo que tocaba, lo que él era cantando, y lo que escribía, me parece que ha sido eximio y va a pasar un buen tiempo para que salga otro Palorma. Tiene la picardía del ritmo don Palorma, que no es ‘*chiqui chiquí chic chicqui...*’ [acompaña las onomatopeyas moviendo las manos como tocando una guitarra, con la punta de los dedos], sino que es más pausadito y tapadito con la palma de la mano; y más con guitarrón; y bueno, así empezó.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Repasando los testimonios que hemos presentado veremos que en lo narrado por los cultores sobre la dimensión histórica de la cueca cuyana hay una importante brecha temporal que va desde ese indeterminado periodo fundacional del género hasta la refundación de la música de Cuyo mediatizada, alrededor de 1930, que acabamos de comentar. Esta ruptura, al parecer centenaria, es cubierta en parte por la intención de los recopiladores como Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez, autores de sendos cancioneros de música cuyana, que pretenden dar cuenta de un pasado reciente y sin desconectarse del presente desde el que se escribieron estas obras. Aunque editados ambos en 1938, contienen melodías recolectadas desde las

primeras décadas del siglo XX, vigentes en ese entonces, pero ya antiguas y arraigadas en la población cuyana, según las fuentes con que contaron los citados investigadores: músicos populares intérpretes de cuecas, gatos y tonadas. La ilusión de estos intelectuales —forjada a partir de criterios tradicionalistas y primitivistas⁹, conceptos desde los que frecuentemente se oculta y hasta niega el papel de mediador del recopilador, a la vez que, sin proponérselo, suele minimizarse el potencial creativo popular— nos lleva a estar en presencia de músicas cultivadas a mediados del siglo XIX, pero nos pone imaginariamente frente a éstas, puesto que lo fijado en el pentagrama fue escuchado por el transcriptor cerca de ochenta años después de la época señalada y luego de la mediación de varios intérpretes. Lo que sí podemos asegurar, basándonos en estos autores y en su valioso trabajo de recopilación, es la vigencia de la cueca en Cuyo durante el siglo XIX, pero estamos lejos de saber cómo sonaban esas piezas en esa época.

“*Si porque te quiero quieres*, cueca. Me fue dictada por don Nicolás Bustos, mendocino, de 53 años de edad, domiciliado actualmente [es decir 1938] en el departamento de Maipú. Dice la aprendió en 1904 a Ángel Vidadel Olivera (el Pescado) quien a su vez la había aprendido de don Domingo Zenteno. Don Ulderico Ibáñez también me aseguró haberla oído en el año 1875, manifestándome que era una de las cuecas mendocinas más antiguas.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 119)

En el caso de Alberto Rodríguez, él mismo es el responsable de las transcripciones, bajo la supervisión de su maestro Carlos Vega (Rodríguez, 1989 [1938] : 23). El trabajo de Draghi Lucero implica un peligroso grado más de mediación, ya que este investigador le cantaba a un músico formado en los códigos de lectoescritura musical las melodías que había memorizado durante más de treinta años.

“La notación de los cantos infantiles ha sido ejecutada por el profesor Higinio Otero (...). Esta música tal como consta aquí, me ha sido entonada por quienes fueron colegas por 1884, especialmente por mi madre.

La notación referente a tonadas y bailables ha sido hecha por D. Ezequiel Ortiz, a quién he transmitido con la mayor fidelidad posible, dichos caudales recogidos por mí, mediante la entonación. Ezequiel Ortiz ha recogido a su vez, un apreciable caudal musical popular, el que ejecuta con fidelidad, motivo por el cual le fue encargado el trabajo de referencia.” (Draghi Lucero, 1997 [1938] : 76)

⁹ Primitivismo en el sentido que le asigna Peter Burke, es decir, el concepto desde el que se interpreta que las tradiciones han sido transmitidas sin ningún cambio a lo largo de miles de años desde un indefinido período primitivo o *Vorzeit* (Burke, 1996 [1978] : 58-59).

La brecha mencionada acentúa el carácter mítico de la *fundación* de los géneros cuyanos, y vuelve más vital y necesaria una *segunda fundación*, más cercana, ésta que hemos denominado la *refundación mediatizada*. El tiempo transcurrido entre ambos momentos, que podríamos denominar para nuestro objeto de estudio el *periodo de la primera vigencia* de la cueca, es tratado por la musicología a través del estudio de narraciones de viajeros, relatos, cartas, entre otros documentos, y de las primeras partituras que comienzan a aparecer desde mediados del siglo XIX. Justamente, ese es el tema del siguiente párrafo, objeto que intentaremos abordar también desde una perspectiva que tome en cuenta posibles construcciones y sus condicionamientos.

2.1.3. Primera vigencia: algunos prejuicios y condicionamientos

“...no debe sorprender la migración de la Zamacueca de Lima a Santiago a los pocos meses de su aparición. Ambas capitales estaban en permanente comunicación por la directa vía marítima y las danzas triunfantes se difundían con rara prontitud. La Zamacueca, en conclusión, después de un periodo de coordinación en penumbra, se presenta al mundo limeño en el año 1824 e invade el continente a partir de esa fecha.” (Vega, 1953 : 128)

Volviendo al género que hemos elegido como objeto de nuestro estudio, existe un amplio consenso entre los investigadores en señalar la década de 1820 como el momento de surgimiento de la zamacueca, nombre con el que se dio a conocer la cueca en sus primeros años de vigencia. Las divergencias aparecen cuando se hipotetiza acerca de sus antecedentes culturales y sobre las clases sociales en que era frecuentemente practicada en esos años.

“El caso de la Zamacueca, dentro del Continente, es ejemplar: pasa de Lima a Santiago de Chile en 1824, y hacia 1860 regresa a la ciudad de origen, donde la llaman Cueca, para alternar allí con su progenitora.” (Vega, 1956 : 169)

“La cueca se acrisola en las proximidades de la gesta de la Independencia, proceso sincrónico americano que acaso explique su expansión. (...) La coreografía actual (...) no tiene afinidad estricta con danzas

peninsulares¹⁰, aborígenes o africanas acriolladas. (...) No hay antecedentes coreográficos exactos de su antecesora, *la zamacueca*, como tampoco existen de sus mensuras estrófico-poéticas ni melódicas.” (Garrido, 1979 : 13-14)

A pesar de que existe una enorme cantidad de documentos en los que se menciona esta danza, en ninguno aparece una descripción detallada de la coreografía y menos una transcripción de su música, como se pone en evidencia en la anterior cita del investigador chileno Pablo Garrido. En general, hay acuerdo entre Garrido y Vega en que la zamacueca llegó a Chile entre 1824 y 1825 —dato que nos interesa debido a la estrecha vinculación existente entre las provincias de Cuyo y Chile—, ambos basados en las narraciones del músico José Zapiola de su libro *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, editado en 1872, entre otros documentos. Sin embargo Garrido ofrece en su libro *Historial de la cueca* algunos datos y citas no siempre convergentes con la perspectiva de Vega; por ejemplo, las del historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna.

“Semiennoblecida la *zamacueca* en Lima, pasó a Chile el año 1824, o un poco antes, como cosa de negros y como tal fueron los negros del famoso batallón número cuatro los que la trajeron en su banda enseñada en Lima por Alcedo...” [Vicuña Mackenna, 1882] en (Garrido, 1979 : 26)

“En el verano de 1824-1825, pues, se siente de pronto en Santiago de Chile la presencia de una poderosa danza. Es la *Zamacueca* y viene de Lima. Está triunfando en los salones aristocráticos de la capital peruana y el prestigio de la procedencia le abre las puertas de los altos salones santiaguinos. (...) En pocos meses, la Zamacueca peruana se instala en los salones y en las tertulias de Santiago. Asegurado el éxito se inicia el proceso de expansión; pasa de ciudad a ciudad —de salones a salones— y de las clases superiores a las clases medias y populares. Después invade la campaña. (...) Ningún baile se difunde en los ambientes populares si no se acepta antes en los superiores.” (Vega, 1953 : 70-71)

Como fue comentado por Gerardo Huseby en la cita que incluimos en la sección 2.1.1., el difusionismo en Vega actúa como un poderoso filtro, que lo lleva en este caso, a partir de datos reales o al menos consensuados —como la llegada de esta danza en una fecha más o menos constatable—, a completar una narrativa con suposiciones que encajen en su marco teórico. Con respecto a la vinculación de la

¹⁰ Con respecto a las danzas tradicionales cuyanas, entre las que está incluida la cueca, Juan Draghi Lucero se ha expresado en términos similares: “Estoy convencido que existe un divorcio secular entre las formas coreográficas criollas y españolas” (Draghi Lucero, 1992 [1938] : 44-45 T.1)

cueca o zamacueca con músicas o músicos africanos o descendientes de esclavos, aunque sea parcial o superficial, Carlos Vega —además de haber sido taxativo en los párrafos citados sobre la eliminación del factor africano en la conformación de las danzas y canciones argentinas en general— rechaza cualquier insinuación al respecto. En su libro de 1953, *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera)* —en el que realiza un profundo rastreo de documentaciones presentando cerca de un centenar de fuentes en las que se menciona la zamacueca—, a pesar de que aparece repetidas veces en los documentos por él mismo citados, desestima cualquier mención a música africana, o minimiza, y hasta omite comentarios, cada vez que se sugiere la participación de músicos de raza negra —o mestizos, mulatos, zambos— en la ejecución de la cueca. Por ejemplo, descalifica por no ofrecer documentación, la opinión de Juan María Gutiérrez, reconocido intelectual argentino, exiliado en Chile —entre otros países— durante la dictadura de Rosas, junto con Sarmiento y Alberdi.

“La publicación de indocumentadas afirmaciones y la ulterior repetición sin crítica, engendran generalizadas convicciones que suelen inducir en error incluso a publicistas de renombre. En 1871, Juan María Gutiérrez presentó en la *Revista del Río de la Plata* un ensayo sobre la literatura de Mayo en que cupieron, sin embargo, conceptos sobre la Zamacueca, incluso la suposición de su origen africano. ‘El cielo —escribía— no tiene entre nosotros como la zamba-clueca peruana o el Bambuco neo-granadino origen africano y no participa por consiguiente del delirio sensual ni de la ausencia del pudor que son inherentes a los cantares y danzas de las razas ecuatoriales sujetas a la esclavitud’ . . . etcétera. Va implícita una opinión negativa sobre la Zamacueca. Otras veremos. No obstante, fue admirada y celebrada hasta en los más austeros salones. Gutiérrez relaciona la Zamacueca con la esclavitud; yo, con la libertad. De todo ocurre.” (Vega, 1953 : 20)

En realidad, Gutiérrez no opina negativamente acerca de la zamacueca; es Vega quien ve negatividad en la mínima insinuación o comentario acerca de cualquier roce entre estos géneros y culturas africanas. Tampoco admite siquiera la vinculación de la zamacueca, aunque sea insignificante, con músicas producidas por indoamericanos.

“Un andariego español, Ciro Bayo [que] recorrió varios países de América hacia las décadas finales del siglo pasado [escribió en 1911 que] ‘El *caluyo* es el baile zapateado de los indios, que luego ha trascendido al resto del país. (...) Báilase también frente a frente, y tiene muchas mudanzas y mucho parecido, si no es lo mismo, con la zamba o zamacueca chilena, que aquí llaman cueca, y es el baile nacional por excelencia entre criollos bolivianos y peruanos’.” (Vega, 1953 : 77-78)

Comentando esa cita, en el párrafo siguiente Vega propone “Dejemos de lado la sugestión de un origen indio de la Zamacueca...”. Bayo ni siquiera es claro con lo del origen indoamericano, y sin embargo provoca la reacción del musicólogo argentino. Alusiones de este tipo se multiplican a lo largo de todo el libro, contando con el rechazo o con el silencio del bonaerense. Varios relatos de viajeros desvinculan la zamacueca de lo europeo o del circuito criollo/aristocrático y Vega no lo evidencia; en el Apéndice 6 recopilamos sumariamente algunos de estos documentos, testimonios en los que la producción musical yailable del género en cuestión aparece en voces, manos y cuerpos de afroamericanos negros, zambos y mulatos. Inclusive en varios de estos relatos se menciona el cajón, instrumento de percusión afroamericano sustituto del tambor —vigente todavía en la actualidad en las prácticas musicales afroperuanas y afrocubanas (Vázquez, 1982 : 28) (Ortiz, 1995 [1952] : 21-26)—, de tal importancia en la zamacueca que con frecuencia se denominaba a este género musical como “polka de cajón”.

Con respecto a la otra afirmación de Garrido, “No hay antecedentes coreográficos exactos de su antecesora, *la zamacueca*, como tampoco existen de sus mensuras estrófico-poéticas ni melódicas.” (Garrido, 1979 : 13-14), la única cita calificada acerca de la música de esas primeras zamacuecas pertenece a la misma persona que da noticias de su llegada a Santiago, es decir, José Zapiola, destacado músico chileno de gran protagonismo como intérprete, compositor y director, y que por su ecléctica formación, tuvo fuerte contacto con músicas populares y de bandas militares; además, fue testigo de los hechos narrados.

“Desde entonces, hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas *zamacuecas*, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música.” (Zapiola, 1945 [1872] : 100) citado también en (Vega, 1953 : 70) y (Garrido, 1979 : 23)

No sabemos si alguien transcribió aquellas zamacuecas; toda la música escrita que nos llega del siglo XIX, junto a comentarios muy generales, son producciones reelaboradas, adaptaciones o recreaciones para piano y voz, de músicas con igual denominación que esas otras que según Zapiola “inútilmente tratan de imitarse entre

nosotros”. Comentaremos la que Garrido presenta como la primera edición chilena de una obra musical bajo el genérico nombre *zamacueca*.

“...[corría el año 1851] cuando un pianista nacional entregaba a la circulación la primera *zamacueca* de concierto impresa en Chile por uno de sus súbditos. Se trataba del brillante joven Federico Guzmán (1827-1885), proveniente de una familia de músicos de alta reputación... (...) Sobre su *zamacueca* —que sólo conocemos por una buena edición de 1911 hecha en Alemania— se cuestiona su paternidad” (Garrido, 1979 : 204)

Lo que se conoce en realidad, y sobre lo que Garrido realiza su análisis¹¹, es la versión que el pianista alemán Albert Friedenthal recopiló a fines del siglo XIX estando de gira por nuestro continente y que después editó en 1911.

“Este autor pomeranio recorrió las Américas entre 1880 y 1890 como concertista de piano; recopiló gran cantidad de aires ‘populares’ hispanoamericanos los que, con anotaciones personales, editó posteriormente en seis fascículos de amplia difusión internacional. En el cuaderno correspondiente a Chile incluyó diez trozos, cinco de los cuales son *zamacuecas*.” (Garrido, 1979 : 206, nota al pie 276)

En síntesis, lo que Garrido analiza es la versión que Friedenthal edita en 1911, recopilada por el alemán entre 1880 y 1890, basada en una composición que, tal vez, Guzmán realizó alrededor de 1850. Es una obra demasiado mediada para que a partir de allí nos demos una idea de cómo sonaban aquellas otras *zamacuecas* del siglo XIX, esas que son calificadas por los mismos músicos cultos como “aires populares hispanoamericanos”. Es como si quisiéramos darnos una idea del *malambo* argentino a través de una transcripción anotada y reelaborada por un concertista centroeuropeo que pasó de gira por Argentina y escuchó una obra de Ginastera. Carlos Vega también habla de esta composición.

“Merece especial mención la hermosa *Zamacueca* que el gran pianista y compositor chileno Federico Guzmán (1837-1885) publicó —según Pereira Salas— en 1851. Es una agraciada página pianística, respetuosa de la melodía popular y colorida hasta en el acompañamiento, que imita los diseños del arpa —y lo dice—. Su factura es superior a casi todo lo que en su género y con tales

¹¹ Dice Garrido, “Escrito en muy fluido estilo pianístico, brillante, ingeniosamente sorteando las síncopas, comprende una insinuante introducción (20 compases) y desarrollo melódico en 52 compases, que resulta coincidente con una de las fórmulas clásicas propugnadas en nuestros análisis estructurales. No se trata de una estilización a la manera de los virtuosos románticos (Chopin et al), ni tampoco de una esquematización híbrida, ya que en ella se sintetizan admirablemente aquellos rasgos ‘musicales’ que, llevados a un plano sinfónico (como tendría que acaecer fatalmente, más tarde), crean un clima regocijante en un lenguaje culto.” (Garrido, 1979 : 206)

alcances se ha hecho después en los países de la Zamacueca.” (Vega, 1953 : 130)

Desconocemos a qué versión se refiere Carlos Vega, si a la de 1851 compuesta por Guzmán o a la de 1911 transcrita y reelaborada por Friedenthal —recordemos que Garrido reconoce que sólo tuvo acceso a esta última—. En otra edición se nombra una *Samacueca por F. Guzmán*; es una colección editada por Eduardo Niemeyer, en Hamburgo, *Bailes Nacionales para el piano*, con ocho obras chilenas, peruanas y españolas, en la que se cuentan seis zamacuecas, entre ellas la citada pieza de F. Guzmán¹² (Garrido, 1979 : 208-211), (Vega, 1953 : 133) y (Aretz, 1991 : 155). El investigador chileno la ubica entre 1850 y 1860 reconociendo que es imposible precisar la fecha; por su parte, el argentino se decide por 1860; en el texto de Aretz, aparece sólo la imagen de la portada¹³. Vega señala esta colección como de “verdaderas Zamacuecas” al igual que la del músico italiano Claudio Rebagliati, *Bailes y cantos populares. Correjidos y arreglados para piano*.

“La nota que Rebagliati pone en la página-índice de cada pliego, aclara que se trata de ‘aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América sólo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente’; añade que su intención ha sido ‘sujetarlos a las reglas del Arte’ sin quitarles el colorido peculiar y cuidando ‘que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón’ con que se escucha.” (Vega, 1953 : 134)

Nos preguntamos ¿qué es una “ejecución incorrecta” y de qué forma puede ser “correjada y arreglada”? ¿qué significa “sujetar a las reglas del Arte”? ¿qué es “arte” y cuáles sus “reglas” para Rebagliati en 1870? y ¿cómo imitar con el piano la textura de guitarra, arpa y cajón? No pretendemos cuestionar la tarea del artista, es decir, las estrategias compositivas que seguramente el citado músico italiano llevó a cabo para, a partir de esos “aires populares e inéditos”, concluir en una pieza potable para el salón de fines del siglo XIX. Lo que nos inquieta es que esa reelaboración sea

¹² La inicial F. podría corresponder a Fernando, Francisco, Federico o Fernando Segundo, todos músicos miembros de la misma familia Guzmán, emigrada desde Mendoza a Santiago en 1822. (Zapiola, 1945 [1872] : 92) (Rodríguez, 1989 [1938] : 33); para el musicólogo chileno Juan Pablo González se trata de Federico (13/10/2003, comunicación personal).

¹³ Identificada como Ilustración 62, aparece con un error en la referencia En el texto dice: “Humberto Allende recogió melodías populares chilenas, y con ellas compuso sus ‘Doce Tonadas de carácter chileno’, entre 1918 y 1922. La portada que reproducimos (Ilus. 62) muestra una edición impresa en Hamburgo.” Sin embargo, esa referencia corresponde a la portada de *Bailes Nacionales para el piano*, otro título, y otra cantidad de obras (Aretz, 1991 : 155).

tomada como el canon de la zamacueca popular. Vega, a continuación, intenta tranquilizarnos.

“No crea el lector por esto que los arreglos y la sujeción a las reglas son adulteradoras. Se trata de páginas llenas de carácter y, porque el autor logró su propósito, deben acogerse como verdaderos documentos.” (Vega, 1953 : 134)

El eurocentrismo está actuando con toda su potencia. Pero lo más problemático es que éste es el material de contraste que utilizó Vega para reconocer en sus recopilaciones frases de zamacuecas, convirtiéndose las versiones y composiciones de Rebagliati en un poderoso dispositivo de selección.

“Ya podemos anticipar una interesante comprobación: frases enteras de ‘Alza que te han visto’ [una de las zamacuecas de Rebagliati] y de algunas otras han sido reconocidas por mi en varias Zamacuecas que he recogido en lejanos pueblos de Chile y de la Argentina. Algunas de éstas son, de hecho, variantes de la nombrada.” (Vega, 1953 : 134)

Nos resulta muy difícil intentar compatibilizar las apreciaciones de Zapiola —“zamacuecas notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros (...) cuyo carácter nos es desconocido”— con estas producciones, que seguramente tienen un alto valor artístico, pero que difícilmente puedan ser tomadas como referente de música popular, como “verdaderos documentos” de “verdaderas zamacuecas”, utilizando dos expresiones de Vega. Inclusive debemos tener en cuenta que Zapiola escribe acerca de las primeras décadas del siglo, entre 1810 y 1840, pero lo hace en 1872, es decir, con una visión temporalmente profunda, cuando ya estaban circulando las zamacuecas de Guzmán (1851) y Rebagliati (1870).

En consecuencia, es posible que el difusionismo pueda haber servido como un doble filtro a través del cual Vega no sólo haya leído la historia de la cueca sino que también haya escuchado estas músicas, condicionando en cierta forma la construcción de su pasado pero también limitando en algún grado las conclusiones acerca de su sonido presente.

2.1.4. El contexto del nacionalismo y los límites del difusionismo

Teniendo en cuenta la época en que se iniciaron los estudios musicológicos en la Argentina, nos parece importante considerar que la perspectiva teórica de los recopiladores e investigadores posiblemente pudo haberse visto atravesada por las ideas nacionalistas que cruzaron el campo intelectual porteño durante la primer mitad del siglo XX. La vinculación entre esta ideología y las producciones simbólicas asociadas a lo folklórico o popular encuentran en parte una explicación en la reacción de la clase hegemónica argentina frente a la masiva inmigración, básicamente de europeos italianos y españoles, que desde finales del siglo XIX cambió la constitución étnica, cultural y social de la república Argentina, triplicando en sólo tres décadas la población total, y que fue percibida como un peligro por esa clase que detentaba el poder.

“El impacto sobre la sociedad tradicional, en todas sus capas, fue sin duda intenso. Las ciudades adquirieron un espíritu babélico y los sectores sociales pudientes, integrantes del antiguo patriarcado, bien pronto comenzaron a sentirse incómodos. El mito de la inmigración, como solución a los problemas del país, localizados clásicamente por Alberdi en la ‘extensión’, comenzó a perder fuerza. De este modo comenzarían a surgir ideologías reivindicatorias de ese mismo hombre que primero había sido negado, integrante de la antigua población hispano-indígena, como también el despertar de un sentimiento telúrico, actitudes que acabarían generando futuros ‘nacionalismos’.” (Roig, 1993 : 16)

En el contexto del Centenario de los acontecimientos de Mayo de 1810, comienza a gestarse entre la intelectualidad argentina una mentalidad de balance, y como complemento de ella una intención política de revalorizar las producciones simbólicas que desde la Capital se asociaban al imaginario rural/popular, al interior del país, a las “esencias” originadas en un pasado mítico, es decir, la reivindicación de un conjunto de valores en torno de los cuales se pretendería construir una identidad nacional que aglutinara ese nuevo panorama culturalmente heterogéneo.

“Mentalidad de balance de la que no dejaron de desprenderse vigorosos esfuerzos anticipatorios, urgencias por despejar los obstáculos que pudieran, eventualmente, empañar la contundencia de ese balance, como la que prestó intensidad a la campaña de argentinización de la enseñanza emprendida en 1908, y que encontraría en el libro de Ricardo Rojas *La restauración nacionalista* su más entusiasta apologista. Se trataba, en este caso, de homogeneizar culturalmente a la población, de argentinizarla, de una vez por todas, concluyendo con la ignorancia de los propios nativos sobre la historia

del país y con la soberbia de algunas colectividades extranjeras que se resistían abiertamente a la asimilación. Argentinización, entonces, como programa disciplinario, como instrumento de acción política decidida desde el poder político.” (Prieto, 1988 : 183)

Desde este marco comenzó a desarrollar su trabajo Carlos Vega y la naciente musicología argentina. Inclusive gran parte de sus investigaciones las realizó a partir de 1933 desde el Instituto de Literatura Argentina —Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires— que era dirigido por Ricardo Rojas, y a quien Vega dedicó una de sus obras de mayor trascendencia, *Panorama de la Música Popular Argentina* (1944). El investigador Bernardo Illari hace referencia en la siguiente cita a ese diálogo estrecho entre musicología y nacionalismo, en el contexto de una relación de mayores proporciones en la que se buscaba, en última instancia, la construcción de una nación a través de la producción simbólica con la que debía identificarse el “ser nacional”.

“En las primeras décadas del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires sufrió un acelerado e intenso proceso de modernización. En apenas unas cuantas décadas, la ‘gran aldea’ del 80 se transformó en una urbe cosmopolita. Como parte de este proceso se señala generalmente la profesionalización de actividades que antes estaban en manos de amateurs: la historia, la crítica literaria, y, he de añadir, también los estudios científico-musicales. (...) No hay nada intrínsecamente nacionalista, ni en el profesionalismo ni en el discurso técnico. Así y todo, en el Buenos Aires de alrededor de 1930 estaban estrechamente vinculados. El profesionalismo y su lenguaje se desarrollaron como parte de un diálogo en el cual las ideologías nacionalistas fueron interlocutores destacados; y, todavía más, fueron estratégicamente utilizados para la construcción de un aparato simbólico nacional.” (Illari, 2000 : 60)

Años más tarde, prioridades similares fueron planteadas desde el populismo peronista; Vega, ya al frente del Instituto de Musicología continuaría trabajando en sintonía con las prioridades del “espíritu nacional”, como puede leerse en los párrafos iniciales de *Las danzas populares argentinas*, editado en 1952.

“Dentro de la ambiciosa finalidad de ‘estudiar la música como hecho de cultura’ y sin que se resienta la objetiva dirección de sus investigaciones, el Instituto de Musicología, al dedicar las primicias de su esfuerzo a los problemas históricos del espíritu nacional, colabora en el Superior propósito de ‘formar hombres útiles a la Nación’ y cumple las exigencias que fundamentaron su creación. La conciencia de nuestro patrimonio es indispensable para instituir la convicción de un destino en armonía con las tradiciones de la comunidad.” (Vega; 1986 [1952] : 9)

En ese mismo año también se edita *El folklore musical argentino* de la discípula de Carlos Vega, la musicóloga Isabel Aretz, obra prologada por el recopilador Juan Alfonso Carrizo. Todavía en 1952 podía palpase ese temor a la amenaza que significaba la presencia de culturas “extrañas” y que justificaba el estudio de nuestras músicas populares —identificadas con el pasado indio e hispánico—, tarea planteada como una necesidad de defensa nacional.

“Hay que salvar y descubrir en nuestras dos tradiciones, india e hispánica, esta última ya cuatro veces secular, los matices de nuestra propia personalidad, de nuestra alma. Para Europa, el estudio del folklore puede ser hecho por mera curiosidad filológica o por capricho de anticuario, pero para nosotros los americanos, y en especial para los argentinos, es un imperativo, un deber ineludible e impostergable este estudio, porque asistimos a la *débaçle*, al cambio de fisonomía del país, debido a la inmigración venida con afán de lucro desde 1860...” (Carrizo, 1952 : 8)

Es decir, la primer mitad del siglo XX estuvo marcada por las prioridades nacionalistas y el campo intelectual frecuentemente fue funcional a las ideologías de los poderes hegemónicos. En la intersección entre el difusionismo y las opciones del nacionalismo, y en sintonía con concepciones esencialistas y tradicionalistas, se comprenden mejor algunas de las preferencias y omisiones que hemos comentado. Esos mismos poderes son los que han manipulado las construcciones acerca del pasado de esas músicas, y gran parte de las asociaciones y sentimientos que esos géneros musicales despiertan en muchos de sus cultores. La cueca cuyana, expresión perteneciente a un conjunto mayor de producciones musicales identificado con el nombre de *folklore argentino*, ha sufrido la manipulación oficial ejercida con la finalidad de construir la identidad nacional desde comienzos del siglo XX, una identidad pensada como blanca e hispana, con algo de indoamericano —pero de la aristocracia incaica—, atributos que obviamente debían poseer las manifestaciones simbólicas, música incluida, asociadas a esa argentinidad que se estaba construyendo.

Es importante tener en cuenta que en la construcción de identidades nacionales o regionales la manipulación no siempre es estatal; los lineamientos oficiales suelen contar con la colaboración de otras instituciones, como las llamadas Asociaciones Tradicionalistas, aliadas frecuentemente a los intereses del poder político. En este sentido, es notable que la primer entidad mendocina que nació con la finalidad de promover las manifestaciones folklóricas, el Centro Tradicionalista de Mendoza, fue

fundada en 1946 y finalizó sus actividades en el 55, coincidiendo con el periodo peronista. A partir de esos años surge en esta provincia cuyana una cantidad significativa de peñas, asociaciones y centros regionales, con un discurso que se sustenta en una trama de conceptos nacionalistas y esencialistas.

“La Peña Folklórica Mendocina, creada y dirigida por Mario Ibáñez, que fuera cotizado cantor nacional, es lo más representativo del folklore cuyano. (...) Esta peña con su cuerpo de baile estable en continuo adiestramiento, es la que ha hecho triunfar al folklore de Cuyo en el país, venciendo la indiferencia con que éste fuera siempre acogido, especialmente en Buenos Aires, más que todo por incompreensión y por falta de buenas representaciones que lo divulgasen. También lo ha impuesto en la propia provincia de Mendoza, donde desalojó las influencias porteña y chilena que se habían adueñado, para desfigurarla, de nuestra danza principal, la Cueca.” (Segura, 1970 : 178)

Con este tipo de operaciones se provoca una cristalización que se opone a las prácticas populares, empeñándose en el *cómo era*, negando el *cómo es* y manipulando el *cómo será*. Si este centro tradicionalista hubiera accionado doscientos años atrás “desalojando la influencia chilena” de la cultura cuyana de fines del siglo XVIII y principios del XIX, no existiría en la actualidad esa cueca que hoy intenta defender. Un palpable esencialismo nutre el discurso y el accionar tradicionalista: se pretende que lo de hoy debe ser como lo de ayer porque “siempre ha sido así”. Se manipula, en consecuencia, la estandarización de estructuras, sonoras y coreográficas en el caso que estudiamos, y también se opera sobre la asociación de estos bienes culturales con el sentimiento de pertenencia a la cultura específica que la cultiva, articulación que suele producirse por motivos de práctica y circulación social; pensando este complejo procedimiento de construcción desde la semiótica, digamos que mientras se manipula la conformación estructural del significante musical —es decir, sonidos organizados de maneras particulares como cuecas y tonadas—, a la vez se opera sobre la asociación de esta música a un significado extrasonoro, en este caso el de *cuyanidad*. Podríamos referirnos entonces a la cueca cuyana como un signo doblemente construido, perspectiva que retomaremos en el capítulo siguiente al tratar el tema de las identidades sonora y sociocultural.

Pero volviendo a los estudios musicológicos sobre la cueca cuyana, es importante destacar que el mendocino Alberto Rodríguez, a pesar de ser discípulo de Vega, no parte del marco teórico difusionista para explicar la circulación social de estas músicas en las provincias de Cuyo, reconociendo, inclusive, la dirección opuesta a la que postula esa perspectiva teórica, es decir, poniendo en evidencia el

“ascenso” social de esta danza. Sin embargo, se transparentan conceptos del nacionalismo, sello impreso en gran parte de la producción intelectual argentina de las primeras décadas del siglo XX, como comentamos en párrafos anteriores.

“La cueca auténticamente cuyana, adentrándose en el alma del pueblo, recorrió toda su jerarquía, pasando de los bodegones criollos, a las chinganas selectas y de allí a los propios salones de la aristocracia, donde con movimientos más lentos y ritmo más solemne, se enseñoorea en la gracia de la mujer cuyana, que se ufana orgullosa de clausurar las tradicionales fiestas familiares con que los hogares criollos rinden culto a nuestra gloriosa nacionalidad.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115)

Rodríguez, páginas atrás, ha definido estos bodegones criollos, que él señala como el ámbito inicial de la circulación de la cueca en Cuyo, y describe un ambiente muy distante del que, suponemos, podía ser tolerado por la clase dominante mendocina.

“Esos bodegones con tonadas, cuecas, gatos y habaneras, con versos picarescos y ágiles zapateos con densa polvareda de humo y de tierra, con aguardentosos gritos de los animadores; esos bodegones típicamente nuestros que nos presentaban interesantes escenas populares...” (Rodríguez, 1989 [1938] : 55)

Tengamos en cuenta que el *Cancionero Cuyano*, publicado en 1938, es contemporáneo de la producción musicológica de Vega donde abiertamente declara su adhesión a las teorías difusionistas que hemos comentado párrafos atrás; imitación, difusión, ciclos, focos de irradiación, estratos, la oposición triunfante/vencido, entre otros, son los conceptos privilegiados en esta perspectiva teórica, y que Vega pone en funcionamiento para establecer relaciones causales entre músicas y culturas del pasado remoto, pero que son de difícil aplicación en el pasado reciente y en manifestaciones contemporáneas.

“Ahora, desde que la invención triunfó en la ciudad de origen hasta que se impuso en remota campaña, ha transcurrido un tiempo muy largo. Este periodo ha variado mucho en los últimos siglos a consecuencia de la creación y perfeccionamiento de medios de comunicación; y como los problemas que nos interesan son históricos, y algunos prehistóricos, es preciso que hagamos abstracción del mundo actual y nos representemos, con su lento ritmo, un escenario humano más o menos antiguo.” (Vega, 1936 : 29)

Quizás por esta inconveniencia, esta falta de sintonía entre herramienta y objeto, en el “Breve Estudio Preliminar” escrito por Vega a modo de prólogo del libro de Rodríguez, no sólo no hay rastros de difusionismo, sino que en ese texto, el

bonaerense respalda explícitamente a su discípulo, en cuanto a la música recolectada, a las transcripciones realizadas, y en lo que respecta a su contextualización histórica, que como vimos se aleja de la teoría del descenso de bienes culturales.

“El estudioso hallará en estas páginas que siguen fidedigna representación del canto popular cuyano, escrito — bueno es repetirlo— con notable precisión (...). Esto en cuanto a la música. Pero no menos importante que la colección, es la reunión de antecedentes y las referencias de orden histórico que Rodríguez, con la colaboración del distinguido profesor Juan Ramón Gutiérrez, ofrece en este volumen.” (Vega; 1989 [1938] : 21)

Así como existe una brecha en las narraciones de los cultores con respecto a esa primera vigencia de la cueca y que es cubierta por la musicología, en el discurso de esta disciplina también hay una notable ausencia en relación con la etapa mediatizada, es decir, *el periodo de la segunda vigencia*. Tal vez dos factores colaboren a la existencia de este vacío; por un lado, la inconveniencia de las herramientas del difusionismo, ineficaces para tratar con fenómenos recientes, como acabamos de comentar; y por el otro, las prioridades que se desprenden de un esencialismo, funcional a la necesidad de construcción de la identidad nacional; en este sentido pareciera haber una continuidad conceptual con los primeros estudios que sobre la cultura popular se realizaron en la Europa de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

“El descubrimiento de la cultura popular formaba parte de un movimiento de primitivismo cultural en el que lo antiguo, lo distante y lo popular acabaron por identificarse (...) El descubrimiento de la cultura popular se asoció íntimamente al surgimiento del nacionalismo (...), el entusiasmo por las canciones populares se insertó en un movimiento de búsqueda de la propia identidad y liberación nacional.” (Burke, 1996 [1978] : 45-47)

De hecho, el interés por construir naciones y nacionalidades también era una prioridad en el territorio europeo del periodo señalado, y la apelación a las producciones populares, como canciones y poesías, fue muy frecuente como herramienta para lograr ese objetivo (Burke, 1996 [1978] : 46-49). Al respecto, Nestor García Canclini señala al nacionalismo político y al humanismo romántico como las dos ideologías que condicionaron los primeros estudios acerca de las culturas populares a ambos lados del Atlántico.

“...gran parte de los estudios folclóricos nació en América Latina por los mismos impulsos que los originaron en Europa. Por una parte, la necesidad de arraigar la formación de nuevas naciones en la identidad de su pasado; por otra,

la inclinación romántica de rescatar los sentimientos populares frente al iluminismo y el cosmopolitismo liberal.” (García Canclini, 1990 : 197)

Como continuadora de esta perspectiva, esa primer musicología argentina puso sus esfuerzos en encontrar las esencias que fundamentaran el espíritu de la nación, y las buscó en lo distante temporal y espacial, es decir en lo antiguo y lo rural, menospreciando músicas y músicos del interior del país que, desde la década de 1920¹⁴, desarrollaban sus carreras en el mismo Buenos Aires, actuando en las radios, grabando en los estudios y editando discos. En el siguiente párrafo Vega aclara sus prioridades y muestra lo que piensa acerca de la industria fonográfica que en esos años comienza a editar a los cultores de músicas folklóricas.

“Bajo el signo del exterminio, los estratos vencidos viven centenares de años. Sus expresiones inofensivas, como la música, pasan de generación en generación, tiempo adelante. Buscándolas, se encuentra, ya borroso, el sentir que en otras épocas fue el mejor sentir. Gran parte del mundo han recorrido, victoriosas al principio, debilitadas al final. Quizá en tal lugar de la campaña, cuando les falte el sostén de los últimos viejos, acabe su trayectoria de milenios. Sólo con ironía se puede pensar en el triunfo de concluir en los discos fonográficos, sepulcros de la sensibilidad antigua.” (Vega, 1936 : 90-91)

En la siguiente sección estudiaremos este periodo que hemos denominado de la segunda vigencia, prestando especial atención a la relación de los músicos cuyanos con la industria cultural, aproximándonos a sus búsquedas, logros y conflictos; quizás allí comprendamos mejor esta otra omisión de la musicología de esas décadas¹⁵.

Finalmente, nos parece importante aclarar que aquel periodo de la primera vigencia, posfundacional y premediático, no es el único ausente en lo narrado por los entrevistados. Las referencias históricas que hacen los cultores, habitualmente llegan hasta el momento en que la música cuyana pierde visibilidad nacional, situación que

¹⁴ Como veremos en la próxima sección, algunos músicos cuyanos como Saúl Salinas y Alfredo Pelaia, llegaron a Buenos Aires en la segunda década del siglo, insertándose en el mismo circuito musical que el entonces joven Carlos Gardel, como guitarristas acompañantes y compositores, siendo precursores del movimiento que desde los 30 encabezarían Cuadros, Luna y Rodríguez, entre otros.

¹⁵ Sólo a partir de la década del 60 algunos de los músicos populares cuyanos protagonistas de la refundación son reconocidos en textos de circulación académica producidos en Mendoza (Fluixá, 1960 : 67-88) (Otero, 1970 : 143-145). Ernesto Fluixá comenta al respecto “Ismael Moreno, Alberto Rodríguez, Montbrun Ocampo, Hilario Cuadros. Sobre estas cuatro columnas descansa el soberbio edificio de nuestro folklore regional.” (Fluixá, 1960 : 88). Higinio Otero, además de reproducir los conceptos de Fluixá, también incluye a los entonces nuevos compositores Tito Francia y Nolo Tejón, entre otros (Otero, 1970 : 148-149).

se registra, como estudiaremos en la sección siguiente, aproximadamente desde 1960. Las últimas décadas del siglo XX están presentes en la narración de nuestros entrevistados pero sólo a través de sus historias particulares o mediante la referencia a los que continuaron la obra de los músicos refundadores, tal el caso de las citas al músico cuyano Clemente Canciello, generalmente en relación con Los Trovadores de Cuyo, conjunto en el que participó como primera voz en los últimos años del grupo, hasta la muerte de su fundador Hilario Cuadros.

“Pasa que la gente que vino después de Hilario Cuadros sigue imitándolo ¡e Hilario Cuadros fue único! Yo creo que el único que tenía derecho a seguir con ese nombre [Los Trovadores de Cuyo] era don Clemente Canciello, y sin embargo, formaron Cantares de la Cañadita. El seguir imitando a Hilario Cuadros no tiene sentido.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Más allá de que éste es un comentario crítico que está haciendo referencia al conjunto musical que actualmente lleva por nombre Los Trovadores de Cuyo¹⁶, lo expresado por el entrevistado pone en evidencia el peso que aún tienen los primeros artistas cuyanos que adquirieron repercusión nacional y que tuvieron un protagonismo ampliamente reconocido en el escenario de la música popular argentina, marcando estos géneros desde lo estructural musical y desde las asociaciones a significados de identidad cultural, es decir, desde la construcción de un imaginario en el que dialogan sonidos y representaciones.

¹⁶ El actual conjunto Los Trovadores de Cuyo, constituido a fines de la década de 1980, no tiene ninguna conexión histórica con la agrupación fundada por Hilario Cuadros, disuelta tras su muerte en 1956, aunque sí existe una fuerte continuidad desde el repertorio y desde aspectos performativos, situación que los ha marcado en cierta forma como *imitadores*, tema que comentaremos en el Capítulo 3. De todas formas, cuentan con la autorización de la viuda de Cuadros para emplear el nombre del grupo (Omar Rodríguez, 7/1/2003 y Sergio Santi, 9/3/2004).

2.2. Segunda vigencia: la radio y el disco

Exploraremos en la presente sección, también desde una perspectiva cualitativa crítica, este periodo histórico de la música cuyana, en particular de la cueca, que hemos denominado *etapa mediatizada* o *segunda vigencia*, época que nuestros entrevistados privilegiaron en su narrativa. Antes de dar paso a los testimonios de los cultores y a nuestras reflexiones proponemos una breve discusión acerca de los procesos de producción, circulación y consumo de músicas populares, y su vinculación con la mediación tecnológica y la industria cultural, relaciones que servirán de marco de referencia a nuestro estudio a lo largo de toda la sección.

Posteriormente, estudiaremos cómo a partir de la necesidad de hacer conocer sus músicas a un público masivo, frente a la imposibilidad de hacerlo desde sus lugares de origen, varios músicos cuyanos deciden llegar a Buenos Aires desde la década de 1930, ganando en poco tiempo un gran protagonismo a través de la industria discográfica y la radio; ese momento de cambio, que hemos denominado *la refundación contemporánea* o *mediatizada*, es recordado y valorado por todos los cultores inclusive en la actualidad, y ha marcado la historia de esas músicas hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta las nuevas y complejas relaciones que surgen entre artistas y públicos desde esos primeros años, proponemos una periodización de los hechos referidos a músicos y música cuyana, fundamentada en la visibilidad social lograda a través de la presencia de estos en los medios masivos de comunicación, en la relación con la industria cultural y, como consecuencia de los factores anteriores, en la responsabilidad o protagonismo de los artistas en el proceso de conformación de los géneros, especialmente de la cueca. En este sentido, hemos identificado tres momentos que, aunque no tengan límites precisos y se nos presenten imbricados, funcionarán como contenedores de nuestras reflexiones: cristalización, consolidación y continuación. Finalmente, plantearemos la vigencia, caducidad o resignificación de las antiguas problemáticas entre los actuales cultores, intentado indagar acerca de sus intereses, necesidades y estrategias, en relación con los espacios y procesos de producción, circulación y recepción.

2.2.1. Espacios y procesos

Intentaremos en este párrafo reflexionar brevemente acerca de los procesos de producción, circulación y consumo de músicas populares, poniendo en evidencia algunas relaciones conflictivas que aparecen entre músicas regionales y la industria cultural centralizada, y que marcan la historia de la música popular cuyana. En general, dichos procesos suelen situarse social y territorialmente, es decir que con mucha frecuencia podemos asociar una música con un determinado grupo o clase social que la practica y con un cierto territorio; sin embargo, pensamos que también estos procesos son los que suelen configurar los espacios geosociales, obviamente, con límites muy flexibles; inclusive, muchas músicas han perdido su conexión con el espacio en que cristalizaron, debido a migraciones, diásporas y nomadismos, adquiriendo nuevas formas y significados. Como consecuencia del cruce con otros factores, como el temporal, y aceptando que las culturas no son algo dado, estático, fijo, sino que por el contrario son dinámicas, cambiantes, móviles, surgen espacios que podríamos llamar culturales, es decir, lo geosocial ubicado en un tiempo determinado. En este sentido, cuando hablamos con nuestros entrevistados utilizando el concepto *cultura cuyana*, nos referimos al espacio configurado por la producción, circulación y recepción de las músicas populares y tradicionales de la región de Cuyo —es decir, tonadas, cuecas y gatos, entre otros géneros— acotado temporalmente¹.

Por otro lado, en función de nuestro estudio, no podemos dejar de tomar en cuenta que existen zonas definidas geopolíticamente, es decir, los territorios administrativos delimitados por las fronteras provinciales y nacionales, y gobernados desde las ciudades capitales, que con demasiada frecuencia han regido con un excesivo centralismo el destino de los habitantes de las regiones subordinadas; estos factores se nos muestran de necesaria consideración para el caso de las músicas que proponemos explorar, surgidas en provincias del interior del país, a mil kilómetros de la capital, Buenos Aires; se verifica además un grado más en esta situación de subordinación, al ser la Argentina un país periférico desde la industria cultural, que suele responder a los criterios e intereses de empresas de países del primer mundo;

¹ De este forma, independizamos el concepto *cuyano* del gentilicio homónimo, asociándolo a las producciones tradicionales, o a las composiciones, en el caso de la música, que estén basadas en estructuras y modos interpretativos, de esos géneros tradicionales, más allá de que el protagonista de determinado evento sea nativo de Cuyo o que la producción se realice en estas provincias. En el capítulo 3 profundizaremos estos conceptos, a partir de las manifestaciones de nuestros entrevistados.

en este sentido, dentro de la región de Cuyo también existen desequilibrios, manifestándose frecuentemente, por un lado, una cierta hegemonía de Mendoza frente a San Juan y San Luis, y por otro, el centralismo de cada una de estas capitales en relación con sus ciudades periféricas y distritos.

La coincidencia o el descentramiento de estos espacios brevemente presentados, serán determinantes en la generación de tensiones al interior del campo musical e impulsará a los músicos productores a la elaboración de estrategias que posibiliten la disolución de los conflictos o, al menos, que permitan suavizar los efectos de esas tensiones.

Desde los inicios del siglo XX, con la instauración de la industria cultural y de la mediación tecnológica —para el caso de la música, la industria discográfica, la radiofonía, el cine, y, décadas después, la TV, los medios masivos de comunicación organizados como multimedios, hasta llegar a la Internet—, estos procesos se han vuelto mucho más complejos. La comunicación entre músicos y públicos está múltiplemente mediada²; por ejemplo, pensemos que todas las músicas para ser difundidas por la radio necesitan ser mediatizadas tecnológicamente, ya sea que la transmisión se realice en vivo —práctica cada vez menos frecuente—, o mediante una grabación; en ambas situaciones, necesariamente el sonido deberá pasar por micrófonos, consolas y procesadores, para salir al aire.

Veamos más de cerca, por ejemplo, el proceso de producción y cómo se ha ido complicando, básicamente abriéndose en tres; por un lado, identificamos un espacio que podemos denominar de *producción sonora* —es decir la secuencia de acciones que van desde la concepción de esas músicas hasta su concreción en una obra sonora terminada, incluyendo procesos compositivos individuales o colectivos, relación con los intérpretes especializados, estrategias de ensayo, codificaciones, arreglos, acuerdos verbales, entre otros factores, hasta la puesta en escena—, cuyo objetivo suele ser un producto denominado *concierto* o presentación en vivo; por otro lado, un segundo espacio que podemos llamar de *producción mediatizada* o *mediatización* —o de *potabilización de lo sonoro* o *envasado*, es decir, el proceso que tiene como eje la grabación en estudio de la composición—, que alcanza como resultado otro producto musical generalmente denominado *máster*, es decir, el original de la

² Mediaciones que incrementan algunas distancias, pero que anulan otras. Por ejemplo, la única manera que tiene un mendocino del siglo XXI de escuchar a Hilario Cuadros, Los Beatles o Herbert von Karajan es gracias a las grabaciones fonográficas.

grabación, que funcionará como matriz³ desde donde se harán las reproducciones destinadas a la venta o difusión, es decir un tercer producto en formato *CD* o *cassette*, resultado de un tercer espacio que llamamos de *edición*. Estos dos últimos procesos y espacios de producción son los eslabones absolutamente necesarios entre producción sonora y circulación masiva, aunque frecuentemente se perciben como fuertes obstáculos en la carrera de muchos músicos.

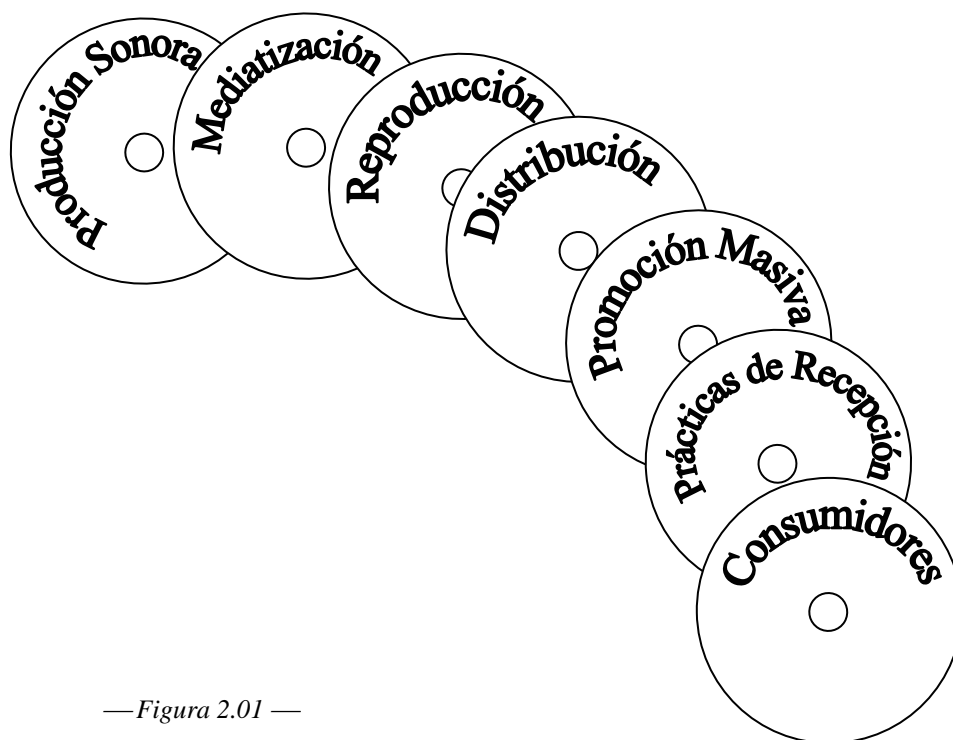
Tomemos un ejemplo sencillo para que se comprenda mejor la problemática que estamos planteando. En la ciudad de Buenos Aires los espacios de producción, circulación y consumo referidos al género musical tango —es decir, los músicos que crean en este lenguaje y las orquestas que lo interpretan (producción), los medios difusores (circulación) y el público tanguero (consumo), concentrados en el área metropolitana que tiene por cabeza la Capital Federal—, corrientemente coinciden con relativa simplicidad. Un compositor porteño de este género musical compone en la misma ciudad donde residen las orquestas especializadas y donde se encuentran estudios de grabación de excelente calidad; afortunadamente, esta convergencia de espacios facilita en gran medida los procesos iniciales de producción. Además, allí mismo se encuentran las empresas discográficas, potenciales editoras del máster logrado en el estudio, las casas distribuidoras de los discos editados y las cadenas de disquerías⁴. También en esta ciudad se encuentran los medios de comunicación masiva como radios y emisoras de televisión de incidencia nacional, que entre otros, tienen en su programación espacios destinados a la circulación de la llamada música ciudadana. Por último, ahí también reside el público tanguero, los oyentes consumidores de esos programas radiales y televisivos, las academias de baile, las tanguerías, en una gran ciudad con una gran concentración de habitantes, generando la retroalimentación necesaria para que se dé un fenómeno masivo. No queremos sugerir que para un músico de tango de Buenos Aires sea sencillo hacer conocer su música y vivir de ella; pero sí nos parece que la coincidencia de esta complejidad de espacios permite que los procesos se desarrollen con relativa fluidez, o al menos, con mejores posibilidades que en una situación de descentramiento⁵.

³ Materializado en distintos soportes, desde la cinta magnética hasta el archivo digital.

⁴ Aunque, como veremos más adelante, muchas de estas empresas editoras y distribuidoras son dependientes de compañías transnacionales que administran la circulación musical local desde criterios internacionales.

⁵ Quizás se dé una situación análoga de convergencia de espacios en Santiago con la cueca chilena.

Analizando críticamente las entrevistas realizadas a músicos cuyanos, e incluyendo nuestra propia experiencia en el campo de la práctica de músicas populares, nos parece distinguir la existencia de, al menos, siete espacios en los que se desarrollan los procesos de producción, circulación y recepción en la actualidad, contruidos en la superposición de, por un lado, espacios reales, espacios físicos —el territorio geopolítico, las ciudades, el lugar donde se compone, la sala de ensayo, la peña, el teatro, el estudio de grabación, las oficinas del sello discográfico, la sala de copiado y empaquetado, la distribuidora, las disquerías, las asociaciones de compositores e intérpretes— y por otro, espacios virtuales —el poder y los intereses hegemónicos, el centralismo administrativo, las tensiones en el campo musical, la decisión ejecutiva empresarial, el mercado, la tensión oferta/demanda, las preferencias de los consumidores, la audiencia de los programas de radio y TV de alcance nacional—.



—Figura 2.01—

1. Espacio de producción sonora (repertorio, compositores, cantantes, instrumentistas especializados, arregladores, líderes con capacidad de decidir, negociar y producir, circulación de repertorio nuevo entre músicos).
2. Espacio de mediatización o de producción mediatizada (estudio de grabación de calidad competitiva, personal técnico competente, las técnicas de grabación, músicos con experiencia en producción en estudio, procesos de mezcla y masterización, relación arte/tecnología).

3. Espacio de edición o de reproducción (posibilidad técnica y legal de hacer las copias de CD y cassettes). Espacio de decisión ejecutiva, empresarial. Nexos entre producción y circulación.
4. Espacio de distribución (las redes, formales —disquerías, librerías, quioscos—, informales —venta mano a mano, en el hall del teatro, en la peña— o ilegales —piratería, autopiratería—).
5. Espacio de promoción masiva y producciones paralelas (radiofonía, cinematografía, televisión, prensa, edición de partituras, cancioneros, festivales, merchandising).
6. Espacio de prácticas y preferencias de recepción (hogar, disquerías, salas, teatros, peñas, festivales, discotecas). Espacio de mercado. Nexos entre circulación y consumo propiamente dicho.
7. Espacio de residencia del público consumidor (preferentemente un público entendido y con poder adquisitivo). Polarizado en una zona determinada (tangeros viviendo en Buenos Aires, por ejemplo) o atomizado en un territorio más o menos amplio (audiencia de los programas de emisoras de alcance nacional).

Aunque con límites difusos, 1, 2 y 3 están asociados a producción, 4 y 5 a circulación, y finalmente, 6 y 7 a consumo o recepción. Todos estos espacios pueden ser objeto de nuestro estudio o referencias desde donde parta nuestra perspectiva para estudiar otros procesos.

Desde la industria cultural musical, estos espacios marcan el recorrido que deberá tener presente un músico o un grupo que aspire a que su producción circule con ciertas posibilidades de éxito. Cuando estos espacios no coinciden, los procesos descriptos se desarrollan conflictivamente —y frecuentemente se traban—, aunque generando, a modo de respuesta, la necesidad de planear tácticas que posibiliten la convergencia. En las primeras décadas del siglo XX, cuando la industria discográfica y la radiofonía comenzaron a desarrollarse en nuestro país, el descentramiento más pronunciado para las músicas regionales alejadas de la capital, se dio entre el primer espacio, el de producción sonora, y el resto del proceso, especialmente con los espacios de mediatización y reproducción⁶; llegar al disco era imposible desde las provincias. De esta forma, surge la necesidad del desplazamiento de los músicos del interior hacia los grandes centros urbanos, para estar cerca de donde se toman las decisiones y desde donde se realizan y difunden las producciones.

⁶ Estos dos espacios que mostramos separados, mediatización y reproducción, estaban fusionados en el nacimiento de la industria y así permanecen hasta la aparición de las producciones independientes. Lo habitual en esos años, modalidad que tiene cierta continuidad en las grandes empresas discográficas, era que cada sello tuviera su propio estudio de grabación. Aunque desde la especificidad de cada fase podemos verlos como espacios distintos, que existían pero sin posibilidad de descentramiento.

Por supuesto, que hay otras maneras de subsistir y de intentar hacer música fuera del mecanismo descrito, circuitos de menor dimensión que pueden ser elegidos por los artistas, donde la producción y la recepción, es decir músicos y públicos, estén menos distantes, sin tantos espacios que medien en la circulación. Pero, en algún momento esos músicos quizás se planteen la necesidad de grabar su CD y aspiren a que su música se conozca un poco más allá de la peña o del festival local; si esto sucede, se verán obligados a planear cómo van a tratar, cómo van a negociar sus preferencias con esos nuevos espacios que se les presenten.

La percepción de este panorama conflictivo, originado en la necesidad de hacer llegar la música producida a un público más amplio pero chocando con este fuerte descentramiento, alentó tempranamente a un importante grupo de músicos cuyanos a mudarse a Buenos Aires y convertirse en los pioneros responsables de la refundación contemporánea del folklore⁷ de la región de Cuyo y del auge de estos géneros desde los años 30 hasta fines de los 50. Décadas después, algunas de estas divergencias siguen cruelmente presentes en nuestro medio, a tal punto que, esta modalidad de “tener que irse a la capital para intentar”, inaugurada en el caso mendocino por Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, entre otros, ha tenido ecos en músicos de otros géneros y otras generaciones.

2.2.2. Los cristalizadores y la refundación mediatizada

El periodo en el que música y músicos de Cuyo adquieren mayor visibilidad en la Argentina puede señalarse aproximadamente comprendido entre 1930 y 1960; pero fue en cierta forma preparado por la labor de otros artistas cuyanos que durante el primer tercio del siglo XX ya habían realizado un importante trabajo en la capital del país, “algunos meritorios cantores aislados, como Saúl Salinas o Alfredo Pelaia” (Vega, 1989 [1938] : 16) que compartieron con los protagonistas del tango de esas décadas los mismos espacios de producción, circulación y recepción. Entre ellos citamos al sanjuanino Salinas, autor de *Corazones partidos*, famosa “cuecaailable”, “estrenada por el dúo Gardel-Razzano en el Teatro Nacional en el año 1914”, como dice la partitura editada en Buenos Aires por Alfredo Perrotti en 1932. Salinas, a

⁷ *Folklore* en su acepción émica, es decir, *popular* entroncado en lo *tradicional*, incluyendo estas músicas. El mismo significado se verifica para la industria cultural, utilizado como rótulo comercial.

pesar de su temprana desaparición —muere en San Juan en 1921 a los 38 años— ya había transitado por el naciente mundo mediático, grabando discos para los sellos Columbia y Nacional, este último de Odeon, e integrando ocasionalmente el conjunto de guitarristas que acompañaba a Carlos Gardel en su primera etapa (Ferrer, 1980 : 469, T.II). La citada cueca del músico sanjuanino trascendió las fronteras nacionales haciéndose muy popular en Chile; inclusive fue elegida por el maestro de baile transandino Juan Valero, quien en 1928 intentó una coreografía de pareja enlazada para esta pieza con la finalidad de exportarla a Europa como “cueca chilena moderna”, alentado por el éxito que estaba teniendo el tango en esas décadas, operación que no alcanzó el resultado esperado (González, 2001b : 58).

Coincidiendo con esas iniciales experiencias de producción, muy acotadas pero promotoras de la circulación de cuecas y tonadas en la capital del país, el hecho que desencadena la llegada de conjuntos cuyanos a Buenos Aires es el progresivo interés del público porteño por las músicas provincianas desde pocos años antes de la década del 20, primero a raíz de la difusión de trabajos de recopilación folklórica llevados a cabo en el norte argentino, y posteriormente debido a la visita a esta ciudad de compañías artísticas que representaban cuadros costumbristas con músicas tradicionales del interior, destacándose entre otros el santiagueño Andrés Chazarreta. Estas actividades fueron apoyadas explícitamente por intelectuales como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, que veían en las manifestaciones culturales del interior del país los fundamentos para la construcción de una cultura argentina desde la perspectiva nacionalista instalada en el campo erudito porteño de esas décadas, como estudiamos en la sección anterior.

“El canto nativo consigue interesar hondamente en los círculos intelectuales de Buenos Aires a partir de 1920. En el lustro anterior, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones le dan jerarquía con sus hondos estudios; Joaquín V. González le ha dedicado páginas encendidas. (...) Se inicia en la capital un fervoroso movimiento de interés por la añeja música popular de las provincias argentinas y hay empeño en difundirla por los más eficaces medios. Se multiplican las conferencias, se ofrecen en el teatro espectáculos nativos, se publican colecciones; se graban, en mayor número, discos fonográficos; se forman orquestas criollas. Una verdadera invasión provinciana se lanza a la conquista de Buenos Aires y aquí hay para todos, aplauso, estímulo y, para algunos, hasta satisfacción material.” (Vega, 1989 [1938] : 15)

Sin quererlo, la actitud de estos intelectuales, y del público porteño en general, crea un espacio de mercado para estas músicas, que es rápidamente aprovechado por

la industria discográfica y por los artistas que llegaban desde las provincias. El testimonio de uno de nuestros entrevistados, instala la cueca, integrante del repertorio cuyano tradicional, en el mundo mediatizado desde el momento mismo de su llegada a Buenos Aires, situación que contribuirá, como veremos, a la cristalización del género.

“...esto provocó que la RCA Victor, una de las compañías que ya estaba trabajando en folklore, invitara a folkloristas de distintas regiones; uno de los primeros que va de Mendoza fue don Alberto Rodríguez, que en principio, iba con una orquesta típica; otro fue Ismael Moreno.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Carlos Vega, en el “Breve estudio preliminar” que prologa al *Cancionero Cuyano* de Rodríguez, editado en 1938, habla de Moreno y lo ubica como el director del primer conjunto cuyano que llega a Buenos Aires, entre 1930 y 1933, y como el responsable de hacer “imprimir un primer cuaderno de veinte composiciones” de música de Cuyo en 1936 (Vega, 1989 [1938] : 16), haciendo referencia a *El Cancionero Mendocino*.

Lo que nos interesa destacar del cancionero de Moreno, además de poner en evidencia que fue editado dos años antes que los conocidos cancioneros de Rodríguez y de Draghi Lucero, es que en el momento de su impresión este músico ya estaba totalmente inserto en la industria discográfica, como lo revelan sus reflexiones sobre “El disco portador de la música autóctona y del canto criollo”, párrafo con el que concluye el libro, y los catálogos de discos ofrecidos en la última página, uno titulado “Obras grabadas en discos VICTOR del compositor y folklorista mendocino Ismael Moreno” con 43 obras, y otro bajo el título “En discos NACIONAL”, con 13 composiciones; es decir, 56 composiciones en total, 13 de las cuales aparecen con la denominación *cueca*. (Moreno, 1936 : 50)

En el discurso de Moreno se funden, una profunda conciencia de la capacidad de la industria discográfica de lo que podríamos considerar una protoglobalización de músicas locales⁸, con la mentalidad nacionalista vigente en esos años.

⁸ La carrera de Carlos Gardel, paradigma del cantante popular local de éxito internacional, posiblemente estimulaba estas reflexiones de Ismael Moreno. Desde 1917 Gardel graba para la Odeon en Buenos Aires; en 1923 inicia sus presentaciones en Europa, como parte de una compañía de artistas; en un 2º viaje a España en el 25 ya aparece como solista en los conciertos, y en 1926 realiza grabaciones para la Odeon de Barcelona; esta experiencia se repite entre el 27 y el 28. El debut de Gardel en París se produce en octubre de 1928, desencadenándose la exitosa carrera internacional del cantante; en ese primer viaje a Francia, graba también para la Odeon de París (Ferrer, 1980 : 472-474, T.II). Carlos Gardel gozó ampliamente del privilegio de pertenecer a una compañía discográfica internacional en plena consolidación de la industria.

“El disco realiza una noble y generosa obra de difusión del tradicionalismo artístico nacional. (...) Gracias a esas grabaciones, en las tardes grises de Londres, en las blancas de París y bajo el fuego abrasador de los trópicos, el acento gaucho ha puesto bajo todos los cielos la tonalidad pampeana de sus versos y de su música. Nuestras sencillas producciones cuyanas, que alguna vez provocaron íntima emoción en los hijos de esta tierra al escucharlas en suelo extranjero, han volado por el mundo en alas del disco, y yo como hijo de Mendoza a la que he dedicado todas mis inquietudes artísticas, no vacilo en rendirles un homenaje que considero justo: es el que los argentinos debemos a los que difunden por el orbe el sentimiento tradicional nacido del corazón de la patria. El Autor.” (Moreno, 1936 : 50)

En general, podemos decir que durante los años 20 comienza en Cuyo una etapa de profesionalización de un grupo de músicos populares⁹ que pocos años más tarde, en la articulación con la década siguiente, deciden aventurarse en Buenos Aires e introducirse en un medio hostil pero promisorio. El conjunto de mayor trascendencia de esos años, en los que se da inicio al periodo que hemos denominado de *la cristalización*, es, sin dudas, Los Trovadores de Cuyo, liderado por el mendocino Hilario Cuadros. Notablemente, ni Vega ni Rodríguez dan cuenta de la obra de Cuadros, ni siquiera en el “Breve estudio preliminar” que comentamos párrafos atrás, donde el investigador bonaerense hace un recuento de la participación de provincianos en el ambiente porteño; claro que Cuadros no entra en la categoría de recopilador folklórico, actividad empleada por aquellos musicólogos como eje de sus discursos, pero tampoco pueden considerarse de esa forma Salinas, Pelaia y Moreno —tomados en cuenta por Vega en su síntesis— ni Zenteno, Bustos o Tascheret —algunos de los cantores populares nombrados por Rodríguez—. De todas formas, y a pesar de esas omisiones¹⁰, la obra de Hilario Cuadros aún está viva en la memoria de los músicos que compartieron con él algunas de sus experiencias musicales.

“Sí... él llegó [a Buenos Aires] en el año 30... 28, 30. Y lo que grababa... siempre cuyano, todo cuyano. Hilario no se salió de esa rítmica. Lo único que tiene Hilario [fuera de lo cuyano], es que se grabaron pasillos, pero nunca para Argentina... para Colombia.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

⁹ La llegada a las provincias de la radiofonía, para el caso de Mendoza en 1923, y los espacios laborales que permitió, colaboró a la profesionalización de los músicos populares que “...hasta entonces habían tenido un dilatado campo de acción, aunque centrado en reuniones familiares, fiestas populares y chinganas, [los modernos espacios laborales] dieron paso a un nuevo tipo de músico que se adaptó a las pautas impuestas por la radio y se organizó en dúos y conjuntos.” (Sacchi de Ceriotto, 2000 : 439, V.7). Este proceso se verifica en otras regiones argentinas inclusive en el vecino Chile.

¹⁰ Como comentamos en la nota al pie 15 de la sección 2.1., tanto Ernesto Fluixá como Higinio Otero dan cuenta de la trayectoria de Cuadros, entre otros, en sendos libros de 1960 y 1970.

Significativamente, la primer relación que hace Santiago Bértiz¹¹ al hablar de Cuadros y de la llegada de Los Trovadores de Cuyo a Buenos Aires es con los estudios de grabación. El disco y la radio fueron dos pilares que colaboraron de forma determinante en la carrera de estos músicos y en la difusión de los géneros cuyanos; en algunos casos, fueron la propia carrera; y esto obligó a estos artistas a mudarse a la capital.

“Hilario se iba con los tres que venían y cada uno allá se iba para su lado. Allá no trabajaba nunca Hilario. Lo único que hacía Hilario en Buenos Aires era grabar, grababa en Odeon todos los temas de él y venía el disco acá... se acuerda?... en 78. La gira la hacíamos con Hilario acá sí.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Ismael Moreno resaltaba la internacionalización de la música local hacia los países centrales; en el relato de Bértiz leemos otro de los efectos del mismo proceso, esto es, la consagración local de músicas regionales gracias a la mediatización producida en el centro hegemónico. Paradójicamente, estar ausentes de sus provincias, provocó para estos músicos la consolidación definitiva de sus carreras hasta en los mismos lugares de origen: la música cuyana alcanzaba gran éxito y prestigio en Cuyo al editarse en sellos internacionales y al escucharse por radio pero en programas emitidos desde la capital del país. El músico Nolo Tejón nos cuenta de su infancia en plena ciudad de Mendoza “...en la calle Chile, a una cuadra y media de la Plaza Independencia, que es donde he pasado mi niñez y mi juventud” y recuerda los programas radiales de esa época; sucede que aunque se emitían desde Buenos Aires eran retransmitidos localmente en todo el interior del país; Tejón es nacido en 1925, lo que ubica su narración en plena década del 30.

“...en mi infancia he escuchado Los Trovadores de Cuyo, por supuesto. Lo que conocí también fue La Tropilla de Huachi Pampa, con Buenaventura Luna, que me acuerdo que cantaba Tormo ahí; me impresionaba la voz de Tormo en esa época, porque era una voz mucho mejor que la voz que se ha conocido después. Eso lo escuchábamos por radio; Buenaventura Luna hacía relatos... Buenaventura Luna hizo un aporte importante, poético, con Montbrun Ocampo.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

¹¹ A pesar de haber sido uno de los guitarristas de Los Trovadores de Cuyo en su última etapa, desde el 45 hasta su disolución en el 56, Santiago Bértiz conoce en profundidad la historia de Hilario Cuadros y su conjunto. La fecha de llegada de Cuadros a Buenos Aires aparece incierta en los testimonios de la mayoría de los entrevistados; sin embargo en las carátulas de reediciones fonográficas realizadas por el sello Odeon en las décadas del 60 y 70, se hace referencia a 1928 como el año en que Los Trovadores de Cuyo, dirigidos por Hilario Cuadros, comenzaron a grabar en Buenos Aires y a participar de programas radiales en el circuito porteño.

La mediatización temprana de estas músicas colaboró fuertemente a la cristalización de estructuras, formatos instrumentales y estilos interpretativos, estableciendo un canon al que debían amoldarse las producciones musicales locales para sonar a cuyano. Seguramente existieron otras maneras de hacer música cuyana —y de esto intenta dar cuenta el *Cancionero cuyano* de Rodríguez, por ejemplo—, pero la relación de asimetría que se establece con la música mediatizada en cuanto a las posibilidades de difusión, provocó la estandarización de una forma con la consecuente pérdida de vigencia de las otras¹².

“Bueno, no nos olvidemos que el folklore en esa época, al no haber difusión... sólo había llegado al disco La Tropilla de Huachi Pampa y Los Trovadores de Cuyo, lo más lógico es que eso es lo que prendiera en el pueblo...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

El disco y la radio fueron una combinación muy potente en cuanto al alcance de la circulación de las producciones musicales locales¹³. Esos mismos conjuntos que para consagrarse en sus lugares de origen tuvieron que viajar más de mil kilómetros para afincarse en Buenos Aires y acceder a las ventajas de la industria cultural moderna, y que podían hacer llegar su música a las grandes capitales europeas al grabar para sellos internacionales, comenzaron a hacerse conocer también en otros países de Latinoamérica, renovando un diálogo cultural varias veces centenario.

“Mi padre me cuenta que cuando él era niño, escuchaba en la radio en Chile, a 500 km de Santiago al Sur, un conjunto, que obviamente se había hecho famoso, que era Los Trovadores de Cuyo... y La Tropilla de Huachi Pampa, y con estos dos conjuntos, Hilario Cuadros y Antonio Tormo; bueno, estos dos conjuntos, trascendieron y se hicieron famosos, y junto con ellos, comienza a hacerse conocer la música cuyana en el sur de Chile; y estos son fenómenos que no son muy dirigibles ni controlables, ¡no es que Hilario Cuadros quería conocerse en Concepción... no; llegó por la radio!” (Dino Parra, 16/9/2002)

¹² En el capítulo siguiente, presentamos un estudio acerca de las estructuras de la cueca cuyana; parte de los resultados pueden encontrarse en la tabla de la Figura 3.19 en la que se muestra una gran variedad de formas, pero sólo dos de ellas vigentes.

¹³ Inclusive la radio estimuló los trabajos de recopilación de Alberto Rodríguez, como puede leerse en los párrafos titulados “Advertencia”, de su *Cancionero Cuyano*: “Para satisfacer un insistente reclamo de mis radio-escuchas de toda la República y especialmente de la Capital Federal, Buenos Aires y provincias del Litoral, donde la música cuyana era casi desconocida, como anticipo de mi colección compuesta de más de ochocientos canciones antiquísimas (...) publico este pequeño álbum, formado por veinticinco piezas...” (Rodríguez, 1989 [1938] : 24)

Desde los comienzos mismos de la cueca cuyana contemporánea los hábitos tradicionales se vieron entrelazados con prácticas del mundo mediatizado, acelerando la circulación de las músicas y creando nexos imposibles de pensar en épocas anteriores.

“Hilario no pudo llegar personalmente, [a Colombia] con el grupo; llegó hasta Perú, se enfermó y tuvo que volver. Pero llegó a través de los discos; tuvo en aquella época contacto con un poeta colombiano, Carlos Washington Andrada, que nosotros tuvimos la oportunidad de conocer en la primera gira; ellos intercambiaban música y letra, Hilario recibía letras de este hombre, las musicalizaba, las grababa, en aquel tiempo en Odeon, y aprovechaba la oportunidad: grababa por ejemplo, uno o dos pasillos colombianos y metía una tonada, una cueca. Ese es el motivo por el cual se conoce repertorio de Los Trovadores en toda esa parte, no solamente en Colombia¹⁴, en Ecuador también.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

Las posibilidades modernas que ofrecía la industria cultural fueron aprovechadas al máximo por algunos músicos. Lo mediático se reflejó también en el uso estratégico de la radio, no sólo como fuente de trabajo para cantantes y conjuntos, y como instrumento difusor de géneros, sino como medio centralizador de un producto musical complejo que incluía, junto con la emisión de los programas radiales, presentaciones en vivo, edición de partituras y lanzamientos discográficos. Algunos músicos, como el sanjuanino Carlos Montbrun Ocampo, tenían programas de radio y desde allí difundían su obra completa, utilizando el título del programa como una *marca registrada*. Hasta en la música impresa que se vendía se hacía mención al programa radial; por ejemplo, en la edición de la partitura de la cueca *Así ha'i ser* (Ediciones Musicales Tierra Linda, Copyright 1938, distribuido por Editorial Julio Korn, editado en 1948) se lee en recuadro destacado arriba a la derecha

“Un éxito de Carlos Montbrun Ocampo en sus audiciones ‘Las Alegres Fiestas Gauchas’ por Radio Splendid”

Y en el reverso de la partitura, ocupando media página arriba, aparece la siguiente publicidad

“Las Alegres Fiestas Gauchas. Álbum de 10 composiciones de C. Montbrun Ocampo. Popularizadas por su autor en la audición ‘Las Alegres Fiestas Gauchas’ transmitidas por ‘Radio Splendid’. Precio \$4.—”

¹⁴ Significativamente la EMI—empresa continuadora de la antigua Odeon— sucursal Colombia, editó en 1999 una recopilación de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, con dos CDs en los que se incluyen treinta composiciones.

Además, en recuadro aparte se publicitan las obras que contiene la colección con título e identificación genérica —cuatro cuecas entre diez composiciones—. Y abajo puede leerse: “Son Ediciones de la Editorial Musical Julio Korn”, con nota de cómo adquirirlas por correo. Por otro lado, las producciones discográficas, que Ocampo realizaba para el sello Odeon, entraban también en esta modalidad de promoción; en el disco —junto a los datos de título, compositor e identificación genérica— estaba bien claro quién era el intérprete.

“Carlos Montbrun Ocampo y su Conjunto de las ‘Alegres Fiestas Gauchas’.”

Es decir, se trabajaba desde el concepto de un producto complejo —musical, radial, editorial, discográfico—, en el que se contemplaban procesos de producción, circulación y consumo, bajo la marca *Alegres Fiestas Gauchas* en relación biunívoca con Carlos Montbrun Ocampo. Este músico sanjuanino fue un pionero en la construcción del ámbito que páginas atrás, en el parágrafo 2.2.1., señalamos con el número 5: Espacio de promoción masiva y producciones paralelas.

Como ya fue señalado en párrafos anteriores, otro puesto sumamente importante fue ocupado por Buenaventura Luna y su conjunto La Tropilla de Huachi Pampa, quien difundía su obra a través de una audición por Radio El Mundo llamada *El fogón de los arrieros*. Este programa, además de haber cumplido un papel fundamental en la circulación de la música cuyana, contribuyó a dar a conocer y a foguear artísticamente a músicos que se convertirían en estrellas de la canción popular años más tarde, como Antonio Tormo. Cuando este cantante se desvincula de La Tropilla en 1942 sigue manteniendo la marca radial *Arrieros*, y junto a Zarco Alejo y Remberto Narváez, otros ex Tropilla, forman el conjunto Los Arrieros Cantores, aunque sin poder recuperar la presencia que tenían junto a Luna.

Sin el masivo antecedente de La Tropilla de Huachi Pampa difícilmente se hubiera dado la carrera solista de Tormo de la manera exitosa en que pocos años más tarde se daría. Nos cuenta al respecto don Santiago Bértiz:

“Y Tormo cantaba en el dúo Tormo-Canale; cuando se termina La Tropilla en Radio El Mundo, cada uno se va... y Tormo se vino a San Juan, ahí tenía los hermanos; y empezó a trabajar en una bicicletería, porque de canto no venía nada; él nunca cantó solo, siempre el dúo Tormo-Canale. Y yo trabajaba en Radio Aconcagua [en Mendoza], que es la Radio Nacional ahora, y se entera Pozo, el director de la radio, que estaba Tormo en San Juan, y le mandó un telegrama que viniera urgente para escucharlo; acá gustaba muchísimo;

cuando estaba La Tropilla yo me venía a escuchar... cantaban muy bonito. Y claro, se viene Tormo como prueba... y al cabo, inmediatamente entró cantando... ¡solo!; y se buscó un repertorio para cantar solo.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Los artistas de esta generación, Cuadros, Luna, Ocampo —en cierta forma también Rodríguez y Moreno—, demostraron una gran determinación y tuvieron un muy buen sentido de la oportunidad; digamos que hicieron todo lo que, aún hoy en día, tiene que hacer un músico popular del interior¹⁵ del país si quiere concretar su sueño de vivir de y para la música: se mudaron a Buenos Aires, grabaron, se insertaron en los medios de comunicación, básicamente en la radio —el más poderoso del momento—; algunos hasta hicieron programas radiales que usaron como base para promocionar sus producciones, esto es, sus presentaciones en vivo, sus grabaciones y la edición de música impresa; en algunos casos, hasta impusieron marcas registradas que llevarían todas sus producciones, tomando el título de ese programa radial y asociándolo a la totalidad de su obra. En resumen, con creatividad y audacia lograron la convergencia de espacios que se mostraban en su nacimiento conflictivamente descentrados.

2.2.3. Consolidación y orfandad

Sin embargo, aquellas no fueron las únicas maneras de insertarse en el medio porteño y, en consecuencia, nacional. Las carreras de Antonio Tormo y de Félix Dardo Palorma se dieron de formas totalmente distintas, y de alguna manera opuestas, pero ambas asumiendo un rol fundamental en la consolidación de los géneros cuyanos, desde lo estructural musical y desde la circulación y recepción masiva.

En el caso de Tormo, como ya fue comentado, después del éxito de La Tropilla de Huachi Pampa, el cantante vuelve a San Juan donde es contactado por los directivos de Radio Aconcagua de Mendoza. Descontando la incuestionable calidad interpretativa de Antonio Tormo, el éxito obtenido en Mendoza se dio en parte por su

¹⁵ Distintas generaciones de músicos, inclusive de otros géneros —tan distantes del folklore cuyano de Cuadros, como los músicos de rock—, han seguido los pasos de estos cuyanos de la refundación, o al menos se han hecho los mismos planteos.

anterior participación en el conjunto liderado por Luna, que había alcanzado gran popularidad y trascendencia; el público mendocino lo tenía aquí mismo y no podía desechar la oportunidad de ir a ver a quién por años había escuchado triunfar desde Buenos Aires. Esta situación que se mantuvo durante un par de años, del 45 al 47, provocará un hecho inédito en la música popular argentina: un éxito masivo localizado en el interior del país llama la atención de un sello internacional instalado en la capital, y como consecuencia, este artista y sus músicos son convocados a grabar y posteriormente se ven obligados a mudarse al centro hegemónico. Es la misma industria la interesada en hacer coincidir esos espacios de producción descentrados, que comentamos anteriormente

“Y el éxito de Tormo fue acá en Radio Aconcagua; trabajábamos los martes y los viernes a las 10 de la noche ¡se llenaba el auditorio...era una...! Al último hacían cola para venir a vernos a cantar... y ahí viene que la Victor le hace un contrato. Fuimos a grabar un disco; Pozo nos dio permiso para ir 2 o 3 días; grabamos *Los ejes de mi carreta* y *Amémonos...* y nos vinimos. Bué... ¡Cuando a los 15 días sale el disco era un furor! Las victrolas, se acuerda las victrolas que habían en los café... estaba el disco metido ahí! ¡Uhh! Entonces, de ahí que lo mandaron a buscar que siguiera grabando, y ya tenía Tormo que vivir en Buenos Aires, porque él vivía acá.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Es muy conocida la exitosa carrera realizada por Antonio Tormo a partir de su reinserción mediática en Buenos Aires: contratos en Radio Splendid y Radio Belgrano, grabaciones para RCA Victor, millones de discos vendidos, presentaciones multitudinarias en vivo, la identificación de su persona y su música con el provinciano obrero que vive en la capital —garantía de su masividad—, la consecuente asociación con el populismo peronista, y una gran repercusión latinoamericana patentizada en giras y en ventas discográficas. No sólo el cantante se vio favorecido por esta situación; el éxito económico y profesional alcanzó también a sus músicos acompañantes; los guitarristas, que habitualmente cobraban en Mendoza \$200¹⁶, pasaron a ingresar \$500 por mes. Estos artistas arribaron en otras condiciones a Buenos Aires: llegaron como estrellas.

“...estuve como 2 o 3 meses con la familia acá [en Mendoza]; los hacía viajar porque la plata me sobraba! Y después, me tuve que ir con todo, porque ya con mis hijos... ya fueron a la escuela a Buenos Aires; yo me compré una casa en Villa Adelina. Ya éramos guitarristas estables de Tormo... Tormo nos pagaba.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

¹⁶ Este importe, correspondiente a lo que ganaban estos guitarristas en Radio Aconcagua, ya era una muy buena paga para esos años; Bértiz nos comentaba que “con menos de \$100 yo vivía todo el mes en Mendoza”(Santiago Bértiz, 8/6/2002).

Sin embargo, la gran popularidad gozada por el cantante mendocino, lograda progresivamente durante el gobierno peronista, y la identificación que se construía desde la oposición que luego tomaría el poder, entre toda manifestación masiva y aquella fuerza política, provocó la súbita pérdida de visibilidad del músico desde el 55, arrastrado por el derrocamiento de Perón, al ser objeto de una fuerte censura. El impresionante éxito de esos años estigmatizó a Antonio Tormo y su música, siendo prácticamente ignorado durante las décadas de las dictaduras en la Argentina, y recuperando cierto espacio de circulación desde mediados de los 80.

La figura de Félix Dardo Palorma aparece de una forma completamente distinta en su relación con la industria cultural. En este sentido Palorma es básicamente un compositor que aunque no comparte ciertos rasgos con los artistas que hemos señalado como pioneros, es responsable también de la cristalización de estructuras musicales pero desde una dialéctica muy particular: Palorma es la renovación y el dinamismo de la música cuyana mientras se concretaba la consolidación, es la posibilidad de cambio dentro del canon, es el movimiento dentro de lenguajes que suelen priorizar lo estático. Por eso es que la frase de un músico de frontera¹⁷ como Jorge Marziali “...desde Palorma vamos andando”, último verso de su cueca *Para Palorma*, es refrendada por artistas más identificados con lo cuyano aunque no tan tradicionalistas, como Armando Navarro o Mariano Cacace, y simultáneamente la obra del paceño es admirada por intérpretes un poco más apegados al núcleo conservador como el puntano Cholo Torres. A la vez, para una mirada más amplia, pero que parte desde el mismo núcleo cuyano, como la de Santiago Bértiz “la música cuyana de Hilario [Cuadros], de Félix [Palorma], es la misma” (Santiago Bértiz, 8/6/2002). Significativamente, Palorma realizó grabaciones con tradicionalistas como Oscar Monge o Clemente Cancelli, y sin embargo no tuvo prejuicios en grabar cuecas con un dúo de saxofones —estos instrumentos cumpliendo la función de las típicas guitarras—, poniéndose en riesgo de ser visto fuera de lo que desde el núcleo hegemónico se piensa como cuyano.

La carrera artística de Palorma nos lleva a suponer que parecía no importarle demasiado este descentramiento de espacios que comentamos al inicio de la sección.

¹⁷ En el capítulo 3, párrafo 3.1.2., precisaremos los conceptos de frontera, periferia y núcleo desde la semiótica de Iuri Lotman.

Antes de llegar a Buenos Aires conoció gran parte del país, llevando su música cuyana, tejiendo redes con otros folklores, viajando por su cuenta o actuando como músico de los circos que cruzaban el interior pueblo por pueblo.

“Palorma anduvo recorriendo casi todo el país; estuvo en Tucumán, allí escribe *Cañera tucumana*; estuvo con la Orquesta Calchaquí de Acosta Villafañe; llegó a grabar con el dúo Ruiz Gallo-Pérez Cardozo; después grabó con René Ruiz, el dúo Ruiz-Palorma. La década fuerte de Palorma es la del 40, pero ocurría que él sacaba todas las cosas de aquí de Mendoza, y las llevaba con él, un tipo trashumante...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

A principios de los 40 comenzó su actividad en Buenos Aires, aunque nunca ocupó un lugar tan mediático como Luna, Ocampo, Cuadros o Tormo. Si bien en las primeras décadas su obra se vio opacada por los intérpretes de mayor visibilidad, algunas de sus composiciones se han convertido en sinónimo de la música cuyana, como *Póngale por las hileras* o *La viña nueva*, cuecas compuestas alrededor del 50.

“Yo le comenté que el problema del formato nace por seguir la línea de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, que era lo que en ese momento cantaba todo el pueblo... cantaba más a Cuadros que a Félix Dardo Palorma. Palorma necesitó un tiempo después para hacer valer el peso de sus cuecas. Cuando muere Hilario Cuadros, esa línea pasa a ser condición sine qua non para hacer folklore cuyano.” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

“Palorma ya era muy conocido; se vino acá después de la trayectoria de él en Buenos Aires, se vino a vivir acá; y acá como autor, como intérprete... muy bueno. Ya en Buenos Aires tenía cartel; allá hizo *Póngale por las hileras* y todas esas cosas las hizo en Buenos Aires. Acá grabó muchos temas nuevos y nosotros lo acompañábamos.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

De regreso en Cuyo, Palorma recurre a la probada estrategia de difundir su obra desde una radioemisora a través de un programa que lo tenía como figura central. Lo que nos cuenta Bértiz a continuación, nos sugiere que don Félix no volvió a Mendoza como estrella consagrada; aunque era muy conocido y respetado entre los músicos, y sus composiciones gozaban de amplia circulación, era poco difundido como intérprete y las primeras presentaciones no fueron exitosas; sin embargo la renovación de ese corto contrato inicial, como veremos, habla a las claras de la aceptación que luego tuvo la música del paceño. El comentario sobre el agotamiento del repertorio sintoniza con la vocación de cantautor de Palorma, ya que el cancionero de música cuyana a disposición de cualquier intérprete podría cubrir años de programación con la frecuencia señalada.

“Estuve [con Palorma] un año en Radio Libertador; él tenía una audición, *De pata en quincha*. Ud. sabe que no quería seguir más Félix, porque se le había terminado el repertorio... estuvimos 3 o 4 meses y nos renovaron el contrato... así que estuvimos 1 año con esa audición... 2 veces a la semana. Cada programa era de 40 minutos... más... casi una hora... 5 piezas entraban en toda la audición, con la propaganda y todo. En Radio Libertador, en el auditorio... se llenaba; al principio, no; pero después, era un colmo de gente; juntaba mucho Palorma, y estaba muy bien; en esa época Palorma cantaba... muy bien.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

A mediados de los 50 el silenciamiento de Tormo por la dictadura (1955), las muertes de Luna (1955) y de Cuadros (1956), y la radicación de Montbrun Ocampo en Mendoza (1958)¹⁸, provocaron una grave pérdida de visibilidad de música y músicos cuyanos en los medios de Buenos Aires y en consecuencia, en todo el país; estos lugares estaban siendo ocupados por conjuntos musicales nortños —liderados desde Salta por Los Chalchaleros— que experimentaban un sostenido proceso de consagración desde principios de la década, y por las primeras importaciones del exitoso rock and roll estadounidense. El poderoso centralismo instalado en la Argentina, que amplifica el éxito de las producciones mediatizadas, funciona como dispositivo perverso ninguneando a las músicas que no circulan con suficiente intensidad por ese centro hegemónico. En el descentramiento de espacios culturales de producción, circulación y consumo, queda bien claro cuál es el centro y quiénes son los descentrados.

La condición de paternidad de los refundadores de la música popular cuyana, los protagonistas de la etapa de cristalización, se refleja en la sensación que queda tras sus desapariciones:

“Pero en la década del 50, es realmente lapidario, muere Buenaventura Luna y muere Hilario Cuadros ...después muere Carlos Montbrun Ocampo... entonces el canto de Cuyo queda vacío, huérfano...” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

¿Cómo competir contra ese sentimiento para seguir haciendo música? O pensando operativamente, ¿con qué estrategias? Los que relativamente resistieron fueron los que usaron las armas del tradicionalismo, es decir los que continuaron con la fórmula musical “Trovadores”, en una actitud conservadora que colaboró a la consolidación definitiva de las estructuras musicales: Clemente Canciello con

¹⁸ Cfr. Antón, Susana y Gutiérrez Arrojo, Carmen (1995). “Montbrun Ocampo, Carlos”, en *Diccionario enciclopédico de las Artes en Mendoza. Área Música y Danza*. Inédito.

Cantares de la Cañadita, y en la década siguiente Santos Rodríguez con Las Voces del Plumerillo, entre otros. De todas formas, la música cuyana nunca volvió a ocupar el lugar privilegiado que tuvo hasta mediados de los 50.

Los intentos de renovación que pocos años más tarde, se concretaron en el Nuevo Cancionero, junto con las producciones de otros compositores genuinamente innovadores que no adscribieron a ese movimiento, como Nolo Tejón, fueron contemporáneos del auge del folklore norteño a nivel nacional. Cuando el folklore cuyano inició su renovación, el público, de la mano de los medios de comunicación nacionales, especialmente de la naciente televisión, empezó a mirar al movimiento encabezado por Los Chalchaleros.

“El Nuevo Cancionero... Tito Francia, Armando Tejada Gómez, (...) Mathus, Mercedes Sosa, y todos esos, hicieron el Nuevo Cancionero; tuvieron un momento pero no una trascendencia, es decir que la gente los va a recordar... sólo los que estamos en la música, me parece a mí. No es como, qué sé yo... ¡te viene un movimiento del Norte y te arrasan con todo! Muchos le echan la culpa a Maharviz¹⁹... yo no sé si echarle la culpa! Pero... por el corte comercial, ¿no es cierto?” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Desde los medios, comenzó a formarse otro tipo de auditorio, joven y urbano, que no era el oyente pasivo, sino el consumidor que a su vez se transforma en productor aficionado; se popularizaron los programas radiales y televisivos en el que se realizaban competencias de conjuntos juveniles diletantes, bajo la modalidad “Guitarreada”, y aparecieron un sin número de Cancioneros en formato revista, con las letras y los acordes para guitarra de los “éxitos del folklore”... de *ese* folklore. Hasta fines de los 50 la música cuyana podía participar de esa masividad, pero la propuesta del Nuevo Cancionero ofrecía dificultades de ejecución que excedían las posibilidades de los no profesionales y, a su vez, era poco digerible para los más tradicionalistas formados en las filas de los cristalizadores.

“Bueno, la música cuyana de Hilario, Palorma... es toda similar; no hay una diferencia; Tormo también cantaba todo eso. Ahora después viene ya... empezaron a hacer cosas raras... en la cuecas, temas raros... con mucha disonancia, muchos acordes raros... ya la línea melódica la llevaron a otro lado... no es la auténtica.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

¹⁹ Conductor de programas radiales y televisivos de música folklórica y organizador del festival musical de Cosquín; este evento es designado Festival Nacional de Folklore mediante un decreto presidencial en 1963, convirtiéndose en un poderoso mecanismo de consagración/exclusión.

El extrañamiento del lenguaje fue uno de los factores que impidieron que este movimiento, sus artistas y sus producciones, se hicieran masivos; una de las consecuencias de las búsquedas de los compositores innovadores fue el comentado aumento de la dificultad en la ejecución de este repertorio. Quizás, hasta desnudó el diletantismo de muchos profesionales de entonces.

“Le voy a explicar una cosa. En el Nuevo Cancionero había que tocar mucho la guitarra y cualquier instrumento... era muy raro... muy raro... muchos acordes raros y todas esas cosas. Entonces, muchos no lo podían hacer. Si *Zamba Azul* de Tito Francia, si no era un musicazo no lo podía hacer. Entonces, ahí fue el fracaso del Nuevo Cancionero.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Justamente, gran parte del éxito del repertorio folklórico argentino hasta entrados los 60 fue consecuencia de la sencillez de estas composiciones, que le permitía a cualquier aprendiz de guitarra acompañar el canto rasgueando el instrumento —con acordes tríadas, en posiciones simples, sobre las funciones armónicas elementales— y así reproducir los éxitos del disco, de la radio, de los espectáculos. Inclusive tocar la guitarra y cantar ese repertorio formaba parte de los ritos de socialización de los adolescentes.

“...pero hubo una época, esa época de auge del folklore que era increíble el asunto; ibas a una plaza y había decenas de jóvenes pasándose canciones...” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Vemos con esto cómo asuntos de recepción se entrecruzan con temas de producción: un repertorio sencillo permite el ascenso de un público aprendiz/aficionado a la categoría de músico/profesional²⁰; en cambio la música cuyana, y en especial el Nuevo Cancionero, exigía verdadero profesionalismo. Inclusive este último repertorio, en ocasiones requería de formatos que no estaban estandarizados; los dúos y conjuntos de entonces, en cuanto a lo vocal, no superaban la dificultad del canto a dos voces en terceras.

“Ese es el motivo porque no se podía... entonces el Nuevo Cancionero tenía que dárselo a un conjunto que tuviera con las voces... 1ª, 2ª..., una 4ª voz, una 3ª, con disonancias, con acordes raros... ¡no habían!” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

²⁰ Fenómeno que no es exclusivo de las músicas tradicionales. En el pop/rock es también muy frecuente este apresurado cambio de categoría.

En este sentido, el folklore norteño fue mucho más cercano al modelo de joven consumidor urbano —al que estaba apuntando la industria cultural— que la música cuyana, tanto la más tradicional —que aunque permitía el canto acompañado, exigía un nivel guitarrístico importante en los solistas— como la innovadora —que hasta ofrecía dificultades en los acompañamientos, al incorporar acordes más allá de las tríadas dominadas por cualquier aprendiz, y en la parte vocal con líneas melódicas más difíciles, consecuencia de la armonía empleada—. En unos pocos años, desde mediados de los 50 hasta promediar la década siguiente, el folklore norteño invadió los espacios habituales de las otras músicas regionales, en el país, y en Cuyo.

“...[en esos años] lo cuyano urbano no existe demasiado; en la ciudad, más que nada, en la época que yo recuerdo, se cantaba en el ámbito de fiestas familiares; pero el folklore entró fuertemente por el folklore norteño; en todo el país se difundió una ola... todo el mundo con el bombo y el poncho²¹...” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

En síntesis, la renovación de la música cuyana se dio en un momento poco oportuno. Por un lado, gran parte del público, y de los músicos, fueron seducidos por el folklore norteño; y por otro lado, los cuyanos más tradicionalistas, sentían demasiado cercana la presencia de los desaparecidos cristalizadores, manifestando su fidelidad al canon mediante el rechazo a las innovaciones.

“Cuando empieza Tejón, fines de los 50 y principios del 60, se encontró con la contra de ser un renovador cuando todavía estaba muy fresca la muerte de Cuadros.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

2.2.4. Continuidades y la pérdida de visibilidad nacional

Al promediar el siglo, entonces, en la música popular identificada por músicos, públicos e industria como *folklore argentino*, se produce un recambio geocultural: sobreviene un primer retraimiento de música y artistas cuyanos, y un notable avance de los salteños y santiagueños, provocándose un movimiento masivo en torno a estos intérpretes y su repertorio, que explotaría durante los primeros 60. Algunos compositores cuyanos como Tejón se vieron beneficiados por el auge que tomó el folklore a partir del surgimiento de Los Chalchaleros y de la consagración del

²¹ Bombo y poncho son nombrados como atributos de lo norteño; especialmente el bombo, ya que en la música cuyana tradicional no se utiliza este instrumento, tema que trataremos en el párrafo 3.3.1.

formato “chalcha” —4 cantantes, acompañándose con tres guitarras y bombo legüero—, que hicieron suyo otros grupos musicales en todo el país; este movimiento generó la necesidad de incorporar permanentemente material inédito o que no hubiera alcanzado todavía trascendencia nacional.

“Yo con mis conjuntos llegué casi en el momento de más auge, o un par de años después del momento de más auge. Los conjuntos folklóricos que estaban en el tapete, como se dice, necesitaban, requerían permanente incorporación de nuevas canciones, porque competían unos con otros.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Las cuecas de Tejón, de Palorma, de Cuadros y de Montbrun Ocampo, entre otros, fueron incorporadas masivamente al repertorio argentino por mediación de los conjuntos nortños, aunque con importantes cambios texturales y tímbricos: mayor densidad de guitarras con funciones de acompañamiento, menor lucimiento de estas cuerdas en las intervenciones melódicas —tanto en introducciones como en arreglos durante el canto—, la inclusión del bombo legüero —casi un pecado desde el tradicionalismo cuyano—, y un tratamiento tímbrico y dinámico en las voces totalmente distinto —con mayor contraste en las intensidades, incluyendo acentuaciones prácticamente “golpeadas” y finales de frase casi inaudibles—. Más allá del polémico tema de las limitaciones técnicas, tan comentado en el ambiente de la música de Cuyo —“...es que les resulta muy difícil tocar bien lo nuestro al modo cuyano...”—, la urgencia por editar material nuevo hacía que estos conjuntos grabaran estas cuecas cuyanas pero interpretándolas como temas del repertorio nortño, sonando a oídos cuyanos “bastante lavadas” y “a la nortña”; la competencia era feroz y había que grabar ya, con lo que se tuviera.

“En esa primera etapa me conecté con Los Chalchaleros, con Los Fronterizos... era fines de los 50... bueno, y les di a ellos estas cosas; Los Chalchaleros llegaron a Buenos Aires y lo grabaron ¡al otro día a *Jugueteando!* para evitar que lo grabaran Los Fronterizos, que también se lo había dado a ellos... Y no grabaron *Río que va lejos* porque en esa semana Los Fronterizos también lo grabaron. Y no cantaron *Remolinos* porque lo grabaron primero también Los Fronterizos... ¡es infame el asunto... a mí me parece una porquería... directamente eso!” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Quizás los únicos no cuyanos que siguieron interpretando este repertorio respetando en cierta forma las características regionales fueron Los Quilla Huasi; al menos ese es el reconocimiento que se les hace desde el ambiente cuyano actual.

“Los Quilla Huasi era una mezcla, hacían de todo, pero estaban más en el cuyano que en el norteño... hacían zambas, todo grabado muy bien, pero eran más cuyanos que norteños... muy cuyanos... estaban, cuando se inició Los Quilla Huasi, Oscar Valles²² y... este otro que cantaba muy bien... [finalmente no recuerda].” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Es tan fuerte la admiración que en algunos músicos despierta este grupo no cuyano, que se ha convertido en un referente para intérpretes de la región.

“Un referente nuestro son Los Quilla Huasi, que fue un grupo de lo más completo que hubo aquí en la Argentina: te hacían el norteño como los norteños, el litoraleño como los correntinos, hacían una huella, un carnalito... le daban el sabor de cada región ¡hacían una tonada y parecían cuyanos! Un detalle que tenía esta gente era la pronunciación, hasta se fijaban en esos detalles de la interpretación... profesionales cien por cien.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

El repertorio de Cuyo —tanto el tradicional de Cuadros y Montbrun Ocampo, por ejemplo, como el nuevo de Tejón— tuvo una importante continuidad en las presentaciones en vivo y en las grabaciones de esos conjuntos identificados con otras regiones y compuestos por otros formatos instrumentales; sin embargo la música cuyana perdió presencia en el resto del país en cuanto a intérpretes. Sólo algunos privilegiados mantuvieron una importante relación con sellos de distribución nacional, como el conjunto que, tras la muerte de Hilario Cuadros, armara quien fuera “la última primera voz de Los Trovadores de Cuyo”. Nos referimos a Clemente Canciello y Cantares de la Cañadita, formado en 1957; este conjunto grabó desde 1961 para el sello Philips una serie muy importante de obras, en total 4 simples y 17 LPs de 14 temas; por otro lado fue el primero en cosechar los frutos que sembraron Los Trovadores de Cuyo a nivel internacional, realizando varios viajes a Colombia, aunque utilizando el nombre con el que el público de ese país había rebautizado al conjunto dirigido por Cuadros: Los Cuyos. Notablemente Canciello nunca se mudó a Buenos Aires, sólo viajaba desde Mendoza para realizar estas grabaciones y algunas presentaciones esporádicas. Los inicios de Cantares de la Cañadita también están vinculados a la radiofonía, pero esta vez en relación con una emisora local, como nos cuenta don Santiago Bértiz, quien también fue protagonista del momento traumático que significó la desaparición de Cuadros y la decisión de continuar.

²² Oscar “Cacho” Valles, músico porteño desaparecido recientemente en marzo de 2003, además fue un destacado compositor de cuecas y tonadas cuyanas, algunas en colaboración con el sanjuanino Ernesto Villavicencio.

“Sí; fui uno de los fundadores. Murió Hilario y Canciello..., el Traguito ‘e leche Sánchez, Quiroguita el de San Luis... y ¿sabe con quién se inició eso?... le hacía 2ª voz Santos Rodríguez, que falleció hace poco, de Las voces del Plumerillo. Así se inició Cantares de la Cañadita. En Radio Nihuil nos iniciamos. Cinco éramos. Después, como yo trabajaba en la radio, ya no nos daban permiso para ir a grabar a Buenos Aires, porque ellos grababan en Buenos Aires (...) y Canciello buscó un guitarrista que no trabajara en la radio. Y ahí lo acompañaba Salomón, que vive en Maipú, que con ese cantó toda la vida. Y ahí se formó Cantares de la Cañadita... con Mujica también...” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Justamente, otro de los conjuntos que mantuvo cierta presencia nacional y que continuó una importante relación con la industria discográfica fue el recientemente citado Las Voces del Plumerillo, liderado por Santos Rodríguez, quien sí se mudó a Buenos Aires a mediados de los 60; allí graban varios discos para el sello Polydor, distribuidos por Phonogram, alternando algunas producciones para el sello Diapasón, en total cerca de veinte LPs; el hecho de vivir en la capital posibilitó una mayor visibilidad nacional de este conjunto al aparecer con relativa frecuencia en los programas de TV dedicados a la música folklórica.

“Han habido muy pocos grupos que han dicho ‘me voy a Buenos Aires’, como Las Voces del Plumerillo, que estuvieron mucho tiempo allá, Santos Rodríguez, que estuvo radicado mucho tiempo allá; bueno, a ellos de vez en cuando los veíamos en televisión y nos ponía muy contentos a todos los cuyanos; y después, de ahí en más, nos ha costado mucho llegar.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Pero en general, la relación con los sellos se tornó conflictiva desde mediados de los 60 y las décadas siguientes, hasta para músicos consagrados como Félix Dardo Palorma, quien solía realizar grabaciones en Mendoza, como parte de una estrategia de producción independiente nada común para esos años, consistente en grabar en un estudio local, llegando a un máster, y luego intentar que un sello nacional lo editara y distribuyese desde Buenos Aires. Esta táctica fue posible gracias a la instalación en Mendoza de estudios de grabación de calidad competitiva desde principios de los 60, tal el caso de Zanessi fonograbaciones, cuestión que estudiaremos en el párrafo siguiente; de esta forma se posibilitó el centramiento de los dos primeros espacios de producción, es decir creación y mediatización, comentados al inicio de la sección. Sin embargo el descentramiento con el espacio definido por las prioridades e intereses comerciales de los posibles editores del máster era muy fuerte.

“Bueno, Palorma intentó una grabación con vientos; y había llegado a conformar una orquesta, a tal punto que me dio a mí la cinta para que se la llevara a Buenos Aires, a Oscar Cacho Valles, de los Cantores del Quilla Huasi, para que la escuchara. Y da la casualidad que yo mismo soy el mensajero de vuelta... Valles me dice ‘tomá, dale esto a Palorma, decile que es muy difícil; los sellos están muy duros, que la tenga él, que más adelante²³ vamos a ver qué hacemos’...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

El espacio de mercado estaba centrándose en otras músicas, algunas extranjeras y de fuerte incidencia global, como el poderoso rock británico encabezado por The Beatles, fenómeno masivo que hizo tambalear las carreras de los mismos artistas estadounidenses creadores de esos lenguajes. Las posibilidades de edición de músicas folklóricas argentinas eran bastante amplias, aunque las prioridades estaban puestas en el folklore legitimado desde la televisión y radio porteñas, y su eco veraniego: el festival de Cosquín, ciudad cordobesa sancionada como la “Capital Nacional del folklore”, en el que la música cuyana tuvo frecuentemente una participación marginal. Cosquín pasó a ser un engranaje fundamental en el despótico mecanismo de consagración/exclusión, que comenzó a activarse en los 60, responsable del funcionamiento de la industria cultural.

En consecuencia, grabar en Buenos Aires o ser editados por un sello con acceso a distribución nacional se convirtió en una meta ansiada pero cada vez más lejana para músicos cuyanos. Y los pocos que lograban acceder a este privilegio no conseguían un contrato favorable en cuanto a promoción o continuidad en las grabaciones. Por ejemplo, Las Voces del Chorrillero, uno de los conjuntos puntanos de mayor trascendencia, después de ganar en el Festival de Cosquín en 1967 deciden hacer una grabación de nivel profesional y viajan a Buenos Aires con esa intención; afortunadamente consiguen un contrato en el prestigioso sello Odeon, pero la compañía discográfica les da la espalda al no tener una rápida respuesta en las ventas.

“Lamentablemente, no nos acompañaron con la difusión. (...) Y la difusión por allá [en Bs.As.], el difusor que tenían allá ¡ni se calentaba! Y entonces hicimos la segunda grabación... y ya no hubo renovación... y dice el director artístico, que era marido de la Ramona Galarza, un déspota el tipo, dice ‘¡Acá los números mandan... y Ud. no han vendido!’ , pero, ¿y la difusión? preguntamos nosotros... ‘¡No, no; chau, hasta luego!’ . Grabamos el primer LP en noviembre del 69 y en enero del 70 salió; después grabamos en noviembre

²³ El “más adelante” nunca llegó desde un sello nacional. Ese máster tuvo que esperar más de treinta años para ser editado; el material grabado a mediados de los 60 fue incluido en el CD *Palorma en su propia voz*, editado en el 2000 por el sello local La Cofra.

del 70 y en enero del 71 salió el 2º Long Play. Y cuando tenía que llegar el telegrama de renovación y no pasaba nada, fui a Buenos Aires y ahí pasó eso que te conté.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

“Yo grabé un Long Play que se llamaba *En los rumores del agua*, lo grabamos en Buenos Aires; y no quise entrar dentro de cierto contrato; me hicieron esa edición y se agotó en una semana y se acabó, no hicieron otra; fue en 1972, 1973; aparecemos ya como Nolo y Magda. Antes habíamos hecho un disquito simple, pero ésta fue la primera en Long Play, con varias canciones; en Music Hall lo hicimos. Yo no sé qué es lo que hacen los otros conjuntos, qué tipo de cosas, porque, yo de entrada, tuve un despelote descomunal con el sello grabador.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

De todas formas, aun careciendo de promoción y continuidad en las producciones discográficas, haber grabado en Buenos Aires significaba para los conjuntos más jóvenes ganar un espacio de legitimación en el ambiente de los músicos cuyanos que habían forjado la historia de estas músicas, era una llave que permitía entrar en contacto con los referentes, propiamente un llave que permitía entrar *en la casa* de los referentes y compartir ese espacio privilegiado de la circulación.

“Después de que grabamos, que nos hacemos más o menos conocidos, yo empiezo a ir a Mendoza y ahí lo conozco a Palorma en casa de don Santiago y ahí nos hacemos amigos. Yo quiero mucho Mendoza, tengo compadres; he ido a casa de Palorma, Bértiz...” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Y también era legitimarse y acceder a espacios laborales mejores, más visibles mediáticamente, con mayor frecuencia y con mejor cachet.

“¡Nos sirvió muchísimo! Antes cuando salía un Long Play, es como si hoy saliera un CD, pero un LP de Odeon, con unas fotos monstruo, una presentación, un diseño gráfico todo de primera... Grabar en Odeon nos jerarquizó muchísimo y trabajamos muchísimo, en Córdoba, en el Festival de Peña, en Villa María... y en el Festival de la Tonada ¡los primeros que estábamos ahí éramos Las Voces del Chorrillero!... en San Juan... todo junto en esos años.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Es que el formato LP marcaba profundas diferencias porque sólo podía producirse en Buenos Aires o en Santiago de Chile; tenía un tamaño considerable que permitía diseños atractivos y fotografías más visibles en los sobres, y todo eso sólo podía suceder siendo editados por las sucursales argentinas de las empresas discográficas extranjeras, situación que provocaba en el imaginario de públicos e intérpretes una proyección internacional de la legitimación. En el disco de un cuyano

aparecía la marca RCA, Odeon o Philips... al igual que en los discos de Crosby, Sinatra o The Beatles.

“Nos dijeron, bueno... les vamos a dar un porcentaje... así... un poquitito de porcentaje... No nos interesaba. Lo que nos interesaba era grabar en Odeon, de trascendencia mundial, donde grabó Gardel, Hilario Cuadros; estaban grabando en ese momento Los indios Tacunau ¡todos muy importantes! Lamentablemente, no nos acompañaron con la difusión.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Medio siglo después de la refundación de la música popular cuyana contemporánea, los espacios de producción, circulación y consumo estaban nuevamente descentrados; sólo unos pocos accedían a la grabación y edición, aunque sin continuidad y con severas divergencias en la distribución y promoción mediática de esas producciones discográficas. Desde mediados de los 70 se produce un nuevo retraimiento de la música cuyana en su relación con la industria cultural, limitándose la circulación prácticamente a nivel local. Una combinación de factores contribuyó a esta fuerte contracción: el recientemente comentado desinterés de las compañías discográficas en promover las músicas locales²⁴, los altos costos que significaba realizar producciones independientes, y la consolidación de otras músicas populares surgidas durante la década anterior que quizás representaban de manera más directa el sentimiento colectivo de esos años —como el caso del naciente rock argentino entre los jóvenes—, o que gozaban de la complicidad de los medios por compromisos y conveniencias comerciales —como el pop internacional y la *disco music*—; por otro lado, la dictadura militar iniciada en el 76 y la emigración de algunos referentes del folklore argentino, generaba un clima poco estimulante para la producción musical en general. Todo esto colaboró a la casi paralización de la circulación nacional de música cuyana, más allá de procedencias, formatos o posiciones: sanjuaninos, mendocinos o puntanos; conjuntos, dúos o solistas; tradicionalistas o innovadores; todos al margen de la industria cultural.

“O sea que se ha intentado de muchas formas. Con buenos cantores, buenos cantores como Oyarzábal-Navarro, o Mínguez-Barboza de San Juan... y no hay trascendencia... Mínguez-Barboza también grabó en Odeon; después que grabamos nosotros fueron otros intérpretes intentando. Nos hicieron un lado a nosotros y metieron a unos de Mercedes... 2 Long Plays más y ¡chau,

²⁴ En el caso de la Odeon, era preferible hacer reediciones de obras “seguras” —comercialmente hablando— que apostar a nuevos intérpretes, como lo demostraron reeditando parcialmente la obra de Hilario Cuadros y los Trovadores de Cuyo, mediante la “reconstrucción técnica de las grabaciones originales” en distintos LPs entre 1960 y 1975.

afuera! Después Mínguez-Barboza... y ¡no! No sé. No sé por dónde pasa...”
(Cholo Torres, 25/6/2002)

“Lamentablemente, después que pasó... [hace memoria] Cantares de la Cañadita, Los Trovadores de Cuyo, Los Cantores de Cuyo, las empresas discográficas no se interesaron más por esa música. Buscaron otro tipo de género musical, que sea más comercial. Y ahora en la actualidad, a nosotros nos cuesta mucho; inclusive, para poder grabar; si tuviéramos que grabar nosotros por nuestra propia cuenta sería imposible poder hacerlo.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

2.2.5. La alternativa ultra local y las nuevas convergencias

El factor más importante que impulsó a los músicos cuyanos de la primer mitad del siglo XX a mudarse a Buenos Aires fue la posibilidad de acceder a los beneficios de la industria discográfica; en relación con ésta, hemos discriminado en nuestro análisis cuatro espacios no siempre convergentes, identificando especificidades como mediatización, reproducción, distribución y promoción masiva. En ese tiempo en la región cuyana, la producción musical se limitaba a la presentación en vivo, realizada en un patio, una peña, un teatro o el auditorio de una radio, lo que permitía su emisión radiofónica; pero no existía la posibilidad de grabar profesionalmente y editar ese material, limitación que impedía una mayor circulación; sin embargo, décadas después algunos de esos espacios fueron creados en estas provincias, y años más tarde hasta se logró una relativa convergencia entre ellos.

A fines de la década del 50, aprovechando la tecnología instalada en los estudios cinematográficos montados en Mendoza por Film Andes, se realizaron en la región las primeras grabaciones musicales en alcanzar, suponemos, una calidad aceptable²⁵; alentados por la posibilidad de iniciar una industria discográfica local, un grupo de emprendedores adquirió las maquinarias necesarias para la edición de discos de pasta de 78 revoluciones por minuto y se constituyó como sello editor de fonogramas. Lamentablemente, este intento se vio tempranamente frustrado por

²⁵ Por lo menos, debe haber sonado con la misma fidelidad con la que se escuchaba la banda sonora de las películas allí producidas. Más allá de los resultados, la exigencia debe haber sido alta, en relación con la tecnología disponible, ya que el director musical de Film Andes era el destacado músico español, radicado en Mendoza desde 1942, Ramón Gutiérrez del Barrio.

la superación de la tecnología y la consagración comercial de un nuevo formato, que desde principios de la década se estaba imponiendo en los países centrales.

“Los primeros que lo hicieron [que se constituyeron como sello discográfico] eran los hermanos Céspedes, Cippo y el hermano, ellos hicieron el sello Azteca. Ahí hubo un poco de mala suerte, porque en ese momento, en que ellos con mucho esfuerzo pusieron calderas, prensas, todo para hacer discos de pasta, de *shellac*, de 78, apareció el microsurco, cambió el formato del disco y ellos no pudieron adaptarse; tenían que tirar lo que les costó todo, y para hacerlo de nuevo no pudieron.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

En 1958 Arrigo Zanessi instala el primer estudio de grabación fonográfica de Cuyo, y uno de sus trabajos iniciales fue hacer las matrices a partir de aquellas grabaciones hechas en Film Andes, para que Azteca las editara; asimismo, este sello también hacía los discos de algunas de las producciones que se grababan en Zanessi.

“Y debe haber sido 1960... 61. Ahí hacíamos, con una máquina casera que tenía de cortar acetatos, hacíamos la matriz y ¡salían de muy buen nivel! ¡extraordinario! Y se grabó... Algunas grabaciones las habían hecho en Film Andes, con orquestas grandes, dirigidas por el maestro Gutiérrez del Barrio; editaron unos álbumes de danzas españolas para las academias; grabó el cuarteto Bértiz, grabó Apiolazza... (...) El primer disco de Palito Ortega se hizo acá en Mendoza, ¡se llamaba Nery Nelson! Eran pasta de 78, por supuesto.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

La aparición de nuevos formatos implica frecuentemente mucho más que la superación de los antiguos; suele traer como consecuencia la caducidad absoluta de la anterior tecnología²⁶. El público consumidor que exigía música editada en microsurco no lo hacía por sumarse a una moda; sucede que se había visto obligado a comprar un tocadiscos para reproducir discos de vinilo porque dejaron de editarse los discos en pasta. El microsurco, además de mejorar notablemente la calidad sonora, permitió aumentar la duración de 4' a 23' por lado. Los discos de 78 rpm, los tocadiscos para escucharlos y la maquinaria de edición, quedaron obsoletos por completo.

“Yo le alcancé a hacer unas cuantas matrices, pero después, ya te digo, la gente pedía la versión en vinilo y ellos decían ‘no... ¿qué hacemos... cómo tiramos esto...?’. La prensa se podía adaptar, porque era grande de más, necesita más presión el de la pasta vieja que el de vinilo; pero tenían que buscar otras máquinas... había que cambiarlo todo. Es más, yo hacía discos de microsurco, les podría haber hecho la matriz, pero a ellos les cambiaba todo,

²⁶ Esto ha quedado ampliamente demostrado en la era de la informática. Formatos de almacenamiento que hace sólo diez años eran corrientes, como el diskette de 5” o las cintas de backup, además de ser de menor capacidad, hoy no pueden utilizarse porque ninguna PC trae los lectores correspondientes.

moldes, todo... y no estaban económicamente en condiciones de hacerlo.”
(Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

La consolidación de Azteca hubiera significado el centramiento de los espacios de producción sonora, mediatización y reproducción, y la posibilidad de seguir con los demás procesos de circulación y consumo. De todas formas, la instalación de los estudios Zanessi representó un real avance en cuanto a la convergencia de los dos primeros, es decir, al acercamiento a la tan ansiada meta de realizar una grabación, de *envasar* los sonidos, de concretar un máster, y de tener un disco... uno, y no más. Es que, aunque esta empresa comenzó a hacer discos simples en microsurco, no tenía la tecnología para la edición masiva, es decir, para hacer reproducciones en grandes cantidades; el resultado de la producción en estudio era el máster en cinta magnética y una copia en acetato; de esta forma, el disco sólo tenía una finalidad de difusión, para que el artista pudiera llevar de radio en radio, o para poder gestionar con mejores posibilidades alguna contratación. Para editar comercialmente lo producido seguía siendo necesario que un sello instalado en Buenos Aires se mostrara interesado. La alternativa apareció durante la década del 70 con la edición en cassette y la tecnología de copiado múltiple.

El musicassette se estandariza comercialmente desde fines de los 60, y años más tarde se convierte en el formato más accesible en cuanto a costos y tecnología para la reproducción masiva. Se abre entonces la posibilidad de la producción independiente, es decir, grabar más allá de estar contratados por un sello discográfico, autogestionando esa producción, y permitiendo dos caminos para realizar la edición: la negociación del máster producido en el estudio con una potencial compañía editora²⁷, o la continuación de la modalidad autónoma mediante la autogestión de la reproducción. Esta última vía, que centra los espacios de producción sonora, mediatización, edición y distribución en el mismo artista, es la más generalizada desde los inicios de la década del 80 hasta la actualidad.

“Bueno, es que la gran mayoría, en el aspecto folklórico, no lo editamos nosotros —ya que no somos editores—, pero lo edita el mismo autor. Es decir, el gran porcentaje de la gente que viene a grabar acá, de los conjuntos folklóricos, hace la grabación y se vende sus cassettes. ¡Que son números reducidos, por supuesto! Estamos hablando de un centenar, a veces menos... no cuenta la cantidad. Son todas producciones particulares, excepto el que por ahí se descuelga y termina grabando para un sello... Normalmente, ¡es todo

²⁷ Como el frustrado intento de Palorma de editar esa grabación con vientistas, comentada en el párrafo anterior.

caserito! Todo, todo... se venden entre ellos los cassettes, en las peñas, los amigos... y ese es el mercado que hay, sumamente reducido, del folklore local.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Este comentario nos introduce en el tema de la circulación de estas ediciones autónomas. Si bien en la actualidad, todavía existe un pequeño circuito de ventas a través de algunas disquerías de capital local, en los 80 esta red de negocios era bastante más amplia y hasta se conseguían los LP de los músicos cuyanos editados en Buenos Aires, como los citados Cantares de la Cañadita o Las Voces del Plumerillo, y algunas de las producciones locales en formato cassette.

Las cadenas nacionales de comercios de discos y cassettes, especies de hipermercados de música grabada, establecidas en el interior del país desde los 90, atentan severamente contra la circulación de músicas locales; en primer lugar, porque se mueven exclusivamente con los catálogos de los sellos y distribuidoras que, desde Buenos Aires, manejan la comercialización nacional, confirmando su condición de no-lugar, como cualquier otro supermercado, shopping o centro de compras de las economías globalizadas; es decir que, en la sucursal Córdoba de esta cadena se encuentra la misma música, y sólo ésta, que en la de Paraná, San Luis o Jujuy. El problema para las producciones locales se agudiza, porque, en segundo lugar, la instalación de estos grandes negocios, con un fuerte apoyo publicitario desde los medios, que desde la capital del país llegan al interior, ha provocado el cierre de muchas de esas empresas de capital local, pequeñas y medianas, que se dedicaban a la venta de discos y cassettes, que no pudieron competir contra este tipo de cadenas, y que eran los lugares donde habitualmente el consumidor encontraba música regional. En consecuencia, cada vez es más difícil encontrar música de Cuyo en una disquería de una ciudad cuyana. Los conjuntos han optado por la venta mano a mano, al público asistente a las peñas, a colegas de otros grupos, o a través de relaciones personales extra profesionales; es decir, se recurre a una modalidad de distribución que sigue una lógica paramediática, o que anula mediaciones: el consumidor, para poder comprar el cassette de un conjunto cuyano, debe ponerse en contacto con los propios músicos.

Con respecto a la reproducción y edición comercial, después de la experiencia de Azteca, pocos fueron los empresarios que se animaron a editar; y algunos de los que tomaron la iniciativa tuvieron resultados comercialmente dudosos que partían de propuestas bastante injustas para los artistas, que sin embargo, eran aceptadas por

muchos conjuntos que no tenían otra opción para que su música circulara. Frecuentemente la retribución convenida para los músicos era concretada no en dinero, sino en una determinada cantidad de cassettes que cada grupo debía vender por su cuenta. En algunos casos, el abuso se convirtió en estafa.

“...esos productores locales ¡andan todos fugados... son todos delincuentes... los está buscando la Justicia a todos! Gente torpe, inclusive, porque por ejemplo, cuando uno de ellos empezó a mandar conjuntos a grabar acá, había conseguido que el artista pagara el estudio y la producción de los cassettes, y él le devolvía algunos cassettes a ellos... fijate qué condiciones para hacer un mercado ¡extraordinario!... Pero... ¡No les daba los pocos cassettes que les había prometido... ya es el colmo!” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

De todas formas, cuando el trato se cumplía, una importante cantidad de reproducciones quedaba en manos de los músicos, heredando en consecuencia la responsabilidad de la circulación y centrando en su propio accionar los espacios de promoción y venta. Recientemente, un sello local constituido a fines de los 90, La Cofra Records, estableció con la cadena comercial Musimundo una relación que le permite mostrar y vender sus producciones discográficas, entre las que se encuentran algunas de música popular cuyana²⁸.

“Ahora, hay números [es decir, músicos, artistas] locales que distribuye Musimundo, porque La Cofra, o sea Requena, se empeñó y estuvo peleando... Hasta antes de eso, uno iba a Musimundo y decía: -‘Digamé, tiene... la cueca... -¿Queeé? -Folklore cuyano. -No, ¿qué es eso...? No.’ ...No existía; tenían lo que venía de allá y se acabó; entonces, ahora, no sólo está aquí sino que está en todos lados, descubrieron que, no es de una aceptación masiva, pero también se vende folklore cuyano, [ríe] ¡existe el folklore cuyano!” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Para la mayoría de los conjuntos la opción ha sido mantenerse en un circuito ultra local y continuar con la autogestión completa, centrando todos los espacios de producción, circulación y consumo, al asumir cada grupo musical la responsabilidad de todas las acciones específicas que implica cada fase. A pesar de la falta casi total de presencia en los medios nacionales, lo restringido del mercado local y la ausencia de inversionistas que apuesten a una edición, todos los solistas y conjuntos tienen plena conciencia de que realizar una grabación es una actividad de producción

²⁸ Lamentablemente, durante el 2003, en los locales Musimundo de Mendoza ha sido muy fluctuante la presencia de estas producciones de La Cofra. En algunas oportunidades, en toda la sala de venta se encontraron sólo dos CDs recopilaciones de músicas cuyanas editadas por un pequeño sello bonaerense.

ineludible de sus carreras, tanto como subirse a un escenario, o participar de las peñas, y en esta tensión reside gran parte de la vitalidad de la música cuyana en la actualidad.

“Es lógico, si no hay sellos que exploten esto, y acá no están las condiciones, como hablamos recién... El tipo que hace su grabación, el Rey de las Cuecas, los conjuntos, dicen ‘¿cómo puedo hacer para grabar?’...” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Ninguno deja de interrogarse sobre esto. La respuesta a esta pregunta se materializa para muchos haciendo su pequeña edición en cassettes, vendiéndolos en las peñas, llevándolos a las radios²⁹, canjeando algunos y negociando con un posible sponsor para la futura edición, entre otras estrategias. Hasta fines de los 80 los estudios Zanessi cumplieron un papel fundamental en relación con esta necesidad, al ser el único que ofrecía producciones de calidad en la región cuyana y la posibilidad de reproducir masivamente la grabación en formato de cassette, aunque nunca esta empresa se constituyó legalmente como sello.

“Bueno, para nosotros el folklore nuestro no es mendocino, es cuyano. (...) Las últimas grabaciones que se hicieron son de gente que viene de Villa Mercedes y de San Luis... algunos de San Juan, como Los hermanos de la Torre que hicieron una reedición... En Mendoza está más achicado el mercado porque no hay apoyo.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Desde principios de la década del 90, con el impresionante avance de la informática, se abarataron notablemente los costos para realizar grabaciones y ediciones en el formato de disco compacto, impuesto comercialmente en el primer mundo desde 1988. Paralelamente, surgieron tecnologías de registro sonoro más accesibles, en soporte digital, que posibilitaron la instalación en Cuyo de otros estudios de grabación, más modestos, pero en algunos casos, tan efectivos como los de Zanessi, rompiendo con una hegemonía de más de treinta años. La creación del primer estudio mendocino a fines de los 50, junto con la inserción de las tecnologías de grabación en cinta magnética y de multicopiado en cassettes a mediados de la década del 70, significó para los cuyanos la posibilidad de desligarse de Buenos Aires, único centro en el que hasta ese momento era factible realizar la deseada

²⁹ De todas maneras, el formato cassette nunca fue preferido por la radiodifusión debido al inconveniente de ubicar un tema determinado en el interior de la cinta. La estrategia para los editores, en consecuencia, ha sido elegir la mejor canción y colocarla como *Tema 1 del Lado A*, criterio que en cierta forma también se seguía con los discos, pero que ahora resultaba absolutamente necesario.

producción discográfica. En este sentido, para sanjuaninos y puntanos, la grabación y edición digital, y la proliferación de estudios que manejan menores costos también en sus respectivas provincias, les ha permitido independizarse de Mendoza desde los 90.

“¡Sí sí! En Mendoza... soy amigo de don Zanessi, de él y del Daniel, el hijo, y hemos grabado en ese estudio. (...) Pero el último CD lo hicimos acá en San Luis; nos hemos ahorrado... Antes había que ir a Buenos Aires ¡qué sacrificio! Lo mismo a Mendoza; dos días había que estar para hacer 12, 10 temas... ¡fa, fa, dale, dale! En cambio acá, tardamos como dos meses... es más fácil, metemos una hoy, al otro día practicamos, pasado mañana venimos, hasta que lo tenés, vas y vas metiendo... el hecho de tener acá grabadora, te ahorrás un montón de plata, y de viajar...” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Esta situación narrada por el músico puntano con respecto a San Luis en el testimonio anterior, es similar a la que existe para la música de San Juan. De todas formas, ciertos procesos de postproducción, como el masterizado digital, todavía no pueden alcanzarse en estos estudios pequeños, y con frecuencia se siguen realizando en Mendoza o Buenos Aires a partir de una grabación local.

“El Hornito es uno de los pocos estudios de grabación que hay en San Juan, aunque muy humilde, trabajan muy bien. (...) Hasta hace un tiempo era muy común, si el bolsillo lo permitía, ir a Mendoza a grabar, generalmente utilizaban los estudios Zanessi; así lo hicieron Los Hermanos de la Torre, Los Hinti Huama en su CD *Nosotros* y otros grandes de San Juan. Pero desde que se abriera El Hornito se ha cambiado un poco y se esta grabando muy bien técnicamente y sin salir de San Juan.(...) La mayoría de los trabajos que se hacen en los estudios mencionados en San Juan [El hornito, The Álamo, y los estudios particulares de músicos y técnicos como Rolando García Gómez, Guillermo Sacchi y José Luis Moreno], tienen la postproducción en estudios de Buenos Aires o en el mismo estudio Zanessi de Mendoza.” (Jose Alberto Lopez, 10/1/2004)

La respuesta a los dos retraimientos de la visibilidad nacional de la música folklórica cuyana, uno a fines de los 50 y el otro a mediados de la década del 70, ha sido básicamente una vuelta al circuito local, verificándose una reactivación regional desde principios de los 80. En cuanto a la música grabada, este retorno es materializado por un lado, en una enorme cantidad de producciones independientes, llevadas a cabo por los mismos músicos; y por otro lado, en ediciones realizadas por pequeños sellos de alcance regional; ambas modalidades de producción, recalcamos, han colaborado a acentuar convergencias de espacios ultra locales en la circulación y el consumo.

La relación de estas músicas con la radiofonía cuyana confirma esta localización; la radio ha funcionado en algunos casos, como sostén de esta vigencia, relativamente masiva aunque situada exclusivamente a nivel regional. En cuanto a las emisoras de larga trayectoria, que transmiten en amplitud modulada, son contadas las experiencias de programaciones con continuidad en los últimos treinta años, destacándose en el caso mendocino el programa producido y conducido por Victor Pizarro desde 1964, *Discomanía folklórica*, emitido desde Radio Nacional dos veces por semana. Aunque el símbolo de la música cuyana y su relación con la radio es *Por los senderos de la patria*, que desde la década del 60 ha mantenido un espacio para la música en vivo desde el auditorio de esa misma emisora, todos los domingos al mediodía, continuando con la modalidad de transmitir el concierto en directo con la presencia de público, práctica que se verifica desde los inicios de la radiofonía.

“El programa lleva ese nombre desde 1963 en Radio Nacional, pero tiene su origen en los espacios radiales en vivo que desde siempre tuvo la emisora, desde que era Radio Aconcagua; es decir que llevamos mucho más de cuarenta años ininterrumpidos transmitiendo música cuyana. Somos el programa de radio de mayor continuidad en todo el país.” (Alejandro Montuelle, 7/11/2003)

Esta práctica localizada en plena ciudad, es proyectada al amplio espacio rural cuyano y con frecuencia es tomada por los puesteros del desierto, a más de ciento cincuenta kilómetros de la capital mendocina, como nexo para enviarse mensajes personales, lo que confirma su vigencia como red cultural mediática entretejida con el mundo tradicional. Programas de emisión semanal de contenidos similares se producen desde las distintas radios de AM de la región, como Radio de Cuyo, Libertador, Colón, Sarmiento y las filiales de Radio Nacional de cada una de las tres provincias cuyanas. Sin embargo, la vigencia de un género musical no pasa por los programas especializados; no basta con esto. Fuera de esta programación diferenciada es prácticamente imposible escuchar una cueca o una tonada en los horarios generales de transmisión de las emisoras citadas, que por alcance, trayectoria y arraigo, consecuencias de la modalidad AM, vienen a constituir una especie de oficialidad radiofónica.

“Los medios de difusión de Cuyo no se calientan gran cosa ¡por difundir música de Cuyo, tampoco! ¡Aun acá! Fijate, ¿qué programa en vivo hay acá en televisión, en Cuyo? Ninguno. En las emisoras de radios, salvo casos muy puntuales, la música de Cuyo la escuchás cuando arranca la transmisión a las 5 de la mañana, de 5 a 6 y punto; pero en los horarios pico, en que la gente escucha radio, no se difunde.” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

En esta modalidad de circulación y consumo de música cuyana que hemos señalado como ultra local, tienen singular protagonismo las estaciones que transmiten en frecuencia modulada, modo de emisión presente en la radiofonía local oficial desde la década de 1970; sin embargo, desde los 80 se abarata la tecnología para la instalación de emisoras de FM propiciando el establecimiento de un sin número de ellas. El menor alcance de este sistema, frente al amplio radio que puede cubrir una AM, se ha convertido en una fortaleza para el caso que estamos estudiando, al intensificar el carácter extremadamente situado de la recepción³⁰.

Por ejemplo, una emisora que transmite desde la ciudad de Las Heras y cuyo radio de acción abarca toda la zona metropolitana de Mendoza, es la FM Concierto 93.3 Mhz. Esta estación reparte su programación entre música cuyana, música folklórica argentina, tango, músicas de bailanta y lo que se conoce como pop latino melódico. Entre los programas de folklore regional destacamos *La posta de los cuyanos*, *Senderos de Cuyo*, *En defensa del folklore*, *Bajo un parral de Cuyo* y *Siguiendo la huella*, la mayoría de ellos emitidos diariamente cubriendo gran parte de los horarios de transmisión. Todas estas audiciones utilizan como material musical básico de emisión tonadas, cuecas y gatos cuyanos, “aunque se matice también con alguna zamba, milonga o pieza del Litoral” —como nos comenta su dueño y director (Agustín Prado, 28/2/03)—, apuntando con la selección de temas al oyente experto en estos géneros, al músico aficionado y al profesional.

El tipo y los contenidos de los mensajes intermusicales —es decir, los avisos, publicidades y espacios institucionales, que se emiten entre canción y canción—, también nos hablan del perfil de la radio y de los oyentes: entre los saludos por cumpleaños y aniversarios, y el pedido de temas musicales dedicados a viajeros y enfermos, aparecen anuncios muy significativos, como la promoción de encuentros cuyanos y peñas “con música y comidas... los colectivos saldrán a las 21 hs...”, el aviso de “la pérdida o robo de un guitarrón... se ofrece recompensa”, la publicidad de un estudio de grabación para conjuntos o solistas que promete entregar “CDs y cassettes con láminas color al mejor precio” y el aviso de “Roberto, clases de

³⁰ En la actualidad, una FM puede funcionar desde una habitación con una PC, la música almacenada en el disco rígido, los programas informáticos adecuados para ordenar los temas musicales y las tandas publicitarias, y un técnico que en media jornada laboral programe todo el sistema para emitir las veinticuatro horas sin interrupción.

guitarra, todos los estilos, llamando al siguiente teléfono...”; y siempre, como cortina musical de esas locuciones, —otra vez— tonadas, cuecas o gatos cuyanos.

Los contenidos de estos avisos ponen en evidencia las relaciones entre una sociedad viva y una música vigente, y nos hablan acerca de un público consumidor entremezclado con los creadores; es más, aparece el cultor en su doble función de consumidor/productor, en general no profesional, de condición urbana y perteneciente muy frecuentemente a una clase sociocultural media baja o baja. La distinción entre producción, circulación y recepción se hace más difusa todavía, y sumamente artificial, si pensamos que tanto el dueño de la emisora como los conductores de los programas, es decir los responsables de la circulación, pertenecen también a esa “comunidad de cuyanos”, oyentes de los programas de sus colegas de ésta y otras radios, y, en la mayoría de los casos, también son músicos, ex músicos, o parientes directos de guitarristas o cantantes... Recuperamos en plena ciudad del siglo XXI la figura del cultor musical sin especificidad, más cercano a la imagen que se ha construido del músico tribal, que al hombre urbano productor o consumidor de música que vive entre edificios junto a miles de personas. Volviendo a nuestra modalidad de análisis inicial, más que un centramiento de espacios de producción, circulación y consumo, este refugio en lo ultra local se nos presenta en este caso como un único y complejo espacio en el que las distintas prácticas están entrañablemente entretrejidas; sin embargo, no implican un retorno a los procedimientos tradicionales, sino que es un redimensionamiento y una resignificación de prácticas globales a escala y modos extremadamente locales.

En esta vuelta a los espacios regionales, concretada en las últimas décadas del siglo XX, es preciso considerar otra importante zona de circulación constituida por los festivales de verano, y que podemos pensar como el complemento de un cierto estado latente en el que se encuentra la producción de música cuyana durante casi todo el año. El fin de la última dictadura militar en el 83 tuvo una fuerte repercusión en la iniciativa de los organizadores de espectáculos; como un eco tardío de los festivales creados en Córdoba³¹ veinte años antes, Mendoza fortaleció su posición hegemónica en la región con el relanzamiento y consolidación del Festival de la

³¹ Esta reactivación posdictadura también se verifica para el festival de Cosquín, el que comienza a transmitirse por el canal de televisión estatal, en directo, desde 1984, posibilitando también su reposicionamiento nacional.

Tonada³² y la creación de muchos otros espectáculos masivos —como Americano, Rivadavia canta al país, Fiesta de la Cueca y el Damasco, entre otros—, provocando una paulatina aunque tímida recuperación de la presencia pública de la música cuyana desde mediados de los 80. En Villa Mercedes, desde la misma época, se realiza el Festival de La Calle Angosta³³, lugar que inspirara la conocida cueca de José Zabala. Este circuito de festivales, posibilita que todos los años la música cuyana, expresada en algunos de los tantos conjuntos y solistas, tenga su periodo de visibilidad; desde diciembre a marzo, en el caso mendocino en clara asociación con la Fiesta Nacional de la Vendimia³⁴, se desarrollan estos eventos, aunque desde la década de los 90 se ha acentuado la tendencia de promoverlos recurriendo a la contratación de conjuntos y solistas del circuito nacional de músicos folcloristas, obviamente no cuyanos, y que cuentan con el apoyo de la prensa centralizada en Buenos Aires, corriente acelerada desde la nueva explosión del denominado Folklore Joven, en 1996. Esta red de espectáculos es la única oportunidad que tiene el músico cuyano de conectarse con el público masivo de su región; sin embargo, son fuertes las tensiones creadas por las excesivas asimetrías en cuanto a promoción, espacios en la prensa, horarios y días de presentación de los números artísticos, y cachet.

“Al Festival de la Tonada, Las Voces del Chorrillero fuimos desde el primer festival... Nosotros estábamos en un buen nivel, estábamos grabando en Odeon, año 72, fuimos al Manzano de Tunuyán, Las Voces del Chorrillero, Cantares de la Cañadita, don Félix Dardo Palorma, Los Chalchaleros, Daniel Toro... y estábamos ahí. Y con el tiempo, ¡andá ahora a Tunuyán...! Lo cuyano... ¿cómo se llama? Festival de la Tonada... los cuyanos están los jueves... ¡los días más importantes están los que se llevan la guita! ¡Se ha desvirtuado el nombre Festival de la Tonada!” (Cholo Torres, 25/6/2002)

A pesar de que en la última edición —febrero de 2004— se publicitó este festival como un espacio recuperado para los artistas cuyanos —con homenajes a Tormo, Palorma y Cuadros—, la promoción se realizó con los populares rostros de la santafecina Soledad y El Chaqueño Palavecino, con la mención de Los Trovadores de Cuyo, único conjunto cuyano que consigue posicionarse en las promociones, que “tiene cartel, tiene prensa” en términos de los festivales; para los demás músicos de Cuyo suele haber un tímido “... y otros conjuntos cuyanos”. Una situación de similar

³² La primer edición fue en 1972, aunque recién desde 1983 se realiza con continuidad anual. Es declarado festival nacional en 1988.

³³ Su primer edición fue en 1986 y es declarada fiesta nacional en 1994.

³⁴ Oficializada en 1936.

desequilibrio se verifica en el resto de los espectáculos masivos; en la edición 2003 del Festival de la Cueca y el Damasco³⁵ la promoción se hacía únicamente con el grupo Vale Cuatro, cuarteto salteño con formato y sonoridad similar al exitoso conjunto Los Nocheros; hasta dos días antes de iniciarse el evento se desconocía quiénes serían los “muchos conjuntos cuyanos” que completarían las tres noches de presentaciones. En la edición 2004, aunque la música cuyana tuvo mayor presencia, la difusión se centró en la actuación de —otra vez— El Chaqueño Palavecino, y el cierre del festival estuvo a cargo del grupo chileno de cumbia —también conocido como *música sound*— Garras de amor.

La cueca y la tonada en los últimos años —en Mendoza principalmente, aunque la tendencia se verifica en las demás provincias de Cuyo— han generado espacios masivos, pero para la visita de Soledad, Luciano Pereyra o Los Nocheros, más que para la promoción de los cuyanos El Trébol Mercedino, Juanita Vera o Los Hermanos de la Torre. Hoy éstas son músicas marginales desde el punto de vista del mercado; sin embargo sus nombres se siguen empleando en los festivales, apelando a la identificación sociocultural que provocan, pero habiendo sufrido un significativo vaciamiento de contenido, siendo desplazadas en la realidad por otras músicas y otros artistas impulsados desde el centro de distribución porteño.

2.2.6. La industria cultural, tierra prometida o paraíso perdido

Paralelamente al circuito local, algunos solistas y conjuntos siguen intentando que su música circule con una relativa presencia nacional. Como ya hemos estudiado, el músico cuyano tiene plena conciencia de la profundidad histórica de los géneros que ejecuta, y del trabajo y la responsabilidad que tuvieron los refundadores, los pioneros que en la primer mitad del siglo XX se instalaron en Buenos Aires logrando repercusión nacional y, en algunos casos, cierta presencia en Sudamérica. Se sabe que en el pasado se pudo, y eso alimenta las luchas del presente.

Unos pocos han optado por desarrollar sus carreras desde la capital como el cantautor mendocino Jorge Marziali o el desaparecido sanjuanino Ernesto Villavicencio, compositor de varios temas del repertorio vigente, quien tuvo gran

³⁵ Realizado en La Dormida, Santa Rosa, Mendoza, desde 1974.

protagonismo también como guitarrista en el circuito tanguero. Entre estos cuyanos está el tunuyanino Jorge Viñas, compositor e intérprete; la actividad musical de estos artistas suele legitimarse gracias a la intervención de algún músico exitoso o mediante la proyección de su obra hacia el extranjero, terreno privilegiado para la consagración. En este sentido, es altamente valorado entre los cultores cuyanos que Mercedes Sosa haya grabado *El sueño de la vendimia*, cueca de Viñas.

“...Y el querido Jorge Viñas, que se animó a irse a Buenos Aires a interpretar música allá, y que ha tenido la suerte de que sus obras hayan sido interpretadas por otra gente que no cultiva la música cuyana, como Mercedes Sosa.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

“Bueno... fijate Viñas, ha tenido éxito a nivel internacional; ha dado conciertos en Austria, en Europa, tocando la guitarra y ha recorrido un montón de países. Eso es importante.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

La ciudad de Buenos Aires se presenta como un espacio de legitimación en sí mismo y como la plataforma para proyecciones que consoliden esa legalidad. Los cuyanos de la cristalización, tuvieron relativa repercusión en la capital, algo más en el resto del país y sólo un poco en el exterior, a pesar de lo imaginado por Ismael Moreno; pero en sus regiones, la ausencia física se tradujo en presencia mediática, en reconocimiento masivo. Sin embargo, aparentemente en la actualidad la única repercusión que se consigue es entre los músicos.

“Hay intérpretes muy buenos, como Jorge Viñas, por ejemplo, que está instalado en Buenos Aires, que está luchando ahí. Y es un intérprete muy bueno, autor y compositor de mucho peso; y es solista, y sin embargo, capaz que vas mañana a Córdoba y preguntás ¿quién es Jorge Viñas? ¡Y no lo saben! Y acá mismo en Cuyo, el que no está atento a la música le preguntás ‘¿Y conocés a Jorge Viñas?... No, ¿quién es?’ ¡Es una cosa increíble, loco! Y el hombre está hace 20 años por lo menos ahí. Y ha tenido algo de suerte porque una cueca que hizo él la grabó Mercedes Sosa, y eso ya es un logro importante.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

“Hay algunas cosas... en la década del 70 hubo una muy buena influencia del Festival de la Tonada cuando sale Jorge Viñas, que es realmente un producto de ese movimiento del Festival Nacional de la Tonada, que es con una tonada que se llama *Ándale tonada*, y Viñas, hasta ese momento guitarrista de Chacho Santa Cruz, conocía el oficio; pero desde su viaje a Buenos Aires se mantuvo prácticamente allá, y los mendocinos nos olvidamos injustamente de él.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Pero esta situación de vivir, o haber vivido, en Buenos Aires también es explotada comercialmente, y se pasa del injusto olvido a la memoria interesada; tal el

caso de los organizadores de festivales de la misma región de Cuyo, que, además de contratar a las “estrellas del folklore nacional”, suelen darle prioridad a la presentación de estos músicos cuyanos residentes en el centro, atendiendo a cuestiones de promoción.

“Recuerdo cuando se hizo el 1º Festival Rivadavia Canta al País [1987], que nosotros [Las 18 cuerdas, trío de guitarristas cuyanos] ya éramos conocidos a nivel provincial, veníamos tocando mucho, pero no participamos. Y el Negro Villavicencio, que sí estaba contratado, nos decía ‘¿cómo es posible que nos traen a nosotros de Buenos Aires, a hacer una música, no la misma, pero, sí muy parecida a la que hacen ustedes, y no los traigan a ustedes?’ Es que los organizadores traen lo que a ellos les gusta y lo que puede traer más gente al festival. Y... lamentablemente es un negocio, y ellos deben tratar que dé sus frutos.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Sucede que existe una suerte de construcción que funciona como sello de calidad que avala la carrera de los artistas que están realizando su actividad profesional en la Capital Federal o que han tenido su etapa porteña. En consecuencia, Buenos Aires —percibido como lugar mítico, donde se realizó la refundación de la música cuyana, y desde donde adquirió visibilidad nacional, e inclusive internacional—, es un tema instalado en la problemática de muchos músicos cuyanos, al menos de los que quieren trascender este circuito ultra local. Sin embargo, aunque la temática esté tan presente en el discurso de estos artistas, suele plantearse en términos demasiado difusos, sin definir qué es esto de “llegar a Buenos Aires”, con qué estrategias y con cuáles expectativas.

“...bueno, de esa forma, armándonos, nosotros tenemos que llegar a Buenos Aires con la cueca...” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Obviamente, las posibilidades de desarrollo artístico y de conexiones profesionales que ofrece vivir en el centro hegemónico son reales y tentadoras; pero, ya hemos comentado que desde mediados de la década del 70 el espacio de los intereses comerciales de discográficas y medios está ocupado por otras músicas, y en la actualidad es muy difícil que se recupere la presencia nacional que tuvo lo cuyano décadas atrás. Tal vez, la búsqueda de estos músicos esté basada simplemente en la legitimación de sus carreras, apoyándose en ese imaginado sello de calidad; algo así como sentirse legitimados por rozar un circuito, que para otros —los héroes del mito— fue central y que significó la consagración de sus carreras y de la música que interpretaban.

En lugar de establecerse en la capital, para otros músicos la estrategia ha sido continuar su actividad profesional desde su región, pero manteniendo el vínculo con la circulación nacional a través de la edición de música grabada, realizando esporádicas apariciones en Buenos Aires e intentando conseguir presentaciones en los festivales masivos. Después de veinte años de carrera artística, con cinco grabaciones, inclusive dos editadas nacionalmente, grupos como Cacace-Aliaga siguen en la búsqueda de recursos, haciendo el camino como cualquier principiante.

“Y ahora estamos terminando el otro trabajo, ya está listo todo lo que es grabación y mezcla; falta la gráfica y viendo quién nos puede editar, y buscando un sponsor...” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Recordemos que una vez logrado el máster, los caminos posibles son dos: o negociar la edición con un sello o conseguir alguna empresa, no necesariamente vinculada a la música, que invierta en la reproducción de cassettes y CDs para editar también de forma independiente. Volviendo a nuestro ejemplo, a principios de 2003 este quinto trabajo discográfico de Cacace-Aliaga salió editado en CD por un pequeño sello pero que les asegura la distribución en todo el país. De todas formas, el conjunto ya tiene experiencia en este tipo de producciones mixtas —es decir, donde los músicos realizan autónomamente la producción del máster y una empresa asume la edición y distribución— y sabe que debe mantener el control sobre el resto de los procesos para asegurarse la circulación de lo producido; al respecto, Mariano Cacace nos cuenta sobre la anterior producción.

“...no se le dio la difusión que tenía que dársele. Entonces, teníamos que hacerla nosotros (...) Por ejemplo, yo iba a Córdoba y no estaba el CD. Entonces llamaba a Buenos Aires para que lo enviaran y nos decían ‘es que no lo piden’. Pero... ¡si no lo ofrecen!” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Sucede que, desde las compañías discográficas porteñas se ofrecen otras producciones, que responden a dos principios de la industria discográfica contemporánea. Por un lado, en los últimos veinte años se ha intensificado una modalidad de promoción en la que *la estrella musical*, solista o grupo, tiene cada vez más protagonismo que el colectivo cultural al que pertenece o que el género musical que interpreta, aunque las rotulaciones, es decir, las adscripciones a un movimiento —frecuentemente construido— sigan siendo necesarias para contextualizar comercialmente a los artistas centrales. Por otro lado, el rock and roll de las primeras décadas y el pop internacional desde los 80 demostraron que el esfuerzo primordial

de la industria cultural debe estar puesto en conquistar a *los adolescentes*, o a la franja juvenil en general. En sintonía con estas prioridades, surge en Argentina a mediados de la década de los 90 —con todo el apoyo de medios, organizadores de festivales y sellos discográficos— el movimiento del Folklore Joven, con sus estrellas Los Nocheros, Soledad y Luciano Pereyra, entre otros pocos.

“Hoy en día para las discográficas, —quizás ha sido antes también así, pero ahora es muy marcado— la música es un producto, es una mercadería, digamos. Y dicen ‘yo tengo visión... este producto se va a vender muy bien, este no tanto, este no...’; entonces arman un circo para un número [musical], ¡como ha ocurrido!” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

La música pensada como mercancía, que ha sido bendecida por el ademán de la industria, no circula como ésta pretende sin el andamiaje del marketing, cuya estrategia básica es mostrar los productos que impulsa como estrellas populares, construyendo sus carreras en los ámbitos masivos como los festivales y la televisión³⁶, espacios ideales para la promoción de las producciones discográficas. Para realizar esta construcción se necesita presencia empresarial en el rubro y poder económico, como los que tienen, por ejemplo, la Sony Music, propietaria de Columbia, sello que edita a Soledad, y la EMI Odeon, compañía discográfica de Los Nocheros y Pereyra. Las producciones pequeñas, mixtas o independientes, aunque con frecuencia tengan un limitado acceso a estos espacios —que en el caso del folklore es emblemático el Festival de Cosquín—, se encuentran en una tremenda situación de asimetría desde las posibilidades comerciales, de difusión, de mercado.

“El año pasado tuvimos la conferencia de prensa antes de comenzar el espectáculo, con Luciano Pereyra y Opus 4 (...) y una de las preguntas que nos hacen era por qué la música cuyana había quedado tan relegada; y les decíamos que teníamos el problema con la discográfica, que no había una discográfica que se interesara por un número de Cuyo, que no teníamos la distribución, ni la difusión, lo que dijo Eduardo recién. Les decíamos ‘Nosotros llegamos aquí a Cosquín con apenas 30 compactos y ustedes los periodistas son 80, es decir que con 50 vamos a quedar mal’, en cambio viene Luciano Pereyra o Soledad, ¡y vienen con 200 CDs para repartir! ¡no podemos competir nosotros contra eso! porque esto es una producción propia que nos cuesta mucha plata a nosotros; porque esos 30 compactos los tuvimos que comprar nosotros mismos” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

³⁶ El país consumidor pudo ver durante el 2003 a Soledad actuando en una tira televisiva destinada a niños y adolescentes, y podrá hacer lo mismo este año con Luciano Pereyra, en una telenovela, ambos productos emitidos por canales de aire porteños de fuerte incidencia nacional.

“Incluso había gente que se enojaba y nos decía: ‘¡claro... ¡cómo pretenden que se difunda si traen nada más que 30 compactos!’.” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

Desde los primeros pasos del proceso general de una producción discográfica se manifiesta el desequilibrio entre las pequeñas realizaciones locales y las dirigidas desde una de estas compañías internacionales con presencia nacional. En una producción hay costos fijos ineludibles; si se cuenta con capital suficiente, editando para un mercado potencialmente masivo, destinar cientos de CDs para distribuir entre la prensa es una inversión aceptable; pero si la edición es pequeña, basada en un mercado restringido, ni siquiera se sustenta económicamente.

“Son cuestiones de números: si vos gastás \$10.000 en un estudio y otros \$20.000 de arreglos, orquesta, músicos... es decir \$30.000. Si hacés 30.000 discos es un peso por disco, no hay ningún problema; pero si hacés 500 discos... [se ríe] ¡No sale la cuenta de ningunísima manera! (...) Entonces, claro, el mercado chico es muy difícil de manejar porque, todos esos costos, esos gastos fijos de: el estudio, la edición de los discos, la parte gráfica... todo eso lo tenés que hacer ¡para hacer 500 o para hacer 50.000!” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Es decir, en estas experiencias locales, marginales en relación con la industria, la producción en estudio y la edición ya nacen con una importante sobrecarga en cuanto a lo presupuestario, factor que frecuentemente condicionará los pasos posteriores relativos a la difusión y al consumo.

“Un periodista me preguntó ‘¿por qué la música cuyana no es más conocida en el país, o no es más difundida? ¿será porque es triste? -No, yo te voy a rectificar el concepto... la música cuyana no es triste; es romántica, si le querés poner algún adjetivo... pero no es triste bajo ningún punto de vista; y si vos agarrás un número de Cuyo —por supuesto que tenga sus quilates— y le armás un aparato, de grabación, de difusión, de distribución, como tienen Los Nocheros, Soledad y Luciano Pereyra, y lo hacés a nivel nacional, ¡me vas a contar si se conoce la música de Cuyo o no!’.” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

Evidentemente, tanto los músicos como la prensa advierten una escasa presencia nacional de la música cuyana en la actualidad; pero el tema es mucho más complejo, porque nos parece que para reposicionar estos géneros no bastaría con el aparato publicitario, como aparentemente sugiere el artista autor del testimonio anterior, opinión compartida por la mayoría de los entrevistados. A esta altura de la historia de las músicas populares, las producciones que no se ajustan al canon sonoro impuesto desde el rock/pop, deberían considerar que los esfuerzos por circular con

suficiente protagonismo por ciertos carriles, en los que la tecnología de sonido está en relación de mutua dependencia con el canon citado, pueden llegar a ser prácticamente en vano. Algunas músicas regionales han negociado su identidad sonora con la industria, incluyendo otra instrumentación, potabilizando su sonido en relación con esa norma tecnológica/masiva, y ganando en consecuencia, mayor presencia en los festivales y en los medios; tal el caso de ciertas músicas del Litoral³⁷.

“Competir la música de Cuyo con la música del Litoral, se contrapone un poco por su ritmo; no es lo mismo hacer una tonada instrumental que escuchar un chamamé; y si escuchás un chamamé, con su acordeón, con sus agregados, el bajo eléctrico, percusiones, todas esas cosas, ¡suena aparte una barbaridad!; y competir con tres guitarritas ahí peladitas ni siquiera enchufadas, bueno, era todo un desafío para nosotros. Sin embargo, estando detrás del escenario, estando con los colegas con los cuales íbamos a competir, al saber que éramos de Cuyo y que hacíamos música instrumental nos decían ‘¡la verdad que nosotros no tendríamos ni que subir! ¡con las guitarras de Cuyo!’ y todavía no nos habían escuchado. Eso te da la pauta del respeto que hay por la zona de Cuyo.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Lo que queremos resaltar es que la manipulación efectuada desde los medios ha colaborado a la consagración de géneros y artistas, pero fundamentalmente, ha prescrito maneras de escuchar relacionadas con los avances tecnológicos de reproducción sonora desarrollados en paralelo con el rock/pop del primer mundo, restándole protagonismo, como se desprende del testimonio anterior, a la calidad de las músicas y de los instrumentistas, categorías de legitimación que sólo siguen funcionando en el reducido circuito de los mismos artistas y de algunos oyentes expertos; pero, en general, pareciera que hoy es más importante el *cómo suena* que el *cómo toca*. El mecanismo de consagración/exclusión de la industria cultural, que comentamos en párrafos anteriores, es activado también por este canon tímbrico y

³⁷ En principio, se trata del aprovechamiento del rango de frecuencias que puede percibir el oído humano, logrado desde la instrumentación con la incorporación del bajo eléctrico y la batería. Justamente, el desarrollo de los sistemas de grabación y amplificación de alta fidelidad (Hi-Fi) estuvo impulsado por la búsqueda de reproducir con la menor distorsión posible la gama completa de frecuencias audibles. El rango máximo de audición humana incluye frecuencias desde 16 Hz hasta 28 kHz, aunque los límites audibles que considera el Hi-Fi son 20 Hz en los graves y 20 kHz en los agudos. Las emisoras AM reproducen los sonidos por encima de los 100 Hz y hasta los 5 kHz; las radios FM, en cambio, emiten con fidelidad una gama de frecuencias entre 50 Hz y 15 kHz. En la época de Hilario Cuadros, el canon sonoro de la industria era el de la radio AM y los discos de pasta, en el que las frecuencias de voces y guitarras entraban con relativa comodidad; en la actualidad, el canon abarca toda la gama de frecuencias y el oído del público está habituado a las frecuencias extremas empleadas por las músicas de mayor difusión.

de utilización de rangos de frecuencias; pero provocando respuestas más extremas, porque no se trata de una moda, que pasa, sino de un paradigma, que se instala. Los artistas que *suenan*, como los del mencionado movimiento del Folklore Joven, están utilizando batería y bajo eléctrico garantizando cubrir todo el espectro de frecuencias que percibe el oído humano y para el que han sido diseñados los sistemas de sonido; en síntesis, suenan temas del repertorio folklórico pero con la contundencia tímbrica de una banda de rock, el sonido estándar de las producciones masivas de la industria cultural contemporánea. Frente a esto están los dúos cuyanos con el formato tipo Oyarzábal-Navarro: guitarra, guitarrón y dos voces³⁸. Más allá de la calidad de repertorio y de los intérpretes, no se puede competir si la producción no tiene el envase sonoro que requiere el festival masivo.

Las músicas que no están dispuestas a negociar su sonido, por elección estética o por tradicionalismo, no tienen cabida en los espacios centrales que la industria ofrece. Las opciones no son muchas: o circulan en los márgenes que la hegemonía cultural propone —actuando de madrugada en Cosquín, para las doscientas personas que se quedaron de las miles que pagaron su entrada, y fuera del horario de televisación—, o crean otros carriles de circulación³⁹ en el que sean mejor valoradas.

“Hace tres años primero presenté a Los Románticos de Cuyo, Cacace-Aliaga, Los del Solar, tuvieron oportunidad de subir al escenario de Cosquín; por supuesto, a las 4 de la mañana... no importa pero ya subieron. Y les gritaban ‘más Cuyo, más Cuyo!’ ...es importante, porque a Cosquín sí va público cuyano y se dieron cuenta que tenían que llevar músicos cuyanos. El año que viene [en 2003] vamos a tener muy buen Cosquín.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

En general, las señales no son buenas en cuanto a las pretensiones de recuperar la presencia nacional que tuvieron estos géneros musicales de Cuyo; al menos dos indicadores importantes nos hablan en esos términos. Por un lado —contestándole al esperanzado entrevistado—, ningún conjunto o solista de música cuyana participó en el Cosquín 2003 en horarios centrales, frente a los quince mil espectadores que según los organizadores suelen colmar cada noche el predio donde se realiza el festival; en consecuencia ni cuecas ni tonadas cuyanas fueron emitidas por televisión, a “todo el

³⁸ En el capítulo siguiente estudiaremos los formatos instrumentales estandarizados de la música cuyana; uno de ellos es el dúo con guitarra y guitarrón.

³⁹ La alternativa tampoco la ofrece la denominada *World music*, frecuentemente entendida como músicas regionales potabilizadas para ajustarlas al nuevo paradigma de la industria cultural, es decir, el mencionado canon sonoro del rock/pop impuesto durante los últimos 40 años.

país y Latinoamérica” como prometen las publicidades, para un público de cientos de miles de telespectadores. Sin embargo, en la última edición del festival, en enero de 2004, el conjunto Cacace-Aliaga logró actuar dentro del horario de televisión —en parte gracias a una recomendación del cómico y conductor de programas radiales folklóricos Luis Landriscina, quien avaló con este gesto las cualidades de trayectoria, constancia y calidad de estos músicos—, con una excelente repercusión entre el público, hecho que quiebra una marginación de años aunque no alcanza a equilibrarla.

El otro indicador desfavorable nos devuelve al objetivo inicial que se fijaron los músicos cuyanos de la cristalización, y que elegimos como título de esta sección: la radio y el disco. En 1998 se constituye Cadena 3 Argentina, la primera red nacional de estaciones de radio que transmite desde el interior del país, a partir de la señal generada por una emisora cordobesa de AM —LV3, Radio Córdoba, AM700—y que cuenta con estaciones retransmisoras estables propias en distintas ciudades argentinas —incluidas Buenos Aires, Mendoza, San Juan y San Luis, entre otras, además de la cabecera Córdoba—, y con más de sesenta repetidoras locales de FM que retransmiten parcial o informalmente la programación en todo el territorio argentino. En pocos años se ha convertido, para una importante franja de la población del interior del país, en una muy buena alternativa para escuchar músicas populares argentinas, frente a una programación estandarizada en la mayoría de las emisoras locales, basada en los éxitos del pop/rock latino y anglosajón. A pesar del perfil de esta cadena, que otorga prioridad a géneros folklóricos y populares, el porcentaje de músicas cuyanas emitido es ínfimo; inclusive, esta red mantuvo al aire un programa de una hora semanal de música cuyana pero que fue levantado en 2002; además, cuando Cadena 3 transmite desde Mendoza el Festival de la Tonada, lo hace como parte del plan de escoltar a las “estrellas del folklore nacional” que circulan por una sucesión de espectáculos estivales, escenarios que también pueden pensarse como un no-lugar.

Por último, en 2003 esta red de emisoras, en colaboración con la sucursal porteña del sello discográfico internacional Universal Music, editó una serie de treinta CDs de folklore bajo el título *La Historia. La mejor colección de música argentina*, que puede conseguirse, como era de esperar, en Musimundo; en sintonía con las prioridades de emisión de la radio, la colección —organizada por intérpretes,

esto es, un CD por cada solista o grupo seleccionado— no incluye ningún conjunto, dúo o cantante de música cuyana⁴⁰.

La industria cultural —presentada bajo los tentadores signos Buenos Aires, Cosquín, Sony Music o Cadena 3— aunque pueda servir de motor para algunos artistas cuyanos, para el conjunto de creyentes es hoy un mito, más cercano al paraíso —del que fueron desterrados— que a la tierra prometida; sin embargo, los músicos de Cuyo, que no han dejado de crear y de hacer su obra, han recibido otra propuesta: disfrutar ya de las promesas en su tierra real, sin anhelar cielos ajenos.

*“Véngase a Cuyo compadre
que es tierra de miel purita.
Como he resuelto quedarme
ya tengo unas hileritas.
De Dios y tierra no hay dueño
aunque el hombre ponga empeño.”*

(Estrillo de la cueca *Llegando a Cuyo*, de Félix Dardo Palorma)

⁴⁰ La región de Cuyo queda representada parcialmente, por un lado, por Los Cantores del Quilla Huasi y el dúo Los Visconti, conjuntos que suelen incluir composiciones cuyanas en su repertorio, y por otro lado, por el grupo mendocino de música indoamericana Markama.

3. La Cueca y la identidad sociocultural cuyana

3.1. Perspectivas teóricas

La frecuente pregunta por el origen en los músicos cuyanos pone en evidencia que el tema de la identidad cultural es una problemática muy significativa entre ellos, especialmente cuando esta identidad intenta fundarse en el pasado, mediante la búsqueda de respuestas a preguntas del tipo *de dónde venimos* o *cómo llegamos a ser lo que somos*. Al reformularse los interrogantes de acuerdo a nuestro objeto de estudio, las afirmaciones resultantes suelen ser del tipo *la cueca viene de tal lugar* o *deriva de tal otro ritmo*.

Sin embargo, el tema de la identidad cultural en relación con la música es mucho más complejo y va más allá del señalamiento de los supuestos orígenes de esos bienes culturales. Para introducirnos en la materia, plantearemos algunos interrogantes que se desprenden de los testimonios de los propios cultores, es decir, de los músicos y oyentes expertos que hemos entrevistado, aquellos que aman, disfrutan y hasta se apasionan con estas músicas.

Posteriormente, incluyendo elementales conceptos semióticos generales, como las nociones de denotación y connotación, y finalmente, mirando la problemática desde la Semiótica de la Cultura de Lotman, intentaremos enmarcar teóricamente nuestro estudio acerca de la compleja red de significaciones existente en torno a la cueca cuyana en su contexto *émico*.

3.1.1. Identidad sonora e Identidad sociocultural

Cuyano es una categoría vigente —es casi una obviedad comentarlo, pero es un necesario punto de partida— y de empleo altamente frecuente en el ámbito musical de las provincias de Cuyo; en el discurso de los cultores funciona tanto como sustantivo que como adjetivo.

“El compositor, el cantor popular, aunque no trate de imitar ni de copiar, cuando ve que hay *un cuyano* que le canta al leñerito, despierta la inquietud, o el poder de observación de los personajes comunes de la calle...” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

“Bueno, *la música cuyana* de Hilario, Palorma... es toda similar; no hay una diferencia; Tormo también cantaba todo eso.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

“...*lo cuyano urbano* no existe demasiado...” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Pero, en relación con lo musical, ¿qué es *lo cuyano*?

“Mi primer trabajo es ser Secretario de Prensa del Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano, dirigido por Alberto Rodríguez, estuve como quince años... Quiere decir que mi vinculación a *lo cuyano* es estrechísima...” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

“Porque acá, qué pasa; con la incorporación del teclado tuvimos... la *gente cuyana*, lo tradicionalmente que se dice *cuyano*, que no sé *qué es lo que es eso*, era como que el teclado les chocaba... hasta que se fueron acostumbrando” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Siguiendo con nuestros interrogantes, ¿*cuyano* hace referencia a un repertorio formado por algunos géneros tradicionales de esta región?

“Cuando me dicen ‘¿tiene *algo cuyano*?’ a gente de afuera, le hago escuchar preferentemente una cueca.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

¿Es una marca que se logra a través de ese repertorio, una estrategia de diferenciación en relación con otras regiones del país, y frente al centro hegemónico legitimador?

“Cuando nosotros tuvimos ya *el sello de cuyanos*, y sobre todo nos interesaba mucho que esto se diera en Buenos Aires, (...) —y eso nos lo hizo ver el Negro Argentino Luna, nos dice ‘ustedes ya tienen un nombre y tienen una identidad que es la *música de Cuyo*’; se nombra a Cacace-Aliaga y Landriscina nos dice en una audición [radial] que tenemos grabada ‘decir Cacace-Aliaga es decir Cuyo’— (...) cuando ya tuvimos *el nombre de cuyanos*, esa *identificación de cuyanos*, entramos a abrirnos un poco más a lo que es la música argentina” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

¿*Cuyano* tiene que ver con aspectos performativos, es interpretar de una forma particular?

“...en el momento en que ya se conocía la *cueca con una personalidad cuyana*, todavía no venía la fiebre endémica del bocio, es anterior.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

“...la delegación nuestra cantó una cueca de Julio César Navarro, un porteño pero que *tocaba la viola como cuyano*” (Cholo Torres, 25/6/2002)

¿*Cuyano* significa utilizar una instrumentación característica, condicionando una textura y obviamente una tímbrica?

“Y yo tocaba *el requinto cuyano*, y Caballero, un muchacho que tocaba muy bien la guitarra, me hacía 2ª; y Palorma tocaba el guitarrón.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

¿O pasa por lo literario, por tratar temáticas relacionadas a Cuyo, a su cultura y a su gente?

“...y hace algunos años que empecé a apuntar a los jóvenes en la idea de una *Nueva Trova Cuyana*, que hagan lo que sea pero *que sea cuyana, que diga lo nuestro, que hable de nuestros tiempos, y que toque nuestras raíces*” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Pero además, en esta compleja trama de significaciones suelen aparecer adverbios, prefijos y sufijos, acompañando al adjetivo, connotando distintas intensidades o graduaciones de esta cualidad de *cuyano*.

“Pero fijate que sí, hace muchísimos años atrás, se tocaba el arpa, en las canciones de Hilario Cuadros, por ejemplo, el arpa dentro de los conjuntos musicales... ¡se tocó violín también!; y no por eso eran *menos cuyanos* los temas.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

“Los Quilla Huasi era una mezcla, hacían de todo, pero estaban *más en el cuyano* que en el norteño... hacían zambas, todo grabado muy bien, pero eran *más cuyanos* que norteños... *muy cuyanos*... que estaban, cuando se inició Los Quilla Huasi, Oscar Valle y... (...) Bueno, pero cuando nosotros fuimos no estaban Los Quilla Huasi. *Cuyano* no había ninguno; estaba un dúo pero no era *cuyano cuyano*...” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

“...Silvia Zabala, la hija de José Zabala el autor de *La Calle Angosta*, que vive en Buenos Aires, debe haber nacido allá, pero es ¡*recuyana!* y graba siempre *música cuyana*.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

“Al *músico de folklore cuyano*, el que es *netamente cuyano*, si querés hacerlo participar en otro tipo de música es muy duro rítmicamente.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

“Pero si analizamos todos los fenómenos artísticos en la historia, en general siempre alguno surgió de otro. Claro, ahí la gran discusión que tenemos con los puristas; los puristas fanáticos defienden y dicen ‘*¡esto es cuyano porque es cuyano!*... y nadie más se le ocurrió esto que a nosotros’ y en realidad no es *tan cuyano*... es *cuyano* hoy pero eso vino de otra parte.” (Dino Parra, 16/9/2002)

“...bueno, al Pocho Sosa no lo vamos a meter en el grupo de los *cuyanos cuyanos* porque él hace otras cosas, ¿no es cierto?, tiene otro estilo.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

“...y resulta que miramos en Bolivia, y tienen su flor de cueca y es tan de ellos como de nosotros ¡y son muy similares! La cueca boliviana del sur de

Bolivia es *exageradamente 'cuyana'*; por ejemplo, dicen ¡adentro! y nosotros creemos que el ¡adentro! es de acá nomás, argentino; o dicen ¡aro aro! ” (Dino Parra, 16/9/2002)

“...otros autores de la época, que influenciaban sobre el canto popular sin tener que ver con *lo eminentemente cuyano*. *Lo eminentemente cuyano* llega a Buenos Aires con don Alberto Rodríguez.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

Esta categorización también se manifiesta en la autodefinición de algunos artistas y de su repertorio. Por ejemplo, en la tarjeta de presentación del músico Armando Navarro aparece en tipografía destacada la frase *Bien cuyano*; por otro lado, expresiones similares se utilizan frecuentemente en el circuito comercial, en algunos títulos de cassettes y CDs. Aunque en estos casos la cuestión de la identidad se ve atravesada por una necesidad mercantil, el empleo de estas categorías revela la existencia de un público que comprende y valora estas graduaciones, al cual se quiere llegar.

“...después en el 96 ó 97 hicimos *Cuyanísimos*, ya en CD, hicimos la grabación acá y lo edita una discográfica de Buenos Aires.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Esta estrategia es bastante frecuente; presentamos otros títulos de ediciones discográficas comerciales, donde se categoriza *lo cuyano*, utilizando conceptos similares que apuntan al reconocimiento explícito de la identidad:

- *Bien, bien cuyanos*, cassette del dúo Andrada-Flores.
- *Bien, bien cuyano*, CD compilado de música cuyana, Proel.
- *Cuyanísimo I, II y III*, CDs compilados de música cuyana, Leader music.

Recogemos en la tabla de la Figura 3.01 distintas expresiones relacionadas, por un lado, con un concepto que presentamos bajo la denominación *Identidad sonora*, donde hemos agrupado las manifestaciones relativas a lo musical sonoro; por otro, las que se refieren al sentimiento de *Identidad sociocultural* cuyana que es convocado por esas músicas; y finalmente, otras verbalizaciones que connotan una graduación o una intensidad de esa cualidad de *cuyano*, construcción que sustenta esas identidades. En esta categorización, por un lado, se manifiesta un estrecho vínculo entre géneros, tímbricas, maneras de producir y escuchar sonidos, y la identificación sociocultural, es decir, el sentido de pertenencia a un grupo cultor de esas músicas; y, por otro lado, se independiza el término *cuyano* de sus significaciones de gentilicio. La definición de la identidad sociocultural se alcanza,

entre otros complejos factores, a través del reconocimiento de la identidad sonora; expresado en otros términos, las estructuras musicales, se encarnan, se corporalizan en los cultores, colaborando en la construcción de la identidad grupal.

Identidad sonora	Identidad sociocultural	Graduaciones o intensidades
<i>“la música cuyana”</i> <i>“escuchar algo cuyano”</i> <i>“la cueca con una personalidad cuyana”</i> <i>“tocaba la viola como cuyano”</i> <i>“parecían cuyanos”</i> <i>“el requinto cuyano”</i> <i>“una Nueva Trova Cuyana”</i> <i>“folklore cuyano”</i>	<i>“un cuyano”</i> <i>“músico de folklore cuyano”</i> <i>“lo cuyano urbano”</i> <i>“la gente cuyana”</i> <i>“lo cuyano”</i> <i>“lo tradicionalmente cuyano”</i> <i>“el sello de cuyanos”</i> <i>“el nombre de cuyanos”</i> <i>“identificación de cuyanos”</i>	<i>“menos cuyanos los temas”</i> <i>“rasgo tan cuyano”</i> <i>“conjuntos más cuyanos”</i> <i>“músicos muy cuyanos”</i> <i>“cantante recuyana”</i> <i>“conjunto netamente cuyano”</i> <i>“dúo cuyano cuyano”</i> <i>“cantantes cuyanos cuyanos”</i> <i>“cueca exageradamente cuyana”</i> <i>“repertorio eminentemente cuyano”</i> <i>“Bien cuyano”</i> <i>“Bien, bien cuyano”</i> <i>“Bien, bien cuyanos”</i> <i>“Cuyanísimo”</i> <i>“Cuyanísimos”</i>

—Figura 3.01—

Hablar de identidades implica desplazarse por un terreno muy resbaladizo en el que con mucha frecuencia se han utilizado conceptos que parten de perspectivas esencialistas y conductistas, desde las que la identidad cultural parece ser automáticamente disparada por el sólo hecho de escuchar una música que debe tocar cierta fibra íntima en cada oyente, produciendo en todos ellos un único sentido de pertenencia a un colectivo, a una región, o a una nación; muchas veces se ha apelado a esa supuesta respuesta automática con una finalidad de manipulación desde el poder, estrategia de frecuente uso en la historia del siglo XX desde los populismos y nacionalismos, por citar dos ideologías ampliamente conocidas. En consecuencia, deseamos ser flexibles en nuestras consideraciones y evitar interpretaciones erróneas; en primer lugar, está claro que no para todos los oyentes una cueca provocará connotaciones relacionadas con la identidad cuyana; en segundo término, obviamente la música puede producir distintas significaciones, no sólo sentidos relacionados con identidad, aún en las personas que se identifiquen con lo cuyano a través de los géneros tradicionales; finalmente, no creemos que la cueca, o lo musical en general, sea el único medio de construir la identidad sociocultural. Intentaremos

una aproximación a esta compleja trama de significaciones desde una perspectiva semiótica.

Si partimos de un marco que afirme que la música es un sistema semiológico asemántico, podemos decir que las estructuras musicales no significan nada por sí mismas, salvo que debido a su circulación se le adscriben significados. Desde este punto de vista, nada hay de cuyano en una determinada cueca por lo sonoro en sí; sucede que esa cueca es la producción de una cultura y mediante complejos mecanismos —vinculados no sólo con la práctica musical en sí misma, sino también con operaciones ejercidas por el poder hegemónico—, se le asocian sentidos relacionados con la identidad cuyana, categoría también resultado de una construcción; por otro lado, probablemente cada individuo le asigne a alguna cueca —o a ciertas piezas— determinadas significaciones personales más allá del significado colectivo, social, compartido, que es el que intentamos estudiar; de todas formas, esas articulaciones singulares de cada miembro de un colectivo también son construidas socialmente.

Tenemos, en consecuencia, por un lado sonidos organizados, es decir estructuras sonoras realizadas en prácticas musicales, y por otro, significados otorgados por los cultores; de esta forma, podemos interpretar estas dos dimensiones como las dos caras de un mismo signo. El elemental esquema de la Figura 3.02.1, toma la forma de 3.02.2 al interpretar la cueca cuyana como un signo:

Significante	Significado
--------------	-------------

—Figura 3.02.1—

la cueca cuyana	qué significa la cueca cuyana para sus cultores
-----------------	---

—Figura 3.02.2—

Una cueca cuyana es una canción —por lo tanto, lo sonoro es un complejo texto musical y literario—, pero también es una danza; en el presente trabajo nos ocuparemos principalmente de la dimensión sonora de este bien cultural, aunque ocasionalmente haremos referencia a algunos aspectos coreográficos o expresivos del baile. Teniendo en cuenta esta reducción, y profundizando en la perspectiva semiótica planteada, proponemos incluir en nuestro razonamiento el concepto de

género¹, incorporación que nos permite considerar el plano significante del signo cueca, más que como composiciones particulares, como un conjunto de obras definidas por un núcleo de elementos comunes, no sólo estructurales sino también relacionados con las prácticas de producción y recepción; es decir que, a grandes rasgos, podemos reconocer la existencia de un conjunto de músicas, conformado por las cuecas reconocidas como cuyanas por los miembros de ese colectivo sociocultural. En este sentido, aquel costado significante que aparece en el esquema anterior simplemente como ‘la cueca cuyana’ es pensado ahora como ‘el género musical cueca cuyana’, concepto más complejo en el que también a su vez es posible encontrar una faz significante y otra de significado, esto es interpretarlo también como un signo.

Lo que estamos proponiendo, sintetizando lo expuesto hasta el momento, es una doble descomposición en significante y significado de acuerdo a lo que Eco denomina, siguiendo en esto a Hjelmslev, una semiótica connotativa, esto es, “una semiótica cuyo plano expresivo es una semiótica”, tal como intenta explicarse en la Figura 3.03.1 (Eco, 1988 [1973] : 98), en la que, muy sintéticamente, el significante del nivel marcado con 1 denota un significado en su mismo nivel, y connota otro significado en el nivel que hemos señalado con 2; de ahí lo de semiótica connotativa.

2. →	Significante		Significado
1. →	Significante	Significado	

—Figura 3.03.1—

Llevando esta interpretación a nuestro objeto de estudio, el esquema anterior adopta la forma de la Figura 3.03.2, donde intentamos dar cuenta de dos posibles niveles de significación de identidad construidos en relación con las estructuras y prácticas musicales. Este modelo, aunque diseñado por nosotros artificialmente con fines heurísticos, puede ayudarnos a comprender frecuentes articulaciones de sentido que suelen producirse entre los cultores de la cueca cuyana y que habíamos organizado en dos columnas distintas en la tabla de la Figura 3.01.

¹ Categoría relativamente depreciada en el ámbito de las músicas académicas del siglo XX, pero totalmente vigente en músicas populares. Esta pérdida de vigencia en un ámbito y la continuidad en el otro, se verifica tanto en la práctica musical como en los estudios acerca de las músicas: “Es notable, entonces, que las definiciones de género y los sistemas de clasificación hayan jugado un rol subsidiario en las discusiones de la música de arte del siglo XX, aunque ‘la pregunta por las normas’ (...) continúa informando el trabajo de folkloristas y etnólogos...” (Samson, 2001 : 658, V.9)

2. →	cómo suena la cueca cuyana		Identidad sociocultural cuyana: qué significados le adscriben sus cultores a la cueca cuyana
1. →	estructuras (musicales y literarias) y prácticas (de producción y recepción) de la cueca	Identidad sonora: adscripción de esas estructuras y prácticas como cuyanas	

—Figura 3.03.2—

En el esquema de la Figura 3.03.2, el primer nivel, que hemos denominado *Identidad sonora*, tiene que ver con la condición de género musical, es decir, con las estructuras y prácticas que colaboran en la identificación genérica de las músicas, que nos hablan de la pertenencia de una pieza a un conjunto de otras piezas musicales con características comunes y que en consecuencia articula determinados significados entre los cultores en relación con la expectación de escucha de una obra; es esta articulación de sentido la que lleva a los cuyanos a expresarse en términos como “eso es cueca” o la frecuente negación “eso no es cueca cuyana”, cuando comparan, incluso sin tener plena conciencia, las características de la pieza escuchada con el conjunto de rasgos que según ellos definen al género.

El significado de *Identidad sociocultural* aparece en el otro nivel a modo de connotación de lo estructural, articulación basada en que esas estructuras y sus maneras de realizarse definen ese género musical, que es parte de la producción de una cultura en particular, con una circulación y una recepción también acotada —tal como vimos en el parágrafo denominado Espacios y Procesos—, cuya activa práctica actualiza sentimientos de pertenencia a esa cultura, y con los que cada cultor —oyente o productor— construye, articula, trata, discute, negocia, su identidad individual, por mediación de esas músicas. Todo esto, sin dejar de contemplar que tanto estructuras como significaciones son el resultado de construcciones realizadas, por un lado, por las prácticas sociales de los cultores y, por el otro, por el ejercicio de los poderes hegemónicos, procesos constructivos que se han concretado a lo largo del tiempo y que nos hablan de la movilidad diacrónica de estas identidades.

Entonces, más allá de que se le adscriban significados de “cuyanidad” a una cueca —que como hemos anticipado serían sentidos asociados a modo de connotaciones—, desde esta perspectiva de la doble bipartición que permite dos niveles de significación, y sólo desde aquí, creemos que sí hay elementos característicos de estas músicas —estructuras, tímbricas, texturas, hábitos, prácticas

de producción y recepción— que pueden ser considerados cuyanos, porque las composiciones en que los encontramos son obras integrantes de un género definido por esos mismos elementos compartidos, y pertinentes a una práctica social localizada en un espacio sociocultural, que se ha constituido a lo largo de varias décadas y que está plenamente vigente hoy; tiene una profundidad temporal de casi doscientos años, pero la cueca cuyana no es una música del pasado. Consideramos que definir las identidades sonora y sociocultural como construcciones, móviles diacrónicamente, y sin relación con ninguna esencia, no implica una contradicción con el hecho de señalar la “cuyanidad” en tal o cuál elemento de la cueca cuyana que articula esas significaciones en su práctica actual.

En este sentido —y más allá de nuestros argumentos—, desde una perspectiva *émica* se afirma que, por ejemplo, “esa cueca es cuyana porque tiene 40 compases”, y no siempre relacionando explícitamente esa composición con la identificación cultural del sujeto que enuncia, articulación que se pone en evidencia cuando el cultor dice “esa cueca es cuyana porque me identifica como cuyano y así la considero yo”.

De todas maneras, las connotaciones hacia la identidad cultural están fuertemente presentes aunque se esté hablando sólo de aspectos sonoros. En el discurso de los cultores muchas veces resulta imposible discriminar entre estas dos categorías de significaciones, lo que evidencia la potente trabazón entre denotaciones y connotaciones; cuando un cantante anuncia en la glosa introductoria a su interpretación: “¡se va una cuequita cuyana para todos los cuyanos!”, ¿de qué niveles de significación nos está hablando? Pero, por otro lado, por más dedicatorias que haga ese cantante, si su interpretación no tiene los 40 compases a los que hacíamos referencia —entre muchos otros elementos, obviamente—, ni será señalada como cueca cuyana por los cultores —porque frustrará, o no confirmará, lo esperado—, ni connotará cuyanidad en ellos.

Consultando la entrada *genre* en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el autor del artículo señala dos perspectivas en la definición del concepto que son consistentes con nuestras reflexiones sobre identidad sonora e identidad sociocultural connotada por las músicas.

“En un sentido amplio de entender el concepto, puede ser extendido al dominio social, de tal forma que la definición de un género dependerá del contexto, su función y validación comunitaria y no simplemente de la

regulación técnica y formal. (...) En un sentido más restringido, usado más frecuentemente, se separan las obras musicales de sus condiciones de producción y recepción, y se identifica un género como una manera de ordenar, estabilizar y validar los materiales musicales por sí mismos.” (Samson, 2001 : 657, V.9)

Por otro lado, al concebir al género musical como una práctica social queda claro que las significaciones se producen en la articulación entre estructuras, expectación y denominación.

“De esta forma, la denominación de género es integral a una obra de arte y condiciona parcialmente nuestra respuesta a su contenido formal y estilístico, pero esto no crea un género. Tampoco la taxonomía de rasgos compartidos define un género. Es la interacción entre denominación y contenido que crea los significados genéricos. (...) Género, brevemente, es visto como uno de los más poderosos códigos de conexión entre autor y lector.” (Samson, 2001 : 658, V.9)

En consecuencia, nos parece tan importante estudiar las significaciones de la cueca cuyana referidas a la construcción de la identidad sociocultural —estudio para el cuál se deberían manejar herramientas provistas por la sociología, la antropología, la historia, entre otras disciplinas, y desde allí construir un objeto de estudio interdisciplinario—, como los aspectos estructurales y performativos que definen al género cueca cuyana —terreno específico de la musicología y el análisis musical, aunque imposible de transitar sin la intervención de las otras disciplinas mencionadas—, es decir esto que hemos denominado identidad sonora, y que frecuentemente funciona como la llave para entrar al otro nivel de significación.

3.1.2. Tensiones, graduaciones y unidad genérica

Como ya fue presentado, es muy frecuente entre los cultores de músicas cuyanas un tipo de verbalizaciones que estaría señalando una suerte de graduación, o de distintas intensidades, de la cualidad de *cuyano*; se sugiere reiteradamente la existencia de una especie de centro o núcleo que constituye esto que, para varios de nuestros entrevistados, es lo *netamente cuyano*.

“Si hacemos un poco de historia, de lo que me han contado, estaban los hermanos Arancibia Laborda, tenían un grupo que se llamaba Los Maruchos del Chorrillo; después estaban Los Arrieritos Puntanos, hablando de *lo netamente cuyano*.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Algunos conceptos presentes en la Semiótica de la Cultura, desarrollada por Iuri Lotman y la escuela de la Universidad de Tartu —Estonia—, se nos muestran apropiados para continuar con el estudio de este tema; repasaremos brevemente algunos de ellos, que serán operativos para nuestros objetivos.

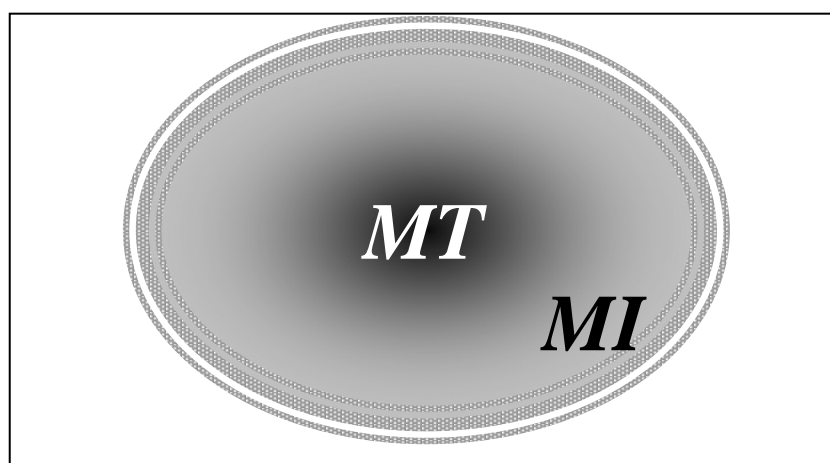
Desde esta perspectiva se supone la posibilidad de describir los diversos tipos de cultura como tipos de lenguajes y, por consiguiente, la pertinencia de aplicárseles los métodos usados en el estudio de los sistemas semióticos. Al considerar la cultura como el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de comunidades más restringidas —nacionales, regionales, sociales, étnicas—, adquirimos el derecho de examinar los textos generados por ese colectivo desde la perspectiva de la comunicación y desde el punto de vista del código mediante el cual se descifra dicha comunicación. (Lotman, 1979 : 41)

Entre los textos generados en el seno de la cultura están considerados los textos artísticos; y, dentro de estos, las producciones musicales; interesa evidenciar el funcionamiento de estos textos dentro del espacio semiótico y encontrar qué relación existe con la organización interna de este sistema. En este sentido, el mecanismo semiótico de la cultura está organizado por la adopción de principios estructurales opuestos y alternativos que producen un ordenamiento, una distribución de estos textos aunque de un modo no homogéneo; justamente, la heterogeneidad de la organización interna constituye la ley de la existencia de una cultura, siendo, además, la condición indispensable para que su mecanismo sea operante (Lotman y Uspenski, 1979 [1971] : 89 y 91). La inclusión de oposiciones, del tipo *viejo/nuevo* o *fijo/móvil*, provocan este desequilibrio necesario, asumiendo uno de los elementos del par el rol de dominante.

Como veremos más adelante, la introducción de innovaciones en los lenguajes de música cuyana por parte de algunos artistas, ha provocado fuertes fricciones entre los cultores en distintos momentos de la historia de estos géneros; en este sentido, la perspectiva de la semiótica de Lotman se nos muestra muy efectiva para estudiar y reflexionar acerca de estas tensiones; en el ámbito de estas músicas consideramos que está funcionando un par de opuestos que cumple una función análoga a los descriptos anteriormente; esas oposiciones *fijo/móvil* y *viejo/nuevo* se materializan

en este caso en el par *Conservador/Innovador*² reordenando el espacio semiótico de la cultura de la música cuyana. De esta forma, se reorganizan los textos y códigos, en nuestro caso las obras y los lenguajes musicales, con relación a cuán fiel a la tradición cultural es una pieza o el conjunto de obras de un compositor o intérprete.

Es muy frecuente en distintas músicas populares, incluyendo la cuyana, que la oposición que acabamos de presentar ordene internamente el espacio semiótico evidenciando una tensión entre Música Tradicionalista y Música Innovadora —en adelante MT/MI—. Podemos interpretar esta configuración resultante a través del concepto de *semiosfera* (Lotman, 1996a [1984] : 21-42). Según Lotman, no existen sistemas semióticos separados, aislados, que funcionen realmente sin estar sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones con distintos grados de organización. Por analogía con la biosfera, este espacio, fuera del cual es imposible la existencia misma de semiosis, ha sido denominado semiosfera. En lugar de pensar el universo semiótico como la suma de textos y códigos, desde esta óptica es interpretado como sistema o espacio en el que se encuentran textos y códigos ordenados en relación con el par de opuestos introducido, que posiciona los elementos, propiciando la formación de un núcleo, una periferia, una frontera e incluso un espacio alosemiótico, esto es, lo exterior a la semiosfera, los textos y códigos de otras semióticas, frecuentemente leídos como no-textos y no-códigos. De esta configuración intenta dar cuenta la Figura 3.04.



—Figura 3.04—

² Pares con funciones análogas, como la oposición *Tradición/Vanguardia* también está presente en la música culta o académica, aunque no lo trataremos en este trabajo. La relación entre música popular y culta, también puede ser vista desde la Semiótica de la Cultura, tarea que hemos realizado en trabajos anteriores.

En este sentido, considerada la relación MT/MI, que según hemos descripto se manifiesta claramente en la música cuyana, el lugar hegemónico es ocupado por MT, concentrándose aquí los textos pertenecientes a la “estética de la identidad” (Lotman, 1996c [1973] : 182-186), es decir las obras compuestas o interpretadas poniendo cuidado en conservar el código heredado; en la periferia, es decir, rodeando a este núcleo y tomando relativa distancia se posicionan en dirección a MI, los textos y códigos innovadores del lenguaje; llegando a la frontera, encontramos las producciones que inclusive se atreven a dialogar con otras tradiciones musicales.

No perdamos de vista que junto a las producciones, y a sus sistemas de codificación, están los músicos y oyentes, que son los que otorgan significados y los que establecen relaciones, frecuentemente tensas cuando se toman posiciones rígidas frente a la posibilidad de cambio que se abre mediante la innovación o la hibridación de los lenguajes. En la tensión generada por las actitudes conservadoras e innovadoras se revelan las dos funciones básicas que, por lo menos, deben cumplir los textos en el sistema general de la cultura: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos (Lotman, 1996b [1981] : 94). Cada extremo de la oposición MT/MI asumirá una de estas funciones, propiciando una distribución de los textos alrededor del centro MT, hegemónico, automatizado en extremo. Mientras más desautomatizado sea el código correspondiente a un determinado texto, más distante se ubicará éste respecto del núcleo; encontraremos, al cruzar la periferia hacia la frontera, las obras más audaces, las que, manteniendo el lenguaje en alguno de sus aspectos, para no correr el riesgo de ser expulsadas de la semiosfera, han llevado hasta el límite las posibilidades de variación o creación de otro parámetro; pongamos por ejemplo una estrategia muy frecuente en las músicas populares que a su vez son danzas, tal el caso de la cueca, que consiste en mantener la estructura macro y los diseños de acompañamiento rítmico —esto es para garantizar la posibilidad de realización del baile—, pero innovando en el tratamiento de las extensiones de la armonía.

En músicas tan cristalizadas como los lenguajes cuyanos, estas innovaciones han originado fuertes tensiones. Sucede que la aspiración a perpetuar todo estado contemporáneo es una típica postura del núcleo MT; esto implica el total rechazo a posibles cambios en las reglas y más aún a la relativización de las mismas (Lotman y Uspenski, 1979 [1971] : 86). Puede llegar a verse, entonces, a MI como caótico, que usa un lenguaje ajeno, incomprensible, extranjerizante, subversivo. Las posibles

transgresiones a las leyes que parten del núcleo donde residen los elementos más estandarizados de esos lenguajes, son soportadas de maneras más o menos tolerantes por las distintas músicas y en diferentes épocas. Por ejemplo, hasta bien entrada la década del 60, en la música cuyana el anillo que queda entre el núcleo y la frontera era muy estrecho, consecuencia de interpretar cualquier cambio o cuestionamiento al canon tradicionalista como “influencia de una música ajena”, desplazando las producciones transgresoras —junto a intérpretes o compositores involucrados— inmediatamente hacia el borde, cuando no hacia el exterior. Lo que en esos años se leía como “influencia extranjerizante” hoy podríamos pensarlo como expansión del núcleo, enriquecimiento de la periferia o diálogo con otra semiosfera, según el caso; luego de una historia doblemente centenaria del género y después de más de setenta años de circulación masiva de la cueca mediatizada, en la actualidad conviven distintas propuestas estéticas, algunas de ellas muy cuestionadas cuando surgieron, que inclusive conformaron en su momento un núcleo innovador, pero que hoy están incorporadas al lenguaje o que son mejor toleradas por el núcleo hegemónico tradicionalista. Aunque el foco conservador prefiera todavía las composiciones de Hilario Cuadros o Carlos Montbrun Ocampo, pocos cuyanos dudan en el presente de la identidad sonora cuyana de las piezas compuestas por músicos innovadores como NoloTejón, Jorge Viñas o Fabiano Navarro, que han enriquecido el lenguaje de la cueca desde aspectos formales, armónicos y poéticos.

“Yo tengo un respeto religioso hacia esas tonadas antiguas, anónimas, ancestrales... que recopiló don Alberto Rodríguez. Pero... ¿quién puede decir que lo que hace Tejón no es cuyano? No será folklórico con las condiciones que le pusieron a eso los investigadores; es de autor conocido... pero es música popular cuyana.” (Osvaldo Rodríguez, 14/3/2003)

Hipotetizamos que en esta tensión entre núcleo, periferia y frontera, producida al considerar el par Conservador/Innovador, reside de manera decisiva, aunque quizás no exclusiva, la fundamentación de esas verbalizaciones que connotan graduaciones en la calidad de cuyano —que agrupamos en la tercer columna de la Figura 3.01—. Y en este sentido, la identidad sociocultural también es móvil, deslizable, cambiante, condicional, porque está construida en el reconocimiento de la relativa distancia al núcleo hegemónico de músicas y cultores.

Pero, ¿qué hay detrás de estas producciones tan disímiles que les otorga unidad, es decir, que las integra, que evita su expulsión de la semiosfera, que a pesar

de ocupar distintas posiciones con respecto al núcleo tradicionalista —y en consecuencia, que pueden ser expresadas como “más o menos cuyanas”—, las contiene dentro de este género musical? Al tratar de determinar la relación del concepto de texto con el de lenguaje, Lotman distingue dos enfoques complementarios; primero, “el lenguaje precede al texto, es decir, el texto es generado por el lenguaje” (Lotman, 1996b [1981] : 92); y el segundo enfoque, “el texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje ‘es calculado’ a partir del texto” (Lotman, 1996b [1981] : 94). Asociamos la primer perspectiva a la manera en que se toma contacto con la música en el ámbito académico, donde con mucha frecuencia la adquisición de lo que se considera *el lenguaje musical* precede necesariamente a las obras, en el sentido de que es imprescindible conocer el código de lectoescritura para poder descifrar una partitura —competencia también necesaria, obviamente, para la generación y el análisis de ese texto—; y el segundo enfoque lo vemos con fuertes conexiones a la forma en que el intérprete o compositor se aproxima a la música en el ámbito popular, generalmente a través de obras, canciones, temas, por medio de los cuales incorporará el lenguaje específico, es decir, el código de ese género. Nadie le explica al cultor cuyano lo que es una cueca; él aprende cuecas, las toca, las canta, inclusive las compone, y la reflexión sobre los aspectos estructurales e interpretativos, quizás vengan después de esta intensa práctica, y esto sólo en contados casos. Renovando la pregunta inicial, formulamos la siguiente: ¿qué es lo que está detrás de cada ejecución, sosteniendo cada interpretación, sustentando cada composición adscripta a un género musical popular?

Introduciremos aquí otro concepto que surge desde la segunda perspectiva expuesta por Lotman; nos parece que está funcionando en estas músicas populares otro objeto semiótico que es el eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: el *texto-código* (Lotman, 1996b [1981] : 95).

“Se puede tomar conciencia de este texto como modelo ideal y ponerlo de manifiesto como tal (...), o ese texto puede quedarse en el dominio de los mecanismos subjetivos inconscientes que no obtienen una expresión directa, sino que se realizan en forma de variantes en textos de un nivel más bajo en la jerarquía de la cultura. Esto no cambia lo fundamental: el texto-código es precisamente un texto.” (Lotman, 1996b [1981] : 95)

Es un texto adquirido que sirve como modelo para nuevas producciones pero que actúa, frecuentemente sin que se tenga conciencia, organizando, en el caso de la

música, la memoria del instrumentista o del compositor, dictándole los límites de la variación posible del nuevo texto, de la nueva cueca en nuestro caso, para que a pesar de ser una nueva creación, sea considerada en esta categoría por los cultores. Aunque este objeto semiótico fue construido e identificado por Lotman para el ámbito de la literatura, nosotros lo hemos reformulado asociándolo en la dimensión musical al concepto de género.

“No es una colección abstracta de reglas para la construcción de un texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. Debemos subrayar que en el curso del funcionamiento cultural —en el proceso de formación del texto o en la metadescripción del investigador— cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma” (Lotman, 1996b [1981] : 95)

Es decir, no es el metatexto que lo describe aunque a través del análisis sea posible su estudio, intentando la reconstrucción de su estructura y de las distintas posibilidades de concreción de sus segmentos constitutivos —esto es, desde una perspectiva que considere el par sintagma/paradigma—. Mientras tanto, permanece de manera intangible realizándose en la producción; ser intérprete de música popular implica, además del manejo técnico de cada instrumento, haber incorporado los texto-códigos correspondientes a los géneros musicales que suele ejecutar; esto es lo que le permite a un grupo de músicos acompañar a un cantante con una cantidad mínima de indicaciones, de codificaciones, —frecuentemente basta, para una primera ejecución, con conocer el cifrado armónico del nuevo tema y a qué género pertenece— ya que gran cantidad de información, reside en el conocimiento previo del texto-código pertinente, ganando en este sentido el estatuto de *imprescindible* para la realización de la producción³.

Sintetizando —en función de las preguntas formuladas párrafos arriba—, el texto-código reúne para nosotros las siguientes características: es un texto ideal, no materializado, modélico —porque es tomado como modelo y funciona como filtro de la recepción y para futuras realizaciones—, que ha sido construido mediante complejos mecanismos de sedimentación a lo largo de la historia de constitución de un género musical particular —y por lo tanto es móvil, dinámico, aunque con un

³ En otros trabajos hemos intentado estudiar las condiciones de producción de algunas músicas a través de la necesidad o prescindibilidad de la posesión del código de lectoescritura musical y de la incorporación de los texto-códigos de los lenguajes populares (Sánchez, 2000).

cierto grado de rigidez ya que les confiere unidad, o identidad sonora a las distintas producciones que pueden realizarse en ese lenguaje genérico—, que opera frecuentemente de manera no consciente, que ha sido incorporado entre los cultores mediante prácticas, necesariamente sociales, de producción y recepción, siendo también un dispositivo modelizador, porque a partir de éste es posible construir otros modelos.

La obra musical popular es en gran medida desautomatizada porque deja a los productores un espacio de creación, dentro de los límites del correspondiente texto-código. Cuando se compone, interpreta o improvisa, este objeto semiótico sirve de mediador; como comentamos, no es una simple colección de reglas o recetas, pero contiene los distintos elementos que determinan al género en cuestión y que son los parámetros con los que juega el artista, desde el más tradicionalista, que se mantendrá siempre dentro de estrechos límites, hasta el vanguardista, que intentará expandir la frontera, hasta, quizás, romper la barrera de prohibición de algunos elementos, permitiéndose incluso mezclar o fusionar distintos lenguajes.

Por el contrario, podemos decir que toda pieza de música popular que aspira a permanecer dentro de una categoría genérica es, en algún grado, canónica y su código es relativamente automatizado, por muy vanguardista que sea una composición.

Esta función de mediación del texto-código se manifiesta no sólo en la producción, sino también en la recepción, ya que es éste el filtro a través del cuál un oyente juzga, no siempre de manera consciente, la condición de cueca de una canción nunca antes escuchada, la cualidad de cuyana de esa posible cueca y su posición relativa con respecto al núcleo estandarizado, juicio complejo desde el que se articularán otros sentidos a modo de connotaciones. Esta música que responde a un canon —flexible, pero con poderosos límites— genera entre sus estructuras, más o menos codificadas según su distancia al núcleo tradicionalista, complejas significaciones que colaboran en la construcción de la identidad sociocultural cuyana. Haber incorporado el texto-código de un género de música popular, como la cueca cuyana, es poseer la llave de la que hablamos anteriormente, que nos permite acceder al nivel de significación que articula con la identidad colectiva.

“El arte canónico desempeña un enorme papel en la historia general de la experiencia artística de la humanidad. Dudo que tenga sentido considerarlo como cierto estadio inferior o ya dejado atrás. Y tanto más esencial es plantear la cuestión de la necesidad de estudiar no sólo su estructura sintagmática

interna, sino también las fuentes de informatividad ocultas en él, que le permiten a un texto en el que, diríamos, todo es conocido de antemano, devenir un poderoso regulador y constructor de la persona y la cultura humanas.” (Lotman, 1996c [1973] : 189)

Esto es así porque, aunque utilicemos modelos explicativos de apariencia ideal, estamos tratando con objetos reales. Y estos bienes culturales, estas canciones, no tienen vida propia, sino que existen en los seres humanos; son creadas, interpretadas, difundidas, escuchadas, disfrutadas, bailadas, sentidas, por personas; generando en cada una de ellas sentimientos individuales muy distintos, pero también identificaciones sociocolectivas muy fuertes; ambas asociaciones, individuales y sociales, son producto de su condición de ser-en-una-cultura, aunque *cultura* pueda entenderse como intersección de varias tradiciones. Inclusive, estas divergencias que señalamos al interior de la semiosfera son proyecciones del terreno social, de la vida de los cultores de estos géneros, donde se manifiestan distintos grados de tensión que incluso, como veremos hacia el final del capítulo, pueden llegar hasta la intolerancia.

“El dinamismo de las componentes semióticas de la cultura se enlaza, evidentemente, con el dinamismo de la vida de relación de la sociedad humana.” (Lotman y Uspenski, 1979 : 85)

Este enlace, en términos de la cita anterior, no es una homologación entre sociedad y estructuras sonoras; la estandarización o sedimentación de los elementos y formas constitutivas de un género musical se produce diacrónicamente en el cruce entre las prácticas sociales de músicos y públicos, y las manipulaciones ejercidas desde los centros de poder, incluyendo aquí las mediaciones tecnológicas, los intereses de la industria cultural, las intervenciones oficiales en los intentos de construcción de identidades desde lo hegemónico, entre otros factores. Es decir que tanto las identidades sonoras como las identidades socioculturales connotadas, articuladas por lo sonoro, son complejos constructos, móviles, deslizables, negociables, y las configuraciones resultantes en ambos dominios no tienen por qué ser regidas por alguna homología⁴.

⁴ Ramón Pelinski, al examinar distintos modos de explicar la relación entre música e identidad, comenta acerca de la perspectiva que se basa en una supuesta homología que “...es difícil tratar de inducir formas musicales a partir de estructuras sociales ya que no todo lo que es significativo en el orden social está representado en el orden musical. No se puede, pues, predecir un sistema musical a partir de la organización social. (...) Tampoco se pueden predecir estructuras sociales y modos de producción a partir de formas musicales. (...) Para toda sociedad, todo aquello que es socialmente relevante no será necesariamente remarcado en la estructura musical.” (Pelinski, 2000 : 165)

Como ya hemos comentado refiriéndonos en particular a los últimos setenta años de la historia de la música cuyana, con las prácticas sociales, ciertas músicas adoptan determinadas estructuras, es decir que, ciertos elementos sedimentan y constituyen formas que van colaborando a la cristalización genérica de esas producciones. Esto sucede, en principio, en una determinada época, en una cierta región, y en el contexto de un colectivo sociocultural donde esas músicas son sentidas y valoradas; pero a lo largo del tiempo algunos de los elementos cristalizados pueden finalmente consolidarse y otros dejar de tener vigencia, dando lugar a la incorporación de otros que interactúen con las estructuras anteriores propiciando una nueva sedimentación y adquiriendo nuevos sentidos, es decir, ganando espesor significativo, acumulando memoria.

“La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar.”
(Lotman, 1996b [1981] : 35)

En esos procesos de cristalización y consolidación puede haber manipulación, construcción intencionada, distorsión, injerencia de intereses ideológicos, comerciales, políticos, pero también intención expresiva —esto es desde la producción—, y disposiciones de preferencia —desde la recepción—, ambas acciones atravesadas por actitudes conservadoras o renovadoras, en distintos grados y combinaciones. Además, como esas producciones están necesariamente situadas y fechadas, digamos localizadas culturalmente, suscitan una estética que funciona dentro de ese colectivo sociocultural, dentro de esa comunidad y en esas coordenadas espacio temporales; es decir que esta estética también es móvil diacrónicamente; sumado a esto, no siempre todos los cultores desean atenerse a sus normativas lo que genera tensiones al interno de esa cultura. A su vez, esa compleja configuración no está aislada y puede tener puntos en común o tensas áreas de conflicto con otras estéticas de otras comunidades culturales... y entre esas comunidades puede haber complicadas relaciones de poder, de dominación, que vuelven todavía más problemático el panorama.

Es decir, hablar de dinamismo de estructuras y sociedades —siguiendo con la cita de Lotman y Uspenski—, de músicas y personas, es ya de por sí, muy complejo; pretender explicar cómo se entretajan en cuanto a significaciones, o por qué se relacionan con un sentido y no con otro, está fuera de nuestro alcance. Lo que sí

estamos intentando es una aproximación a esta compleja articulación entre prácticas, preferencias, estructuras y sentidos, teniendo como punto de partida algunos testimonios de los cultores que nos estimulan a profundizar acerca de distintos aspectos de la identidad sonora de la cueca, estructuras y prácticas musicales que colaboran en la construcción de la identidad sociocultural cuyana.

3.2. Articuladores de identidad

Al comienzo del presente capítulo dejamos planteados algunos interrogantes acerca de la categoría *cuyano*, que funcionaron como punto de partida para nuestras reflexiones sobre algunos conceptos, como niveles de significación, semiosfera y texto-código, entre otros; habiendo incorporado ya estas perspectivas teóricas, nos parece pertinente retomar la voz de los protagonistas y junto a ésta, intentar profundizar en la identidad sonora de una de las músicas que ha colaborado en la construcción de esa identidad sociocultural: la cueca cuyana contemporánea. En primer término, intentaremos una contextualización de ésta como uno de los géneros integrantes de la música de la región de Cuyo, y luego haremos un estudio acerca de los elementos estructurales, tímbricos y performativos que participan de su definición genérica —incluyendo las conclusiones de los procedimientos analíticos—, y desde los que se articula —en colaboración con otros factores— la identidad colectiva de sus cultores.

3.2.1. Repertorio legitimador e identidad negociada

“...cuando el Negro Luna nos preguntó ‘¿ustedes hacen música de Cuyo realmente o son cuyanos y hacen otra música?’, ¡ojo! sin desmerecer el resto de la música nacional. Y le dijimos ‘¡no!, nosotros hacemos música de Cuyo’ ”. (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

Como ya hemos comentado, desde mediados de los años 50 la música cuyana comienza a perder visibilidad nacional en sincronismo con el auge que empiezan a lograr músicos y músicas del centro-norte y norte del país, ganando notable protagonismo géneros que impregnan desde los 60 el repertorio de cualquier conjunto enrolado en el folklore argentino aunque sus integrantes no sean norteros, tendencia que no sólo se ha mantenido sino que se ha acentuado en las últimas décadas. En consecuencia, una estrategia frecuente en presentaciones masivas —por ejemplo en festivales organizados en zonas y periodos turísticos—, es apelar a esas músicas que se supone son mejor recepcionadas por un público heterogéneo. Está claro que cada artista es libre de interpretar las músicas que desee y de la forma que elija; aún estando de acuerdo con esta afirmación, algunos músicos cuyanos son muy

críticos con esta práctica, que implica una negociación en cuanto se renuncia a la ejecución de ciertos géneros musicales fuertemente asociados a la identidad regional cuyana, dándole prioridad a músicas ya bendecidas por la industria, con la intención de conquistar un sector amplio de oyentes. En cierta medida, es una *transacción externa*, en el sentido que se negocia con bienes culturales de otras tradiciones culturales.

“...a muchos colegas los presentan ‘vienen de la tierra del sol y del buen vino...’ [slogan que hace referencia a la provincia de Mendoza] y resulta que arrancan con una chacarera... y te vuelvo a repetir que no está mal porque es música nacional, pero ¡ahí está el problema de identidad de la gente! ¿Qué, vas a ir de acá a Santiago y les vas a cantar chacarera a los santiagueños? ¡Imposible!” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

La música de Cuyo a la que hacía referencia nuestro entrevistado en el testimonio con el que comenzamos este párrafo, está integrada por una diversidad de géneros musicales entre los que aparecen con mayor frecuencia, tanto en presentaciones en vivo como en grabaciones comerciales, la tonada, la cueca, el gato¹ y el vals. De todos ellos, indudablemente la tonada es el principal símbolo de identidad de los *cuyanos*; inclusive, a los intérpretes de esos géneros se los denomina *tonaderos*.

“...recuerdo un lugar que se llamaba El Ñango en San Martín; y ahí escuché la primer tonada que me impresionó para el resto de mi vida, que la grabamos en el cassette [hace referencia a su grabación *Ha de ser que somos parra*]. Es *Una pena nuevamente*, ¿te acordás cuál es? [canta] ‘*Una pena nuevamente...*’ Y la tocaba un viejo en la guitarra... yo era un pibe, un niño, y la escuché... esto antes de la armónica, antes de todo eso; pero me acuerdo, el tipo tocaba, la cantaba y se acompañaba ‘...*me está quitando la vida...*’ [canta y repite] ‘...*me está quitando la vida...*’ hacía él, y se hacía la otra voz con la guitarra [tararea imitando el sonido de la guitarra, pero entonando una 3^a debajo de lo que cantó] ‘*cha chan cha chan cha chan chan...*’ Eso a mí me produjo una cosa... porque además tenía un sentimiento lo que hacía el viejo con la guitarra ¿sabés? y la manera de acompañarse... hacerse la otra voz con la guitarra y cantar, eso me impresionó muchísimo; entonces se me quedó para siempre... y además la copla ‘Una pena nuevamente / me está quitando la vida / El remedio es olvidar / y el remedio se me olvida’ ...es una copla muy buena. Bueno, me quedó el resto de mi vida.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)²

¹ Con mucha frecuencia, después de la ejecución de una cueca se interpreta un gato; aunque el dicho popular en Cuyo es “no hay cueca sin gato”, no siempre se verifica esta correlación, ni siquiera en los contextos más ligados a lo tradicional/rural.

² No sólo una partitura o una transcripción musical es un reflejo lejano de lo sonoro. Lamentablemente, nos resulta imposible transcribir ciertos elementos expresivos de este testimonio; el tono de Nolo Tejón, las pausas, los acentos, su rostro, sus ojos, sus manos... todo ‘eso’ tan rico queda muerto en la desnuda transcripción de sus palabras.

La tonada moviliza entre sus cultores un fuerte sentido de identidad pero que es vivido íntimamente, que difícilmente se exterioriza, que se concreta corporalmente en expresiones profundas aunque involucrando pequeñas dimensiones, que no se colectiviza, marcando, en consecuencia, ciertos límites en cuanto a espacios de producción.

“Vos llegás [a una actuación] y si conocen te aceptan, una tonada, dos tonadas... les interesa; pero en los festivales, te toca, por ejemplo, ¿detrás del Chaqueño Palavecino... a ver! Entonces, a mí la tonada me parece que es como una perla preciosa, y como dicen algunos —con otros términos— no es para zonzos; es para una rueda de amigos, escucharlos, degustar un vino; a veces, recordando un amigo, a través de una tonada, hasta se pueden correr unas lágrimas.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Sin entrar en contradicción con la profundidad íntima de la tonada, el espacio relacionado con la identidad ampliamente compartida, es ocupado por la cueca, manifestándose en la danza y en la conexión que el público realiza entre sí y con los artistas a través del canto y de las palmas. Este poder de interrelación es también aprovechado como una estrategia de producción para posibilitar la recepción.

“A nosotros, aquí nos pintan, en la región, en Mendoza... se insiste que lo que más nos pinta es la tonada, pero la tonada no goza de la popularidad que goza la cueca; porque la tonada, se supone que es una cosa muy linda para que a las 5 de la mañana aparezca un tipo con una tonada de regalo y haya que bajar un jamón y tomar un vino... ¡esa es...! Pero, como es una música relativamente triste, no muy rítmica, excepto por el virtuosismo que le han puesto los punteros guitarreros, que lo llenan de notas y qué sé yo, es difícil escuchar... Nosotros, aquí, hay gente que ha hecho discos de puras tonadas, y ... ¡es muy difícil de escuchar! ¡12 tonadas seguidas... no! En cambio la cueca, empezando es bailable, es más alegre evidentemente, toca más variados temas, porque hay cuecas que se refieren a la melezca, al vino nuevo, a la gente de campo, a la china buenaza que le aguanta cualquier cosa... es decir, los tópicos son mucho más variados, son más amplios que en la tonada. Cuando me dicen ‘¿tiene algo cuyano?’ a gente de afuera, le hago escuchar preferentemente una cueca. Y si no, me echo algo de mi gusto personal que es la refalosa...” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Es obvio que no basta con que una producción haya sido realizada por una agrupación local para que sea considerada cuyana, sino que necesita de un plus que pasa en algunos casos por los géneros que integran un repertorio. Esto es reflejado en el testimonio anterior, efectuado por Arrigo Zanessi, propietario del estudio de grabación más antiguo de la región, y en el que han grabado grupos de rock, orquestas de salsa, bandas de jazz, conjuntos de cámara, orquestas sinfónicas, coros...

todas producciones de la región de Cuyo; sin embargo, frente a la pregunta “¿tiene algo cuyano?”, de ese amplísimo y variado repertorio el entrevistado identifica con cuyano un género tradicional como la cueca.

“Yo te digo que la cueca, de hecho, como ritmo, es lo más popular que tiene Mendoza. De los niveles medios para abajo se cultiva; sobre todo, yo puedo hablar con propiedad de la zona rural, a lo mejor, en capital Mendoza no es el mismo fenómeno. Pero, gente de nivel medio, para abajo, la canta, la toca, la baila... ¡está vigente! Yo te diría que hoy la cueca es todavía en las zonas rurales, o tal vez, semirurales —porque ya una ciudad que tiene 100.000 habitantes como San Martín, o Rivadavia— lo que pasa es que tiene todavía mucha vida pueblerina [y su economía depende de la actividad agrícola]... en realidad, no es ni la gran ciudad, no es una metrópoli, pero tampoco es un villorio; todas estas zonas, semirurales, llamémoslas así... semiciudadanas, tienen todavía, por suerte, el cultivo de todas estas cosas.” (Dino Parra, 16/9/2002)

Rural, semirural, semiurbana... pero también urbana. Una de las estrategias realizadas por algunos músicos con la finalidad de incrementar la circulación de la música cuyana —y en consecuencia, lograr un mayor circuito laboral— consiste en organizar peñas en plena ciudad; tal el caso del testimonio siguiente, localizado en Godoy Cruz, integrante del Gran Mendoza, área metropolitana de más de 700.000 habitantes.

“Pero, por ejemplo, yo los otros días hice una peña, pero cuando cantábamos una cueca, salían 15, 20 parejas, salía el abuelo, el pibe, la nena, el nene... los ballets completos... y eso a mí me encanta, por eso te digo que la cueca tiene que ser la música que nos va a sacar y nos va a poner otra vez arriba.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Lo social, lo compartido, lo espacial, lo participativo, lo festivo, son atributos asociados a la cueca cuyana por músicos y públicos. Es muy frecuente, en consecuencia, que este género sea aprovechado para abrir una presentación o como primer tema de una producción discográfica.

“Tradicionalmente, con Las Voces del Chorrillero, cada vez que empezábamos una actuación lo hacíamos con una cueca.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Y dentro del género es posible señalar un canon de obras, las cuecas de los cristalizadores, que por más de medio siglo han emocionado y hecho bailar a miles de cuyanos.

“Hay cuecas que distinguen a Cuyo, como por ejemplo, lo que hizo Hilario Cuadros con *Cocheo 'e plaza*, lo que hizo don Félix Dardo Palorma

con *Póngale por las hileras*, en San Luis tenemos *Caminito del Norte* y *La calle angosta*, dos temas que distinguen al folklore regional. A donde vayas, hasta en el extranjero ha trascendido mucho, yo he podido estar afuera, y *La calle angosta* se canta en muchas partes del mundo... y *Cocheo 'e plaza*... no te digo nada! es hermoso... *Póngale por las hileras*... son cosas que distinguen a Cuyo. Y las han grabado no solamente intérpretes de acá de Cuyo, sino muy mucha gente... lo ha llevado Mercedes Sosa que grabó *La calle angosta*, por ejemplo, una mujer tan importante como ella.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Inclusive algunos músicos enrolados e identificados con la renovación de los lenguajes, admiradores del Nuevo Cancionero, o artistas que no se han mantenido en la línea tradicional, a la hora de participar en festivales masivos también recurren estratégicamente a la combinación más exitosa: género cueca y repertorio del núcleo tradicional.

“Fijate que nosotros tuvimos la suerte de poder ganar [Los Ruiseñores de Cuyo, Festival de Cosquín, 1980], pero tuvimos que cantar dos cuecas seguidas para llegar al público. Dos cuecas de Palorma cantamos en aquel entonces, arregladas de distinta manera, no como el dúo tradicional, sino con algunos arreglos vocales; uno me lo había hecho Armando [Talquenca], la cueca de *La viña nueva*, y *Póngale por las hileras*, la otra cueca que hicimos, la había arreglado yo. Y cantamos dos cuecas seguidas, porque si cantábamos una tonada íbamos a estar... no digo desmereciendo la tonada, que para mí es la música más hermosa de la patria —yo tengo muy muchas tonadas compuestas, pasan de 30—, pero es porque la música del Centro, Norte, Litoral y demás, es más movida, es otra cosa, tiene otra chispa... ¡y llega más!” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

Aunque frecuentemente la preferencia de algunos músicos pase por la tonada, en cuanto a los géneros, o por la inclusión de novedades, en cuanto a las composiciones o la interpretación, la identidad cultural, reflejo de esas elecciones musicales, suele ser múltiplemente negociada, como se evidencia en el testimonio anterior; sin embargo, en este caso, es una *transacción interna*, dentro de la cultura, que se origina en la necesidad de competir con otras músicas, en cuanto a la adhesión masiva que se anhela lograr entre el público. En primer lugar, se puede negociar a través de la relación *cueca/tonada* (“...cantamos dos cuecas seguidas, porque si cantábamos una tonada íbamos a estar...”); en segundo lugar, entre *música consagrada/música novedosa* (“...pero tuvimos que cantar dos cuecas seguidas para llegar al público. Dos cuecas de Palorma...”), es decir, entre repertorio cristalizado y nuevas composiciones; un tercer nivel de transacción podría tener que ver con negociar entre aspectos performativos residentes en el núcleo y otras maneras de

tocar y cantar, es decir *interpretación tradicional/interpretación innovadora*; éste fue el nivel de negociación en el que nuestro entrevistado no quiso hacer concesiones (“...[dos cuecas] arregladas de distinta manera, no como el dúo tradicional, sino con algunos arreglos vocales...”). La intersección entre lo tradicional y lo mediatizado, espacio en el que hemos ubicado a la cueca cuyana contemporánea, se pone aquí de manifiesto: el repertorio más estandarizado al servicio de la finalidad primaria de toda la industria cultural, esto es, ganar masividad. Y para el artista, esta popularidad —efímera si se piensa sólo en lo puntual de un evento, de un festival, en el que cada conjunto quizás tiene nada más que 15 minutos para su presentación—, se traduce en legitimación y en la ampliación de las posibilidades de subsistencia.

“Uno dice ‘logré llegar a este festival, y para mantenerme y que me llamen el próximo año tengo que tratar de hacer algo que a la gente le llame la atención, ¡que guste!’. Y uno por ahí, elige repertorio, por ahí se sale... (...) Entonces, uno por ahí, dice ‘¿hacer una tonada...? no, no...’, y es una de las cosas que más me gusta y no lo puedo ir a hacer ahí; y ¿a qué recurrimos? A la cueca, por ejemplo, que es alegre; o el gato, donde, por lo general —si bien hay muchas letras de gato cuyano— hay muchos temas instrumentales, donde se destaca la guitarra cuyana.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Esta negociación interna entre cueca y tonada suele fundamentarse también desde la *militancia cuyana* en la esperanza de recuperar el amplio circuito que tuvo la música de Cuyo hasta mediados del siglo XX y en el deseo de volver a ser reconocidos, no sólo como artistas individuales, sino como miembros de un movimiento, sustentado por un colectivo cultural.

“La gente que está en los festivales, uno percibe que la tonada... es lírica ¿viste?, es como el bolero; en los festivales grandes la tonada no tiene la aceptación de una cueca, por ejemplo. Yo pienso que la cueca sería lo que va a poner nuevamente a la música de Cuyo a nivel nacional.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Presentamos sintéticamente el campo semántico de la relación *cueca/tonada*, expresado mediante pares de conceptos complementarios —Figura 3.05—, surgidos durante las entrevistas, configuración que sostiene la posibilidad de transacción entre ambos géneros musicales; aclaramos que los conceptos que aparecen en una de las columnas no pertenecen necesariamente a ésta con exclusividad: está claro que la cueca también se ejecuta en la intimidad de un patio y que su temática puede ser amorosa, o que en los festivales masivos también se tocan tonadas y que su texto

pueda hablar de un deseo, sin embargo hemos intentado reflejar en estos pares algunas de las connotaciones más cristalizadas entre los cultores de estos géneros.

cueca	tonada
danza	canción
sociabilidad	intimidad
picardía	romanticismo
deseo	nostalgia
amor futuro	amor pasado
persecución	haber alcanzado
alegría	tristeza
exterior	interior
superficialidad	profundidad
festival	patio
movimiento	quietud
rapidez	lentitud
ritmo	melodía
recepción activa	recepción pasiva

—Figura 3.05—

Otra de las variantes comentadas de transacción al interior de la cultura, es la establecida entre cuecas tradicionales —es decir, conocidas, probadas, efectivas, en cuanto a la reacción del público— y nuevas cuecas —composiciones recientes, estrenos, obras de nuevos compositores, riesgosas en cuanto a la aceptación— es decir, la negociación entre núcleo tradicionalista y periferia. La persistente apelación al mismo repertorio, ya sea fundada en una estrategia mediática —de posicionamiento o de militante reposicionamiento— o en un excesivo respeto por las obras canónicas y sus creadores —actitudes que evidencian un *culto al pasado* desde la recepción y desde la producción—, no siempre es tomada acriticamente por los músicos, e inclusive puede ser valorada de forma negativa e identificada como un obstáculo en la circulación de las nuevas composiciones.

“Es muy difícil para uno subir a un escenario e imponer una obra muy fresquita; siempre las más tradicionales... *Cochero ‘e plaza, Póngale por las hileras...* bueno, que no es música fea, es muy bonita, pero que el músico dice ‘bueno, yo subo pero quiero llevar otra propuesta musical...’, que se sepa que *Cochero ‘e plaza* o *Póngale por las hileras* no son las únicas cuecas que existen, que hay otras obras más recientes [se refiere a composiciones de Jorge Viñas, entre otros] que tienen un contenido poético muy bueno, que te deja cosas muy lindas.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

En general, en relación con los solistas y conjuntos que son solamente intérpretes, las posiciones más atrevidas no van más allá de permitirse una

convivencia de repertorios. La inclusión de nuevos temas es más frecuente en presentaciones extra festivas, donde no es necesario ganarse el favor del público, porque se supone que la convocatoria ha sido realizada por los propios artistas, no por el evento masivo³. Por ejemplo, en algunas actuaciones que el conjunto Cacace-Aliaga suele realizar en la ciudad de Mendoza en el café de una conocida galería céntrica —una performance más cercana al concierto de jazz en un bar que a la peña folklórica en un club deportivo, y extremadamente distante de la presentación en ranchos o enramadas en las fiestas tradicionales de las zonas rurales—, no faltan ni *La calle angosta* ni *Póngale por las hileras* propiciando un momento en el que se invita al público a acompañar a los artistas apelando a la identidad cultural desde lo musical, mediante frases como “¡a ver si los cuyanos presentes nos ayudan a cantar...!”. Sin embargo, es un bloque de sólo 10 minutos en un espectáculo de hora y media, en el que, además de otros géneros, se interpretan cuecas no demasiado difundidas.

“Tenemos en el repertorio varias cuecas, incluso cuecas que no las canta nadie. (...) La cueca que hicimos anoche, *Nunca con agua*, la letra es del Vasco Giménez, y está muy buena. Está grabada en este trabajo que queremos sacar ahora.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Sin embargo, desde la perspectiva de algunos creadores las experiencias son significativamente distintas. La cueca cuyana vuelve a mostrarse como música de una zona de intersección entre los ámbitos tradicional y mediatizado: este *culto al pasado*, vivo en las entrañas del tradicionalismo, en complicidad con los intereses de la industria cultural, ha marginado a muchos compositores, algunos de los cuales hubieran deseado ser interpretes y no lo lograron por no estar dispuestos a negociar, entre otras cosas, con el repertorio, con su obra.

“Yo no he tenido ninguna posibilidad, ninguna, ninguna. Porque tengo una actitud muy intransigente, tal vez; no entro en una cantidad de cosas. (...) yo nunca, nunca, tuve ninguna difusión importante a pesar de que la podría haber tenido; algunas veces que canté aquí y allá gustó; podría haber sido, por lo menos, un número de los tantos que hay, “Los Troperos de Tal” o “Los Estos de Cual”, pero no, nunca, nunca pude vivir de esto.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

³ Además, como ya hemos visto en la sección La radio y el disco, en los grandes festivales la convocatoria se hace a través de alguna estrella mediática.

Claro, es que “Los Troperos de Tal”, como dice Tejón, no hacen “su repertorio” sino que recurren a “El Repertorio” para lograr un efecto inmediato en cuanto a aceptación masiva, realizando negociaciones internas; y si es necesario, externas. La poca adhesión y falta de reconocimiento que tuvieron los compositores e intérpretes cuyanos que intentaron innovar las estructuras musicales tradicionales, cristalizadas y consolidadas, nos habla de lo fuertemente canónicas que son estas músicas y lo conservadora que es la comunidad que las contiene. Paradójicamente, esta recurrencia de los conjuntos de remitirse al repertorio estandarizado para ser aceptados masivamente puede haber producido una erosión a largo plazo, propiciando cierta indiferencia mediática hacia estas producciones.

“Mirá el concepto que tiene el que maneja a Soledad, un peso pesado... ‘ustedes tiene un mal muy grande en la música cuyana... les están haciendo un mal terrible’ [Norberto Baccon refiriéndose a la actual formación de Los Trovadores de Cuyo]” (Fabiana Cacace, 19/10/2002)

La pérdida de visibilidad de la música cuyana puede ser consecuencia de la alta estandarización de estos géneros y de su repertorio, es decir, de lenguajes y producciones. Pero la posición de la industria, que se transparenta en el testimonio anterior, es bastante hipócrita, porque no le interesa una renovación, sino una reestandarización del sonido de estos géneros según las normas de lo que la misma industria considera valioso. En este mundo de los medios masivos en unas pocas manos y de la institución de ciertos cánones sonoros para acceder a la difusión por esos mismos medios, no tienen cabida otros mundos. Los programas televisivos consistentes en castings de cantantes, tipo Pop Stars u Operación Triunfo, son una buena muestra de nuestras apreciaciones; allí triunfa o se convierte en estrella el mejor cantante de un tipo de música que la industria considera “La Música”, evidenciando una nueva forma de etnocentrismo.

3.2.2. Estructuras e interacciones

Como nos sugieren las experiencias anteriores, la adscripción a un determinado repertorio es decisiva para ser reconocido cuyano; queda claro además, en el testimonio de Zanessi —respondiendo a “¿tiene algo cuyano?”—, que producir desde Cuyo no es suficiente para ser considerado bajo esa denominación. Pero tampoco es

una condición necesaria; esto es reafirmado en la cita siguiente, donde la cantante aludida ni nació, ni vive, en estas provincias, y sin embargo es considerada un miembro destacado de esta cultura —ella es *más que cuyana*, apelando a las graduaciones—, no sólo por su “noble linaje”, sino también por interpretar y grabar determinadas músicas.

“...Silvia Zabala, la hija de José Zabala el autor de *La calle angosta*, que vive en Buenos Aires, debe haber nacido allá, pero es ¡*recuyana!* y graba siempre *música cuyana*.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Ese repertorio, que colabora en la construcción de la identidad cuyana, está constituido, entre otras músicas, por las cuecas a las que han hecho referencia nuestros entrevistados, las cuales tienen una forma musical cristalizada; en este género, que además es canción y danza, hay una relación no siempre convergente entre coreografía, forma musical y estructura literaria. Según nos revelan las entrevistas realizadas, lo espacial estaría condicionando lo sonoro: la forma que impone la coreografía es la matriz que le permite acceder al compositor a su tarea creativa; para él, en última instancia, el juez será el bailarín.

“Porque no sé si Ud. sabrá que la zamba tiene 4 compases menos que la cueca. La cueca de nosotros tiene 40 compases y la zamba norteña, la zamba común, tiene 36. Nosotros, porque la cueca se baila vuelta redonda, no se acaba allá, y vuelve acá [señala con la mano el otro extremo de la sala cuando dice ‘allá’], por eso tiene 4 compases de más; es muy importante saber la métrica, porque Ud. sabiendo la métrica, puede hacer una piezaailable, puede hacer una cueca, componer una cueca. Si no sabe la métrica, ¿cómo compone una cueca? Igual que la chacarera, la zamba... todas las danzas hay que saber la métrica. Si no sabe la métrica no puede componer. Y el bailarín no va a poder bailar... si no le dice ‘es cueca cuyana’...” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

La cueca no siempre es en el baile; de hecho, hemos presenciado la ejecución musical de este género en una gran variedad de contextos, y, sin que mediara impedimento alguno para su realización, frecuentemente no era danzado, sólo por la decisión de los concurrentes de no bailar. Aunque, en algunos casos, esto suele ser percibido negativamente por los intérpretes: “Veo que no ha tenido mucho éxito la cueca porque nadie la bailó”, reclamó al público la cantante Maribel Arrieta Torres (Festival de música en Mundo Nuevo, Rivadavia, 7/9/2003) después de la ejecución de una cueca, que de todas maneras, fue escuchada con atención, acompañada con palmas y posteriormente aplaudida. Por otro lado el compositor está siempre pendiente de las formas —coreográfica, musical y literaria—, que suelen

configurarse por medio de sucesivas exposiciones y repeticiones, sonoras y espaciales; en realidad lo que pareciera interesarle al creador de cuecas es garantizar la posibilidad de realización de la danza a través del uso de alguna de las matrices cristalizadas; cuando esto no es así “hay que avisarle al bailarín” como nos decía don Santiago Bértiz. Es posible entonces salirse de los cánones, pero esto implicaría pactar con los bailarines la nueva forma, y negociar con los oyentes desde lo paratextual, cambiando estratégicamente la denominación genérica que suele acompañar al título de la canción en publicaciones y ediciones discográficas, lo que implica también una renuncia. Son transacciones que *pueden* hacerse, pero que no dejan de ser fuertes generadoras de tensiones.

“¡Claro! Para componer una cueca tenés que tener la coreografía muy presente. Si no, ya tenés que meterle *cueca canción*⁴, entonces lo hacés con un *aire de cueca*, un *ritmo de cueca*, pero ya no es coreográfica. Se suple, con las coreografías que hacen ahora, que le meten proyección y demás. Hay quiénes te agarran una cueca, que no es cueca de corte tradicional, coreográficamente hablando, y la bailan lo mismo; porque le meten figuras, distintas cosas... que eso está todo aparejado por las cosas modernas que se están implementando. Hay quiénes no les gusta, porque se sale de lo tradicional y a otros que sí la aceptan como en el caso mío. Yo acepto todas las modificaciones que se hagan a lo tradicional... sin deformar las raíces, por supuesto.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

Las actitudes innovadoras suelen disparar relaciones conflictivas en un ambiente fuertemente tradicionalista; pero, la aparición de fricciones no se comprendería si previamente no indagáramos acerca de las formas más estandarizadas, que son las preferidas por gran parte de los cultores de estas músicas, y las que permiten, en cierta manera, que puedan disfrutar de ellas, ya que frecuentemente, una obra demasiado distante de las estructuras establecidas, “no tiene chance”, es decir, no alcanza ciertas condiciones de recepción, y puede ser rechazada antes de ser evaluada; además, son las formas defendidas por los más conservadores; nos parece pertinente intentar una aproximación en este sentido.

En general, cada cueca consta de dos partes⁵, separadas claramente por una interrupción en música y danza; en cada una de ellas hay un bloque cantado de una

⁴ Por ejemplo, *Pueblo, sol y nieve*, de Chacho Santacruz, fue editada como *cueca canción*; en esta composición las dos primeras estrofas, de 16 compases cada una, se asimilan a una milonga o un rasguido doble, y recién en las cuatro últimas, de 8 compases, se recurre al rasguido de cueca.

⁵ La unidad que nosotros llamaremos parte, ha sido señalada también como exposición por Carlos Vega: “Llamamos exposición o parte a cada sección musical y coreográficamente *ininterrumpida*” (Vega, 1953 : 139). Alberto Rodríguez utiliza el término *pie* (Rodríguez, 1989 [1938] : 115-117).

determinada cantidad de compases —en general, entre 36 y 48, según cada composición—, precedido por una sección instrumental, que no tiene una extensión fija, pero que puede oscilar entre 8 y 16 compases, duración poco significativa para la forma coreográfica, porque sólo se baila durante el canto, aunque importante para la práctica de la danza, ya que mientras suena la introducción instrumental se arman las parejas que bailarán la cueca. Ambas partes se desarrollan con textos distintos pero con idéntica música. El compás habitualmente elegido para escribir la cueca involucra seis corcheas, percibiéndose su organización muy frecuentemente en dos pulsaciones de negra con puntillo cada una, es decir el convencional 6/8. Aunque algunos poco frecuentes pasajes podrían percibirse en 3/4, el paso de los bailarines siempre está basado en la organización de dos tiempos. Según lo descrito, la estructura general de la cueca podría expresarse como en la Figura 3.06.

Introducción instrumental (8c. - 16c.)	Canción / Danza (36c. - 48c.)	Interludio instrumental (8c. - 16c.)	Canción / Danza (36c. - 48c.)
Primera Parte		Segunda Parte	

—Figura 3.06—

Cuando los músicos cuyanos, como don Santiago Bértiz, hablan de 40 compases se refieren a la duración del bloque cantado/bailable de cada una de las partes de una cueca; ésta es la extensión temporal que aparece con mayor frecuencia en las cuecas cuyanas, desde *Corazones partidos*, estrenada en 1914, pasando por *Cocheo 'e plaza*, grabada en el 50, hasta *De vendimia en vendimia*, compuesta a fines del siglo XX. La estructura de este bloque está representada Figura 3.07 para toda cueca de 40 compases.

C	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
F	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2		
O	O1		O2		O3		O4		O1		O2		O3		O1		O2		O3																					
S	S1								S2								S3																							
P	P1																																							

—Figura 3.07—

A grandes rasgos, desde lo musical, en cada bloque cantado/bailable percibimos tres secciones —fila S—, que hemos denominado *S1*, *S2* y *S3*, fragmentadas a su vez en 4, 3 y 3 unidades respectivamente, que hemos llamado

oraciones —fila O—, de aproximadamente 4 compases⁶ cada una, sumando en consecuencia, 16, 12 y 12 compases para *S1*, *S2* y *S3* respectivamente, es decir 40 compases en total; percibimos también que cada oración en general puede ser segmentada en dos unidades de aproximadamente 2 compases que hemos denominado frase —fila F—. La fila inferior P hace referencia a las dos partes de la cueca, pero aquí estamos graficando sólo el bloque cantado/bailable de la primera de ellas, de ahí que aparece *PI*; la fila superior sólo intenta dar cuenta de la cantidad de compases totales del bloque cantado/bailable de cada parte. Esta organización en partes, secciones, oraciones y frases constituye el sintagma de la cueca cuyana de 40 compases, es decir, la estructura “vacía” que será ocupada por distintos materiales musicales en cada composición.

En la Figura 3.08 mostramos la estructura a través de un ejemplo; hemos elegido como modelo de la composición de 40 compases la cueca *Póngale por las hileras*, una de las piezas más nombradas por nuestros entrevistados, en la que se da además el mayor grado de convergencia formal entre danza, texto y música. Distintas columnas⁷ de la planilla dan cuenta de estas tres dimensiones, y una lectura horizontal da una idea de la interacción entre ellas.

Hemos denominado las oraciones en relación con la sección en la que están incluidas, por ejemplo, *O3-S2* es la oración 3 de la sección 2. La relación de estas 3 secciones musicales es totalmente convergente con las unidades del texto literario: *S1* / Estrofa 1, *S2* / Estrofa 2 y *S3* / Estribillo; en consecuencia, frecuentemente tomaremos los miembros de cada par como sinónimos. Continuando con el análisis, hemos llamado aquí frase a la unidad de segmentación asimilable, en general, al verso octosilábico, y que involucra aproximadamente dos compases, de tal forma que, en la mayoría de los casos, una oración puede ser entendida como compuesta de una frase antecedente y otra consecuente. Recurriendo a nuestro modelo *Póngale por las hileras*, el verso “Yendo y viniendo en el carro” involucra una frase musical (*F1-O1-S2*), “de la viña a la bodega” implica otra (*F2-O1-S2*), y juntas comprenden la primer oración de la segunda estrofa (*O1-S2*).

⁶ La flexibilidad en la definición de la extensión de las oraciones y frases está justificada en la frecuente presencia de inicios anacrúsicos.

⁷ Hemos cambiado la disposición entre filas y columnas por resultarnos conveniente para referirnos a las convergencias y divergencias entre forma musical, texto cantado y forma coreográfica. Lo que en la Figura 3.07.02 eran filas, ahora en la 3.08 son columnas.

S		<i>Póngale por las hileras</i>	Coreografía	O (4c.)		
S1: ESTRO 1	A	Para el tiempo de cosecha que lindo se pone el pago Hay un brillo de chapecas en los ojos del paisano	Para el tiempo de cosecha que lindo se pone el pago	Vuelta entera	O1-S1	a
			<i>Para el tiempo de cosecha que lindo se pone el pago</i>		O2-S1	a
			Hay un brillo de chapecas en los ojos del paisano	arrestos	O3-S1	b
			<i>Hay un brillo de chapecas en los ojos del paisano</i>		O4-S1	b
S2: ESTRO 2	A'	Yendo y viniendo en el carro de la viña a la bodega siempre un racimo de encargo de la blanca o de la negra	Yendo y viniendo en el carro de la viña a la bodega	1/2 Vuelta	O1-S2	a
			siempre un racimo de encargo de la blanca o de la negra	arrestos	O2-S2	b
			<i>siempre un racimo de encargo de la blanca o de la negra</i>		O3-S2	b
S3: ESTRIB	B	Póngale por las hileras sin dejar ningún racimo Hay que llenar la bodega ya se está acabando el vino	Póngale por las hileras sin dejar ningún racimo	1/2 Vuelta	O1-S3	c
			Hay que llenar la bodega ya se está acabando el vino	arrestos	O2-S3	b
			<i>Hay que llenar la bodega ya se está acabando el vino</i>	1/2 Vuelta	O3-S3	b'

— Figura 3.08 —

Desde lo coreográfico, la cueca es definida —según la clasificación propuesta por Carlos Vega, todavía vigente en el ámbito de los ballets folklóricos (Vega, 1986 [1952] : 42-43)— como danza de pareja suelta e independiente, es decir que los bailarines, hombre y mujer, no se toman al bailar y que no hay interacción entre las parejas; esto ya nos habla del carácter espacial y a la vez íntimo de esta danza, aunque la performance sea pública. Según hemos observado en muy diversos contextos —situaciones rurales o urbanas, tradicionales o mediatizadas—, cada una de las tres secciones musicales/literarias es abierta con una figura consistente en —ver en la planilla columna Coreografía— una Vuelta Entera, en el caso de S1, o de una Media Vuelta, para S2 y S3, desplazamientos circulares y semicirculares de la pareja de bailarines, separados, ocupando un espacio relativamente amplio, simulando una persecución amorosa a distancia, con movimientos generalmente lentos, mudanzas presentes en otras danzas argentinas y sudamericanas; al final de la última sección también se incluye una Media Vuelta conclusiva, en la que simbólicamente se consigue el encuentro, aunque en el ambiente cuyano se habla de “conquista de la mujer por parte del hombre”. Entre vueltas y medias vueltas, se desarrollan otras figuras, habitualmente llamadas arrestos —también paseos, contorneos o festejos—, desplazamientos bastante más libres y vivos, pero en un espacio más restringido, con galanteos muy cercanos, donde las intenciones de

seducción se tornan más evidentes, en los gestos, los rostros y la proximidad corporal.

La transición de los movimientos amplios a estos otros de mayor interacción entre los bailarines, es la más flexible dentro de la estructura, a tal punto que algunas parejas se anticipan e inician este cambio de carácter uno o dos compases antes de lo que hemos señalado en la planilla —precisamente, con una línea ondulada—; en cambio, el final de los arrestos, que implica separarse súbitamente, retrocediendo hasta alcanzar los extremos del espacio bailable para reiniciar la media vuelta desde allí, es un cambio fuertemente marcado y extremadamente sincronizado con la forma musical. Este retorno a esos puntos, llamados frecuentemente “las bases”, es lo que debe respetarse aún en las interpretaciones más libres; de hecho, cuando se incluyen voces de mando en esta danza, las órdenes hacen referencia sólo al inicio de vueltas y medias vueltas. En el testimonio siguiente queda claro que las figuras cercanas y más íntimas correspondientes a los arrestos son las menos pautadas, y que la forma coreográfica depende de volver en el momento justo al lugar desde donde parten las evoluciones amplias.

“...[a los bailarines] les pido que no cambien, les digo ‘sean ustedes bailando, pero no deformen el baile...’ Las bases... ‘váyanse a las bases para que siga manteniéndose el baile.’ Ahora... adentro... el argumento allá adentro, ‘¡el contenido de cómo la peleen ustedes ahí adentro... eso es libre...!’ ¡pero lo demás no..!” (Ángel Giménez, 22/8/2003)

En la Figura 3.08 hemos ubicado la columna que nos relata la coreografía, entre la que explica la organización de las oraciones musicales y la que muestra la forma del texto cantado, con el objeto de apreciar la relación que existe entre las tres dimensiones; con algún desfase producido por la continuidad de la danza, la intensidad espontánea de los bailarines, o el espacio disponible para las figuras amplias, ésta es la interacción estandarizada que es necesario haber incorporado para poder bailar la cueca cuyana⁸. Como en todo juego, es necesario conocer las reglas mínimas para poder participar.

“En ese sentido [comparando la cueca con otras danzas populares], yo creo que es mucho más estructurada. Acá, lo natural, es que si vos no sabés bailar la cueca, y querés un día, no podés; no hay lugar para el que no la sabe bailar, porque tiene que hacerlo de una determinada forma. (...) Volviendo a la

⁸ Nuestras conclusiones acerca de la danza, y su interacción con la música y el texto literario, fueron confirmadas y enriquecidas por el bailarín cuyano Ángel Giménez, coreógrafo y docente, fundador y director de varios ballets folklóricos de trascendencia nacional.

cueca, como es una danza que se tiene que aprender, no mucha gente la sabe bailar, hay más gente que la puede cantar, a lo mejor.” (Dino Parra, 16/9/2002)

Lo que suceda en la canción, especialmente en la interacción entre lo musical y lo literario, considerando las oraciones dentro de cada sección, es fundamental en cuanto a las posibilidades de participación y muy importante en la definición del género; una gran convergencia a este nivel de segmentación es lo que relativamente garantiza que haya “más gente que la puede cantar” como decía nuestro entrevistado. En consecuencia, profundizaremos en este sentido.

La forma de *Póngale por las hileras* en cuanto a oraciones, aparece en la planilla, en la columna de la derecha; podemos expresar la relación con las secciones de la manera siguiente:

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{aabb} & \underbrace{abb} & \underbrace{cbb'} \\ S1 & S2 & S3 \end{array} \quad \text{—Figura 3.09—}$$

Dentro de la estructura de 40 compases hay otras organizaciones, que nos muestran una diversidad que sólo se pone en evidencia cuando consideramos el nivel de las oraciones.

Título	Compositor	S1	S2	S3
<i>Ay, ay mi suerte</i>	Aníbal Estrella	<i>aabb</i>	<i>abb</i>	<i>abb</i>
<i>Corazones partidos</i>	Saúl Salinas	<i>aabb</i>	<i>abb</i>	<i>aba</i>
<i>La viña nueva</i>	Félix Palorma	<i>aabb</i>	<i>abb</i>	<i>cdd'</i>
<i>Cueca de las chapecas</i>	Félix Palorma	<i>aabb'</i>	<i>abb</i>	<i>ccb</i>
<i>La calle angosta</i>	José Zabala	<i>aabb'</i>	<i>abb'</i>	<i>cbd</i>
<i>Allá por San Rafael</i>	Jorge Viñas	<i>aabb</i>	<i>abb</i>	<i>cde</i>
<i>Remolinos</i>	Nolo Tejón	<i>aabc</i>	<i>abc</i>	<i>def</i>
<i>Te he de seguir</i>	Ismael Moreno	<i>aabb</i>	<i>cb'b'</i>	<i>cb'b'</i>

—Figura 3.10—

Es decir que, esta sucesión de secciones, *S1 S2 S3*, presente en toda cueca de 40 compases, en algunas piezas adopta la forma *AA'A'* (como en *Ay, ay mi suerte*), en otras *AA'A''* (como *Corazones partidos*)⁹, o *ABB* (en *Te he de seguir*)¹⁰, y en las

⁹ En muy pocas grabaciones aparecen las tradicionales voces de mando que indican la forma coreográfica. Cuando estas indicaciones están ausentes los bailarines principiantes se orientan contando pasos, pero los más experimentados van guiándose auditivamente según la forma musical. En estructuras tan sencillas como *AA'A'* y *AA'A''* es fácil que los danzantes se pierdan en la forma; al no diferenciarse el inicio del estribillo del de las estrofas las voces de mando se vuelven absolutamente necesarias, sobre todo el ¡ahura final! correspondiente a la última oración. En las grabaciones de las dos cuecas citadas aparecen claramente estas indicaciones, siempre gritado en el último compás de la oración anterior. Para iniciar *S2* y *S3*: ¡media vuelta! ¡al otro lado! ¡aaaaay! ¡otra! ¡vuelta! ¡otra vuelta! ¡otra vuelta mi alma! Y para terminar *S3*: ¡y se va! ¡y se va vida mía! ¡ahura!

demás $AA'B$, siendo ésta última la organización más estandarizada, como puede verse en la columna S de las Figuras 3.08 y 3.11 correspondientes a *Póngale por las hileras* y *Cochero 'e plaza*.

Es necesario llegar a las unidades de segmentación que involucran cuatro compases aproximadamente, es decir las oraciones, para apreciar un aspecto importante de la interacción entre la forma del texto literario y la musical. Volviendo a nuestro ejemplo —*Póngale por las hileras, aabb abb cbb'*— es evidente que no siempre que se canta la melodía de la oración b —que aparece seis veces en cada parte— se utilizan los mismos versos; pero al interior de cada sección sí existe una convergencia entre las dos estructuras: ambos a de $S1$ tienen el mismo texto, lo mismo los b de $S1$, los b de $S2$ y los b de $S3$.

En esta cueca se pone en evidencia una estrategia muy habitual en cuanto a la construcción del texto cantado; esto es, a partir de una poesía, un texto literario base en este caso organizado en tres cuartetos octosilábicos —volviendo a la Figura 3.08, nos referimos a la segunda columna—, se repiten algunos pares de versos de tal manera que coincidan con la reiteración de las oraciones dentro de cada sección. Las repeticiones de los versos del texto literario practicadas en el montaje del texto cantado —esto es, la tercer columna— aparecen en tipografía cursiva.

Esta convergencia es aprovechada también por algunos intérpretes cuando desean hacer participar al público en el canto de una cueca, en una presentación. “*Calle angosta, calle angosta / la de una vereda sola*”, cantará el intérprete, y con la interpelación “¡Ustedes!”, el público, que también ha incorporado esta estrategia compositiva traducida en regla del juego colectivo, coreará la misma letra con la misma melodía, configurándose una forma responsorial no pautada desde la composición. La posesión compartida de los códigos permite que este diálogo funcione de igual manera en una cueca desconocida que tenga un grado similar de convergencia.

Antes de que nos percatáramos de esta particularidad, presente en la interacción entre texto y música a una escala menor que la sección, no alcanzábamos a comprender una afirmación que realizó uno de los músicos entrevistados acerca de

¹⁰ Según nuestro análisis, las tres cuecas de *El Cancionero Mendocino* de Ismael Moreno, *Andá nomás*, *Mi vida que he de hacer* y *Te he de seguir*, son de 40 compases pero con la forma ABB . (Moreno, 1936 : 8, 30 y 46)

Cochero 'e plaza, cueca que desde lo musical tiene la misma estructura que *Póngale por las hileras*.

“...pero en general, analizando en 50, 80, 100 años, no ha tenido [la cueca cuyana] muchas transformaciones ni muchos cambios, siguen manteniendo cierta estructura. Hay algunos casos de cuecas cuyanas que no tienen la estructura de las demás, por ejemplo *Los sesenta granaderos*, o *Cochero 'e plaza*, y algunas otras excepciones; pero, en general, responde a una cantidad de compases, a una cantidad de estrofas y su respectivo estribillo.” (Dino Parra, 16/9/2002)

En el testimonio anterior, la segunda composición nombrada es señalada como una pieza del género pero con distinta estructura; sucede que no todas las cuecas que siguen el modelo de los 40 compases tienen igual grado de convergencia entre texto y música; en este caso, aunque la forma musical sea *aabb abb cbb*, al igual que el ejemplo de la Figura 3.08, es muy divergente con respecto al texto cantado, ya que todas las oraciones *b* tienen textos distintos, aún al interior de cada sección. Cada sección del texto literario es una sextilla octosilábica; de esta forma, la composición poética aprovecha casi al máximo la estructura ofrecida por la cueca y sólo tiene que repetir un par de versos, en la reexposición de *a* al interior de *S1*, para cubrirla por completo. De esto da cuenta la Figura 3.11, en la que los únicos versos en cursiva son los correspondientes a *O2-S1*; asimismo, las divergencias quedan graficadas invirtiendo los colores de letra y fondo en la columna de la derecha; expresado horizontalmente quedaría: *aab**b** abb **cbb***.

S		<i>Cochero 'e plaza</i>		O (4c.)	
S1: ESTRO 1	A	Cochero cuanto me cobra por llevarme hasta la casa De mi comadre Paulina que vive en la Vereda Alta No piense en lo que me cobra porque el chino anda con plata	Cochero cuanto me cobra por llevarme hasta la casa	<i>O1-S1</i>	<i>a</i>
			<i>Cochero cuanto me cobra por llevarme hasta la casa</i>	<i>O2-S1</i>	<i>a</i>
			De mi comadre Paulina que vive en la Vereda Alta	<i>O3-S1</i>	<i>b</i>
			No piense en lo que me cobra porque el chino anda con plata	<i>O4-S1</i>	<i>b</i>
S2: ESTRO 2	A'	Anda el carro culatero por catar vinos y grapas se me ha calentao el pico y hoy ni San Pedro me para Yo veo en usté amigazo que ganitas no le faltan	Anda el carro culatero por catar vinos y grapas	<i>O1-S2</i>	<i>a</i>
			se me ha calentao el pico y hoy ni San Pedro me para	<i>O2-S2</i>	<i>b</i>
			Yo veo en usté amigazo que ganitas no le faltan	<i>O3-S2</i>	<i>b</i>
S3: ESTRIB	B	Allí le iremos pegando a la cazuela empanadas tortitas con chicharrones y aceitunitas saladas a los huesitos picantes al vinito y la pichanga	Allí le iremos pegando a la cazuela empanadas	<i>O1-S3</i>	<i>c</i>
			tortitas con chicharrones y aceitunitas saladas	<i>O2-S3</i>	<i>b</i>
			a los huesitos picantes al vinito y la pichanga	<i>O3-S3</i>	<i>b</i>

— Figura 3.11 —

Algo más complejo sucede en *Cueca de las chapecas*; aquí la forma a nivel de oraciones es *aabb' abb' ccb'*; tiene doble divergencia en el estribillo, porque las dos *c* tienen distinto texto —es decir, repite la música y no la letra—, pero además, la última *b* tiene el mismo texto que la segunda *c* —es decir, repite la letra con distinta música—.

S		<i>Cueca de las chapecas (estribillo)</i>	O (4c.)		
S3: ESTRIB	B	Bien haiga con tus chapecas que se mueven al compás	Bien haiga con tus chapecas que se mueven al compás	O1-S3	<i>c</i>
		Hacen alegre la cueca pero a mí me alegran más	Hacen alegre la cueca pero a mí me alegran más	O2-S3	<i>c</i>
		Hacen alegre la cueca pero a mí me alegran más	Hacen alegre la cueca pero a mí me alegran más	O3-S3	<i>b'</i>

—Figura 3.12—

Estas particularidades, que salen a la luz a través de este simple análisis suelen ser percibidas y señaladas por los cultores como irregularidades o excepciones, como vimos en el testimonio anterior; sin embargo las divergencias no tienen ninguna implicación en la performance del bailarín, ya que no se altera la cantidad de compases por sección; de todas maneras, estos sutiles cambios también nos hablan de las búsquedas de los creadores que no han querido quedarse con las formas convergentes y han ido dando pequeños pasos en el desarrollo de estas músicas.

La otra cueca mencionada dentro de las “que no tienen la estructura de las demás” es *Los sesenta granaderos*. Aquí nos apartamos de los 40 compases estandarizados, sin embargo la convergencia con la danza está garantizada ya que la organización a nivel secciones no varía, y cada vez que empieza una estrofa o el estribillo se realizan las vueltas y medias vueltas correspondientes. La única precaución que deben tener los bailarines es que la segunda estrofa es exactamente igual a la primera, es decir tiene 4 oraciones en lugar de 3, en consecuencia, su duración es de 16 compases y no 12; debido a esto la suma total del bloque cantado/bailable es de 44 compases. Por otro lado, las repeticiones a nivel oraciones musicales en las estrofas se dan alternadamente, es decir cada dos de estas unidades. La divergencia con la forma del texto literario es total, es decir, cuando las músicas repiten, la letra no.



—Figura 3.13—

Cada estrofa del texto poético de *Los sesenta granaderos* es una cuarteta octosilábica. La estrategia de realización del texto cantado pasa por el empleo de un recurso denominado ripio o relleno. Cada verso de la cuarteta base se transforma en endecasílabo mediante la anticipación de las primeras 3 sílabas del verso:

E ran va lien tes cu ya nos ⇒ E ran va... E ran va lien tes cu ya nos

De esta forma no es necesario repetir versos completos para cubrir la estructura que determina la forma musical. Por otro lado, el estribillo es una seguidilla que combina versos hepta y pentasílabicos, en este caso según la fórmula 755 755 755, sin cambios entre el texto base y el cantado, es decir, sin repeticiones ni rellenos.

S		<i>Los sesenta granaderos</i>		O (4c.)	
S1: ESTRO 1	A	Ante el Cristo Redentor se arrodillaba un arriero y rogaba por las almas de los bravos granaderos	<i>Ante el Cris</i> Ante el Cristo Redentor	O1-S1	a
			<i>se arrodi</i> se arrodillaba un arriero	O2-S1	b
			<i>y roga</i> y rogaba por las almas	O3-S1	a
			<i>de los bra</i> de los bravos granaderos	O4-S1	b
S2: ESTRO 2	A	Eran sesenta paisanos los sesenta granaderos Eran valientes cuyanos de corazones de acero	<i>Eran se</i> Eran sesenta paisanos	O1-S2	a
			<i>los sesen</i> los sesenta granaderos	O2-S2	b
			<i>Eran va</i> Eran valientes cuyanos	O3-S2	a
			<i>de cora</i> de corazones de acero	O4-S2	b
S3: ESTRIB	B	Quiero elevar mi canto como un lamento de tradición Para los granaderos que defendieron a mi nación Pido para esas almas que las bendiga nuestro Señor.	Quiero elevar mi canto como un lamento de tradición	O1-S3	c
			Para los granaderos que defendieron a mi nación	O2-S3	d
			Pido para esas almas que las bendiga nuestro Señor.	O3-S3	d

— Figura 3.14 —

También estructurada en tres secciones pero con distinta duración encontramos algunas cuecas de 36 compases, como *Entre San Juan y Mendoza*, cuya forma musical y su interacción con el texto podría expresarse *abb abb cd^d*.

En la realización del texto cantado en S1 y S2 se combinan, a partir del texto base, las dos estrategias ejemplificadas hasta el momento, esto es, rellenos y repeticiones de versos; una sola cuarteta octosilábica es la materia prima para las dos estrofas. En cambio, los versos del texto base correspondientes al estribillo —estructurados como una seguidilla con irregularidades: 755 753 753— aprovechan

la forma ofrecida por la estructura musical, no siendo necesario el empleo de ningún recurso de realización¹¹.

S		<i>Entre San Juan y Mendoza</i>		O (4c.)	
S1: ESTRO 1	A	Yo no sé que es lo que tengo para ser tan disgraciao	<i>Yo no sé</i> Yo no sé que es lo que tengo	<i>O1-S1</i>	<i>a</i>
			<i>para ser</i> para ser tan disgraciao	<i>O2-S1</i>	<i>b</i>
			<i>para ser</i> para ser tan disgraciao	<i>O3-S1</i>	<i>b</i>
S2: ESTRO 2	A	Me i tomao más de tres litros y apenas si estoy chispiao	<i>Me i tomao</i> Me i tomao más de tres litros	<i>O1-S2</i>	<i>a</i>
			<i>y apenas</i> y apenas si estoy chispiao	<i>O2-S2</i>	<i>b</i>
			<i>y apenas</i> y apenas si estoy chispiao	<i>O3-S2</i>	<i>b</i>
S3: ESTRIB	B	Eche otro litro 'e vino don Ceferino por caridad Quiero curarme al todo y de ese modo olvidar Para olvidar me curo yo no me apuro jamás	Eche otro litro 'e vino don Ceferino por caridad	<i>O1-S3</i>	<i>c</i>
			Quiero curarme al todo y de ese modo olvidar	<i>O2-S3</i>	<i>d</i>
			Para olvidar me curo yo no me apuro jamás	<i>O3-S3</i>	<i>d'</i>

—Figura 3.15—

Aunque estructuralmente hablando *Entre San Juan y Mendoza* sería más asimilable a una zamba —como nos señalaba don Santiago Bértiz, “la cueca de nosotros tiene 40 compases y la zamba norteña, la zamba común, tiene 36”—, ningún cuyano discute su definición como cueca. Dos factores colaboran fuertemente a esta concesión; por un lado la temática del vino, el deseo de olvidar, la resistencia a la borrachera, y el saludo final a la mujer y a las provincias productoras, ya aludidas en el título: “Vivan las buenas mozas / viva Mendoza y San Juan”. Y por otro lado, la paternidad sobre esta obra por parte de dos de los refundadores Carlos Montbrun Ocampo y Hernán Videla Flores, en música y letra respectivamente; el compositor sanjuanino se refería a esta pieza como *La cueca del cura'o* e inclusive la comercializaba¹² con ese subtítulo. Esta forma con ambas estrofas de 3 oraciones, es decir de 12 compases por sección, y con estructura seccional *AAB*, es la más frecuente en las cuecas compuestas e interpretadas por Montbrun Ocampo, como

¹¹ El recurso de los rellenos, consistente en la repetición, anticipación o inserción de grupos de dos o tres sílabas con el objeto de completar una determinada cantidad de sonidos a partir de un texto base, es un procedimiento ocasional en la cueca cuyana pero constante en la chilena y en músicas peruanas; en este sentido, en relación con el género transandino, Carlos Vega realizó un trabajo sobresaliente en el artículo “La forma de la cueca chilena” (Vega, 1947 : 16-44).

¹² Catálogo en el reverso de la partitura de la cueca *Así ha'i ser* (Ediciones Musicales Tierra Linda, distribuido por Editorial Julio Korn, editado en 1948)

podemos verificar en la partitura de *Así ha'i ser*, y en *Las dos puntas*, *Entre mar y cordillera*, *Esperame donosa*, *El beso*, *En Ullum están chayando* y *La chiquitita*, temas analizados en este sentido, a partir de grabaciones realizadas entre 1946 y 1954. Sin embargo, estas composiciones de 36 se han llevado ocasionalmente a 40 compases repitiendo el tema de *OI-SI* —por ejemplo, *Esperame donosa*, interpretada por el conjunto Los cantores de Cuyo—, volviendo con esta estrategia a la estandarizada forma *aabb abb cdd'*. Creadores recientes han recurrido a la estructura de 36 compases para sus composiciones, como Aníbal Cuadros en *Viejo tonelero*, con forma *abb' abb' cdb'*, y Damián Sánchez en *Cueca de los Contreras*, con la atípica y variada organización *abc dec' fgh*, la única cueca de forma seccional *ABC* que registramos.

Otras excepciones a la cueca de 40 compases son explicadas por cultores e investigadores atendiendo a la historia del género, reconociendo cambios a lo largo del tiempo.

“Aunque esto ha variado; en la actualidad la cueca tiene 40 compases, antiguamente eran 48 compases; eso ha ido cambiando y tomando identidades propias de cada una de las regiones” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

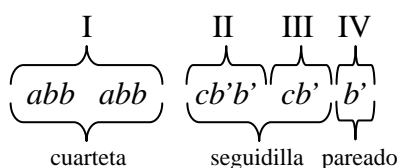
Recordemos que desde nuestra perspectiva sostenemos que, de manera muy sintética, esa identidad propia se construye en cada lugar y en cada periodo histórico por sedimentación y cristalización de distintos elementos, acciones atravesadas también por elecciones estéticas y por intereses hegemónicos, —identidad “construida por”— y no sólo por condicionamientos ya existentes en las regiones, en los paisajes, en las idiosincrasias —identidad “tomada de”—. De todas formas, la apreciación de nuestro entrevistado en cuanto a lo técnico, es consistente con la definición que proporcionó Alberto Rodríguez en el Cancionero Cuyano de 1938 —acerca de lo que él denominó cueca primitiva y que hemos intentado traducir en la Figura 3.16—, y con las grabaciones del pianista mendocino.

“Esa cueca de métrica primitiva, con más compases, y de movimientos más reposados, es la que podemos denominar típicamente cuyana. Consta de una introducción que dura tanto tiempo como conviene a la preparación de los bailarines, y de dos pies. Se descomponen cada uno, en cuatro momentos o figuras principales, las que se distribuyen de acuerdo al detalle que presento a continuación con las estrofas de la cueca mendocina titulada: ‘Si porque te quiero, quieres...’.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115)

m / e	<i>Si porque te quiero, quieres</i>		Coreografía	O (4c.)		S
I	Si porque te quiero quieres que yo la muerte reciba	Si porque te quiero quieres	Vuelta entera	<i>O1-S1</i>	<i>a</i>	<i>S1</i> (A)
		<i>ja jay</i> que yo la muerte reciba		<i>O2-S1</i>	<i>b</i>	
		<i>ja jay</i> que yo la muerte reciba		<i>O3-S1</i>	<i>b</i>	
	Eso sí que no haré yo morirme pa' que otros vivan	Eso sí que no haré yo		<i>O1-S2</i>	<i>a</i>	<i>S2</i> (A)
		<i>ja jay</i> morirme pa' que otros vivan		<i>O2-S2</i>	<i>b</i>	
		<i>ja jay</i> morirme pa' que otros vivan		<i>O3-S2</i>	<i>b</i>	
II	Preciosa verbenita que del cerro eres escucha los lamentos sí es que me quieres	Preciosa verbenita que del cerro eres	1/2 Vuelta	<i>O1-S3</i>	<i>c</i>	<i>S3</i> (B)
		escucha los lamentos sí es que me quieres		<i>O2-S3</i>	<i>b'</i>	
		Preciosa verbenita que del cerro eres		<i>O3-S3</i>	<i>b'</i>	
III	Si es que me quieres, sí andá y decile a la dueña de mi alma que no me olvide	Si es que me quieres, sí andá y decile	1/2 Vuelta	<i>O1-S4</i>	<i>c</i>	<i>S4</i> (B)
		a la dueña de mi alma que no me olvide		<i>O2-S4</i>	<i>b'</i>	
IV	Siempre lloro muy triste porque te fuiste	Siempre lloro muy triste porque te fuiste	1/2 Vuelta	<i>O3-S4</i>	<i>b'</i>	

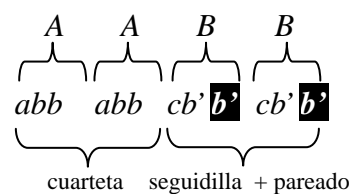
— Figura 3.16 —

El investigador mendocino segmenta el bloque cantado/bailable de cada parte, o pie como él lo denomina, tomando como criterio la organización del texto cantado —él no presenta el texto base, sino ya su realización en el canto— y las vueltas y medias vueltas de la coreografía. La primer figura coreográfica coincide con una cuarteta octosilábica reorganizada, en términos nuestros, en 6 oraciones musicales, esto es *abb abb*, mediante la inserción de la muletilla *ja jay* y el empleo del recurso de la repetición, totalizando 24 compases. A continuación, los 8 versos de una seguidilla, que alterna versos hepta y pentasilábicos, se reorganizan en dos estrofas —durante las que se desarrollan sendas medias vueltas—, de 3 y 2 oraciones respectivamente, *cb'b' cb'*, totalizando 20 compases. La última estrofa, consistente en un pareado que continúa la fórmula de la seguidilla, corresponde a la media vuelta final y a la repetición de la oración musical *b'*, adicionando 4 compases, completando en consecuencia los 48 compases anunciados. La organización literaria y coreográfica que propone Rodríguez (1989 [1938] : 115-117), en relación con la segmentación a nivel oraciones que nosotros proponemos puede sintetizarse así:



— Figura 3.17 —

Los números romanos —empleados por Rodríguez (1989 [1938] : 122), al igual que en la planilla, en la columna de la izquierda—, hacen referencia a las estrofas cantadas, coincidentes con las figuras principales de la danza. Aunque en párrafos anteriores comentamos que en cierta manera, la coreografía determinaba la estructura sonora, la organización que sugiere el esquema anterior oculta la forma musical que se percibe auditivamente a través de las exposiciones y repeticiones de oraciones, y que también es tenida en cuenta por el instrumentista en la ejecución, el compositor en la creación, el bailarín en la danza y el oyente en la recepción. Priorizando esa dimensión proponemos un agrupamiento en secciones y oraciones —como aparece en la planilla, en las columnas de la derecha—, complementario del anterior, y que además da cuenta de las divergencias con la estructura del texto cantado. Auditivamente se perciben 12 oraciones organizadas en 4 secciones de igual duración, es decir, 3 oraciones por sección.



—Figura 3.18—

Esta representación formal, resultado del análisis auditivo de una grabación de la citada cueca *Si porque te quiero, quieres*, que el mismo Alberto Rodríguez realizó más de cincuenta años después de la publicación de su cancionero, es coincidente con la que aparece en la partitura presentada en aquel texto de 1938 (Rodríguez, 1989 [1938] : 120-121), estructura que se desprende de la simple observación de las barras de repetición cada 12 compases, desde que comienza el canto.

El investigador mendocino también nos informa acerca de la existencia de otra variedad de cueca y que, en cierta forma, contrapone temporalmente a la primitiva.

“En la cueca de métrica más usual en la actualidad, la primer vuelta consta de 16 compases, dos medias vuelta de 12 y por último una media vuelta de 4. El desarrollo del baile es igual al detallado anteriormente, siendo su ritmo poco más acelerado.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 117)

Tenemos en consecuencia, otra modalidad de cueca de 44 compases, pero de organización muy distinta a la estructura *abab abab cdd* de *Los sesenta granaderos*. Sin entrar en mayores detalles, los dos ejemplos que completan la cita anterior son *Dicen que la ausencia es* y *Tus penas y las mías* (Rodríguez, 1989 [1938] : 171-178).

Según nuestro análisis, la forma de ambas piezas es similar a la cueca cuyana contemporánea de 40 compases más un dístico de 4 compases en el que se presenta la única divergencia entre texto y música: $aabb\ a'bb\ a'bb + \mathbf{b}$ y $aabb\ abb\ abb + \mathbf{b}$, respectivamente. Auditivamente, al ser repetición de la última oración escuchada, el pareado conclusivo se percibe más como la oración final de la última sección, que como una sección independiente; en consecuencia, la estructura de *S3* sería $abb\mathbf{b}$, y la forma seccional del bloque puede presentarse como $AA'A$ ".¹³

Finalmente, damos cuenta de algunas cuecas únicas en su tipo, al menos considerando el corpus que nosotros hemos analizado. Una es *Pa' San Juan*, de Hilario Cuadros y Luciano Senra —quién hiciera 1ª voz en una de las tantas formaciones de Los Trovadores de Cuyo—, también de 44 compases pero con la inusual forma $aa'aa'a' ba'a' b'cb$ "; sin embargo en la edición de la partitura aparece con la forma de 40, con una oración menos en *S1* ($aa'aa'$). Las otras forman parte de recopilaciones y dos de ellas constituyen, entre las piezas estudiadas, los extremos en cuanto a duración; por un lado, una cueca de 52 compases compilada por Carlos Vega en San Juan, en 1953, cuya forma es $aabb\ abb\ cc'c' cc'c'$, y que en nuestra planilla aparece bajo el título de *Cueca (1)*; y por otro lado, una composición de 28 compases, recopilada por Leda Valladares también en San Juan pero a principios de los 60, de forma $abb\ abb + \mathbf{b}'$ —*Cueca (6)* en nuestra colección—. Si consideramos lo estandarizado de otras formas, esta última da la sensación de ser un fragmento de cueca más que una composición completa; imaginamos que debe ser una dificultad construir un criterio para juzgar lo divergente o erróneo en la tarea etnomusicológica; por ejemplo, en otra importante recopilación —también acerca de San Juan pero muy reciente, de 1998, realizada por Alicia Giuliani y Héctor Goyena— escuchamos *Yo sé porqué*, en la que alguno de los músicos se encarga de dar las voces de mando de la coreografía —“¡a la vuelta!”, “¡vamo' a la otra!”, por citar algunas— cuya primera

¹³ Sin embargo, estas cuecas “más usuales en la actualidad”, como las llama Rodríguez, ya tenían gran antigüedad en el momento en que efectuó esa afirmación; con respecto a la primera, el mendocino nos cuenta: “Me fue dictada por don Modesto Balmaceda, sanjuanino del departamento de Caucete, nacido en 1886. Me dijo haberla aprendido en su juventud a viejos cantores de la provincia (...) Puede que esta cueca, de auténtico sello sanjuanino, tenga un siglo de edad.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 171) Con respecto a la segunda, dice “Me la dictó don Raúl Oro (...) me afirmó haberla aprendido cuando niño de labios de su señora madre” (Rodríguez, 1989 [1938] : 175). La primera está estructurada sobre Copla/Seguidilla/Pareado, en cambio la segunda son reelaboraciones de seguidillas, más el pareado final, también en 7+5. Por otro lado, sorprendentemente Rodríguez no da cuenta de la cueca de 40 compases ya vigente en 1938, año de la edición de su *Cancionero cuyano*.

parte tiene la forma $aabb\ aabb + \mathbf{b'}$ de 36 compases; sin embargo, en la segunda parte se escucha la orden para cerrar la cueca —siempre antes de la última oración— después del primer b de $S2$ —“¡ahí nomás!”—, obligando a músicos, cantantes y supuestos bailarines a ejecutar b' salteándose un b , resultando $aabb\ aab + \mathbf{b'}$, de sólo 32 compases, 4 compases menos que la primera parte.

En conclusión, las cuecas cuyanas a las que se han referido nuestros entrevistados —analizadas por nosotros desde lo formal musical, en relación con parámetros pertinentes para los cultores, esto es la configuración de su extensión temporal y su interacción con el texto cantado y la danza—, suelen estar organizadas en 3 ó 4 secciones, en las que se perciben unidades de aproximadamente 4 compases, que hemos llamado oraciones, las que suelen configurarse según alguno de los modelos que aparecen en la Figura 3.19; incluimos además las señaladas por Rodríguez y las inusuales comentadas en el párrafo anterior.

secciones modelos	$S1$	$S2$	$S3$	$S4$
Cueca de 28 compases**	3 oraciones (12 compases)	4 oraciones (16 compases)	_____	_____
Cueca de 36 compases**	4 oraciones (16 compases)	5 oraciones (20 compases)	_____	_____
Cueca de 36 compases	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	_____
Cueca de 40 compases	4 oraciones (16 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	_____
Cueca de 44 compases*	4 oraciones (16 compases)	3 oraciones (12 compases)	4 oraciones (16 compases)	_____
Cueca de 44 compases*	4 oraciones (16 compases)	4 oraciones (16 compases)	3 oraciones (12 compases)	_____
Cueca de 44 compases**	5 oraciones (20 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	_____
Cueca de 48 compases*	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)
Cueca de 52 compases**	4 oraciones (16 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)	3 oraciones (12 compases)

*Formas de escasa vigencia desde la composición.

** Formas de cuecas únicas en su tipo en el corpus estudiado.

En todos los casos en que se presenta un dístico lo hemos analizado como la última oración de la sección y no como una sección independiente.

—Figura 3.19—

De todas estas formas, la denominada cueca de 40 compases es la que está ampliamente reconocida como la cueca cuyana contemporánea, vigente, que es

tomada como modelo por los compositores actuales —aunque esa *actualidad* pueda rastrearse hasta la segunda década del siglo XX—, y que posee la estructura que esperan escuchar los bailarines cuando son invitados por los intérpretes desde el escenario, mediante frases del tipo, “¡que salgan las parejas que se viene una cuequita cuyana!”; en segundo lugar de preferencia se encuentra la cueca de 36 compases.

Lo significativo de estas estructuras está dado, entonces, porque tienen fuertes implicaciones en la creación musical y literaria, en la ejecución de música y danza, en el autoreconocimiento de los artistas en relación con cierto repertorio histórico, en el posicionamiento relativo frente al núcleo estandarizado, en la aceptación o rechazo de músicas y músicos como pertenecientes a una cultura, y en consecuencia, en la definición de la identidad sociocultural de los cultores de este género.

3.2.3. La cueca por dentro

Nos parece importante presentar otros resultados de nuestro análisis musical efectuado sobre unidades de segmentación más pequeñas que las tratadas en el párrafo anterior. En este sentido, aunque nuestro trabajo analítico utilice herramientas y denominaciones muy distantes de la posición *émica*, se ha elaborado teniendo en cuenta las preferencias y las prácticas habituales de los cultores de música cuyana, y aporta una perspectiva complementaria a este estudio, que puede colaborar a desentrañar algunos aspectos constructivos de estas músicas, ayudándonos a comprender mejor la posición hegemónica de algunas configuraciones sonoras cristalizadas y el por qué de ciertas tensiones generadas entre los cultores. Por otro lado, como comentamos en la Introducción, estas conclusiones se han puesto a consideración de músicos y oyentes expertos mediante una estrategia deudora de la metodología del etnomusicólogo Simha Arom.

Mostraremos brevemente algunas particularidades de las unidades que hemos denominado oraciones y frases, teniendo presente el carácter repetitivo de la cueca cuyana. Recordemos la frecuente forma *aabb abb cbb* de *Póngale por las hileras* o *Cohero ‘e plaza* y tengamos en cuenta, en consecuencia, que un rasgo que percibamos y mostremos en alguna oración, posiblemente se repetirá en otras secciones de la cueca. Además, como veremos en varios ejemplos, generalmente es

posible analizar cada oración como conformada por dos frases, antecedente y consecuente; y esas frases pueden aparecer formando parte de otras oraciones¹⁴.

En principio, pondremos en evidencia aspectos armónicos, especialmente algunas de las estructuras horizontales frecuentes; salvo ocasionalmente, no nos detendremos a estudiar la organización vertical de cada acorde ni la conducción de las voces ya que, en general, la armonía de estas músicas no es pensada de esta manera ni es ejecutada cuidando estos aspectos; es muy habitual que el aprendizaje de la armonía en la guitarra de música cuyana, en principio se realice “por posiciones”, aprendiendo los nombres de los acordes de una pieza pero sin tomar conciencia de la estructura en cuanto a sus notas —sin otorgar importancia a las disposiciones, inversiones, duplicaciones, omisiones, extensiones de la tríada— y menos aún del enlace entre las voces de los acordes adyacentes —sin estar pendiente de reglas de movimiento, paralelismos y movimientos directos a evitar, preparaciones, resoluciones de sensibles y disonancias—; se piensa más en la continuidad armónica en bloque, de una posición de la mano izquierda a la siguiente, que en la conducción melódica de cada voz.

En este sentido, está muy asentada la afirmación de que armónicamente la cueca está construida sobre los grados I y V del modo mayor, con alguna participación del IV grado; los ejemplos ofrecidos por Alberto Rodríguez, Carlos Vega e Isabel Aretz en sus importantes trabajos así lo revelaron (Rodríguez, 1989 [1938]; Vega, 1944, 1947, 1959; Aretz, 1952). Sin negar estos conocimientos, nuestra intención es mostrar que desde hace décadas que la armonía de la cueca cuyana es mucho más que esto.

El módulo armónico más extendido y presente en la gran mayoría de las cuecas analizadas es $\parallel I \mid V \mid V \mid I \parallel$, siempre en el modo mayor; a partir de aquí nos referiremos a éste como el módulo estándar¹⁵. Esta sucesión determina, por un lado, que en general la idea armónico/melódica se resuelva en la extensión de una oración

¹⁴ En este sentido, si el tema que le corresponde a *OI* —por ejemplo— lo denominamos *a*, emplearemos *a1* y *a2* para analizar el material musical que ocupa la posición *F1-OI* y *F2-OI* respectivamente, y en muchos ejemplos veremos que *a2* puede ser pensada como derivada de *a1* en algún aspecto; asimismo, alguna frase de la oración *a* puede aparecer muy relacionada, inclusive formando parte íntegramente, de otro tema de oración, *b* o *c*.

¹⁵ El módulo estándar puede verificarse también en los ejemplos ofrecidos por Carlos Vega en las obras en las que se ocupa de la cueca y en los fragmentos que muestra en *Panorama de la música popular argentina* (1944). Sin embargo, su manera de segmentar las frases, desde criterios exclusivamente rítmicos, oculta la forma que determinan los periodos armónicos —el módulo estándar en este caso—, como puede verse en la cueca 1467 (Vega, 1944 : 198), entre otros ejemplos.

y, por el otro, que en la mayoría de los casos sea posible percibir en ésta dos frases, una antecedente y otra consecuente.

A musical staff in F major showing a sequence of chords: F I, C V, C V, F I. The notes are: F4, A4, C5 (F I); G4, B4, C5 (C V); G4, B4, C5 (C V); F4, A4, C5 (F I).

Ay, ay mi suerte, O1-S1S2
—Figura 3.20.1—

A musical staff in D major showing a sequence of chords: D I, A V, A V, D I. The notes are: D4, F#4, A4 (D I); E4, G#4, A4 (A V); E4, G#4, A4 (A V); D4, F#4, A4 (D I).

La flor ausente (v.2), O1-S1S2
—Figura 3.20.2—

Es muy habitual que el canto se realice a dos voces en 3^{as} paralelas, como se aprecia en la Figura 3.20.1; otro recurso empleado, aunque de práctica menos corriente, es la armonización en 6^{as} paralelas, como vemos en la Figura 3.20.2; como también se observa en el ejemplo, en ocasiones se abandona el paralelismo estricto recurriendo a otros intervallos, de 4^a y 5^a en este caso. Sin embargo, es también bastante frecuente la ejecución solista, como veremos en el párrafo dedicado a la interpretación; para simplificar la notación, ejemplificaremos a partir de este momento sólo con la 1^a voz y el cifrado de la armonía del acompañamiento.

A musical staff in E-flat major showing a sequence of chords: E \flat I, B \flat V, B \flat V, E \flat I. The notes are: E \flat 4, G \flat 4, B \flat 4 (E \flat I); A \flat 4, C \flat 5, E \flat 5 (B \flat V); A \flat 4, C \flat 5, E \flat 5 (B \flat V); E \flat 4, G \flat 4, B \flat 4 (E \flat I).

La calle Angosta, O1-S1S2
—Figura 3.21—

Nos parece importante destacar que, aunque básicamente se utilizan acordes tríadas, está muy extendido el uso de la 7^a menor en las dominantes y de la 6^a mayor agregada en el I grado, tanto en el acompañamiento como en la melodía; en

consecuencia esta sucesión armónica suele adoptar la estructura $\parallel I6 \mid V7 \mid V7 \mid I6 \parallel$ ¹⁶, aunque no siempre colocaremos estas aclaraciones en cada acorde¹⁷.

Muchas cuecas están compuestas utilizando exclusivamente el módulo estándar en todas sus oraciones, como *Póngale por las hileras*, *Corazones partidos* o *La yerba mora*, y otras en la totalidad de sus estrofas, introduciendo cambios sólo en los estribillos, como *Cochero 'e plaza*, *Las dos puntas* o *La calle Angosta*. Mostramos a continuación algunos ejemplos de otras organizaciones entre I y V; además, en algunas oraciones se incluye la función subdominante, como fue comentado.

- en *Allá por San Rafael*, O2-S3 es $\parallel V \mid I \mid V \mid I \parallel$, al igual que en *Tesoro que abandoné*, o en O1-S3 de *De estar ausente* y de *Para Palorma*
- en *Viva Jáchal puro vino*, O3-S1 y O2-S2S3 es $\parallel IV \mid I \mid V \mid I \parallel$, al igual que O3-S3 de *Canta San Juan*, la última oración de cada sección de *La cueca del agua* y O2O3-S3 de *Las dos puntas*
- en *La viña nueva*, O1-S1S2 es $\parallel I \mid V \mid IV \mid I \parallel$, igual que O1-S3 de *Los sesenta granaderos*
- en *La María Barrera*, O1O2-S1 es $\parallel I \mid V \mid II_m \mid I \parallel$
- en *La viña nueva*, O1-S3 es frecuentemente $\parallel IV \mid IV \mid V \mid I \parallel$, igual que O2O3-S3 de *Los sesenta granaderos*
- en *Remolinos*, O1O2-S1 es $\parallel I \mid II_m \mid V \mid I \parallel$
- en *La María Barrera*, O3-S1S2 es $\parallel VI_m \mid II_m \mid V \mid I \parallel$
- en *Remolinos*, O2-S3 es $\parallel II_m \mid V \mid I \mid V \mid I \parallel$
- en *Pa' San Juan*, en todas las oraciones el módulo es $\parallel V \mid I \mid I \mid V \parallel$ ¹⁸, menos en O3-S3 que es $\parallel V \mid I \mid V \mid I \parallel$

¹⁶ En la convención para cifrar las armonías que hemos adoptado en este trabajo, el número arábigo junto al romano no hace referencia al estado del acorde, sino que indica la nota que se le agrega a la tríada. En general no cifraremos las inversiones, es decir que cuando aparece por ejemplo V7, estamos indicando el acorde cuatríada dominante en cualquier estado; cuando sea necesario indicaremos las inversiones con una barra y otro número romano más pequeño, o con las notas correspondientes para casos específicos. Por ejemplo, IV/V_I significa el acorde tríada construido sobre el cuarto grado pero con la sexta de la tonalidad en el bajo, es decir en primera inversión; particularizando para la tonalidad de C, sería F/A, es decir el acorde perfecto mayor de F con bajo en A. Por otro lado, los acordes menores los indicaremos con la letra *eme* minúscula junto al romano o al nombre del acorde; por ejemplo Em ó III_m en la tonalidad de C; cuando no se indica significa que el acorde es mayor.

¹⁷ Por ejemplo, cuando nos parezca relevante colocaremos el V7 para no dejar dudas acerca de la función dominante de este acorde, especialmente en los que trabajan como dominantes secundarias.

¹⁸ En este ejemplo la armonía de la última frase de la cueca es una cadencia auténtica, alterando el ritmo armónico que durante toda la pieza se venía escuchando. El módulo $\parallel V \mid I \mid I \mid V \parallel$ aparece en una cueca recopilada por Isabel Aretz (Aretz, 1952 :189) y en otra colectada por Carlos Vega, comentada por el musicólogo como una “curiosidad: una inversión en el orden de los acordes. Dominante-tónica en lugar de tónica-dominante.” (Vega, 1944 : 200). Ambos señalan que la melodía termina en una nota del acorde de dominante, pero sólo Vega pone en evidencia que es consecuencia de una anomalía —“curiosidad”, “inversión en el orden”, en sus términos— en la marcha armónica. Finalmente, observamos que la zamacueca *Alza que te han visto*, firmada por Claudio Rebagliati, que sirvió de modelo para algunos análisis de Vega —tema que tratamos en 2.1.3.— también está compuesta sobre $\parallel V \mid I \mid I \mid V \parallel$, pero en este caso la anomalía no es subrayada por el musicólogo (Vega, 1953 : 133-137).

Como se desprende de los ejemplos presentados, existe un predominio de oraciones conclusivas, la mayoría de ellas con cadencias auténticas y unas pocas plagales. Este tipo de progresiones, tal como aclaramos para el módulo estándar, colabora en la percepción de idea completa de 4 compases y, debido a su estructura cerrada, facilita su repetición, posibilitando la generalizada forma *aabb abb* para las estrofas de la gran mayoría de las cuecas de 40 compases, como podía verse en la Figura 3.10. Esta característica permite la estrategia de llevar una cueca que originalmente fue compuesta en 36 compases a los estandarizados 40, mediante la repetición de *O1-S1*, como comentamos para *Esperame donosa* de Carlos Montbrun Ocampo en la versión de Los cantores de Cuyo.

Un caso especial se presenta en *Los sesenta granaderos*, donde los períodos armónicos determinados por la cadencia auténtica son de mayor extensión, involucrando dos oraciones, una suspensiva y la siguiente conclusiva; esta estructura de 8 compases es la que se repite para completar cada estrofa; esta particularidad es la que determina la atípica forma de *S1* y *S2*, que como vimos en el párrafo anterior es *abab*; es prácticamente el módulo estándar duplicado en sus duraciones.

$$\begin{array}{c} ||: I | I | V | V | V | V | I | I :|| \\ \underline{|a \quad \quad \quad |} \quad \underline{|b \quad \quad \quad |} \end{array}$$

Pero no todas las oraciones en la cueca cuyana contemporánea están construidas sobre las funciones básicas de la tonalidad. Apartándonos de lo estrictamente diatónico, un recurso de producción muy habitual es la inclusión de dominantes secundarias; éstas funcionan en dos niveles, no siempre identificables con facilidad: estructural y ornamental; sin embargo, como criterio general señalaremos una dominante secundaria como estructural cuando involucre todo un compás o al menos un tiempo completo de negra con puntillo, y como ornamental, cuando se utilice como nexos entre dos compases, habitualmente sobre la última negra del primero de ellos. En este sentido, la interpretación de una cueca compuesta sobre el módulo estándar suele enriquecerse ornamentalmente en el enlace entre los compases 1 y 2, incluyendo la dominante secundaria en el tiempo indicado, quedando $|| I \quad V_{7(V)} | V | V | I ||$, recurso presente en un sinnúmero de ejemplos, y particularmente efectivo cuando la melodía enfatiza alguna nota de este acorde, como en *O1-S1S2* de *Cochero 'e plaza* o en *O3-S1S2S3* de *Póngale por las hileras*, donde la melodía pasa por la tónica, que en ese momento funciona como la 7ª del

acorde insertado; esto mismo se escucha en algunas versiones de *La viña nueva* donde el $V7_{(V)}$ comparte con el I la duración del primer compás de las oraciones iniciales de las estrofas con un ritmo armónico de negra con puntillo, resultando el módulo $\parallel I \ V7_{(V)} \mid V \mid IV \ V \mid I \parallel$.

En cuanto a otras dominantes secundarias con función estructural, el módulo presente en algunas cuecas $\parallel I \mid IV \mid V \mid I \parallel$ en general suele interpretarse incorporándole la 7ª menor al primer acorde, con frecuencia en el segundo tiempo del compás o directamente durante toda su extensión, resultando $\parallel V7_{(IV)} \mid IV \mid V \mid I \parallel$. En este sentido, vemos un ejemplo en *O1-S3* de *Cochero 'e Plaza*; durante toda la canción se ha utilizado el módulo estándar, pero en el estribillo la armonía de las guitarras acompañantes incluye la dominante secundaria descrita, aunque la nota característica, la 7ª menor del I, no se refleje en la melodía; el mismo módulo aparece en similar posición en *La calle Angosta*, pero en esta cueca sí está presente esta 7ª en la línea melódica (Figura 3.22); lo mismo sucede en *O2O3-S1S2* de *Esperame donosa*.

$Eb7$ Ab Bb Eb
 $V7_{(IV)}$ IV V I

La calle Angosta, O1-S3
—Figura 3.22—

El carácter estructural se define cuando en la melodía aparece alguna nota característica del acorde incluido, más aún cuando no es diatónica —como la 7ª del $V7_{(IV)}$ —, colaborando de esta forma decisivamente en el análisis; por ejemplo, en una de las cuecas recopiladas por Carlos Vega, que en nuestra planilla aparece con el título *Cueca (I)*, el módulo sobre el que está compuesta la canción es $\parallel C \mid F \mid G \mid C \parallel$, aparentemente $\parallel I \mid IV \mid V \mid I \parallel$; aunque el primer acorde de la guitarra es tríada, en la melodía aparece el Bb poniendo en evidencia la función de dominante secundaria de ese I en relación con el IV grado, quedando en consecuencia $\parallel V7_{(IV)} \mid IV \mid V \mid I \parallel$. También vemos este recurso en otros módulos, como en *Aquella rosa*, cuya *O2-S3* es $\parallel V_{(IV)} \mid IV \mid IV \mid I \parallel$; en general, en cualquier enlace entre I y IV se incluye el $V_{(IV)}$, siendo muy frecuente su empleo para dar continuidad a la repetición de oraciones que concluyen en I y comienzan en IV, como sucede en *O2O3-S3* de *Los sesenta granaderos*: $\parallel IV \mid IV \mid V \mid I \ V7_{(IV)} \parallel IV \mid IV \mid V \mid I \parallel$.

El $V_{(V)}$ es empleado también estructuralmente durante todo un compás; por ejemplo, en *O3-S3* de la citada cueca *La calle Angosta*, (en E_b) || $F7 | B_b | B_b | E_b$ ||, es decir || $V7_{(V)} | V | V | I$ ||. Igual situación se verifica en *Las dos puntas* y *Cueca del agua*, *O1-S3*, donde el módulo utilizado en ambos casos es || $V7_{(V)} | V | V7_{(V)} | V$ ||¹⁹.

$E7$ A $E7$ A
 $V7_{(V)}$ V $V7_{(V)}$ V

Las dos puntas, O1-S3
—Figura 3.23—

En algunas cuecas de Tejón aparece el VI_m , como en la última oración de cada estrofa de *La María Barrera*, cuyo módulo es || $VI_m | IIm | V | I$ ||; este grado aparece también precedido de su dominante, en *Remolinos*, *O3-S1* y *O2-S2* con la estructura || $V_{(VI)} | VI_m | V_{(V)} | V$ || y en *El Zarcillito*, donde *O1-S3* es || $V_{(V)} | V | V_{(VI)} | VI_m$ ||, sugiriendo un sutil paso por el relativo menor, aunque en ambas cuecas la oración siguiente confirma el modo mayor con un claro || $IV | I | V | I$ ||.

$F\#7$ Bm $E7$ $A7$
 $V7_{(VI)}$ VI_m $V7_{(V)}$ $V7$

Remolinos, O3-S1 y O2-S2
—Figura 3.24—

Otra cita al modo relativo menor aparece en *Viejo tonelero*, en la primer oración de cada estrofa, mediante el módulo || $I | V_{(VI)} | V7_{(VI)} | VI_m$ ||.

A $C\#$ $C\#7$ $F\#m$
 I $V_{(VI)}$ $V7_{(VI)}$ VI_m

Viejo tonelero, O1-S1S2
—Figura 3.25—

¹⁹ Isabel Aretz ya había dado noticias de la presencia de estas “modulaciones pasajeras” o “pinceladas modulantes” hacia las tonalidades de la subdominante y la dominante debido a la aparición de la séptima descendida y la cuarta aumentada en el sistema armónico de la música criolla tradicional, aunque los cuatro ejemplos que menciona se refieren a otros géneros musicales (Aretz, 1952 : 38).

Tanto la dominante propia como cualquiera de las secundarias puede estar precedida por el IIm, conformando la progresión IIm-V-I; en *Sueño de la vendimia* vemos en la misma oración esta progresión para el modo mayor y para su relativo menor, en *OIO2-S1* y *OI-S2*: || IIm V | I | II[∘]_(VI) V7_(VI) | VIm ||

En *Allá por San Rafael*, las oraciones de las estrofas están estructuradas básicamente sobre la progresión || I | IIm | V | I ||, aunque con frecuencia se ornamenta la articulación entre los dos primeros compases insertando el acorde sobre el VI grado; habitualmente, ese grado se hace mayor con 7^a menor, funcionando como la dominante secundaria del II, resultando || I V7_(II) | IIm | V | I ||; en algunas interpretaciones no se tiene suficiente cuidado de verificar la relación melodía armonía y se producen inconsistencias, por ejemplo en *OI-SIS2* (Figura 3.26), la tónica se escucha en la melodía en el segundo tiempo del compás, y si en ese momento se recurre al V7_(II), es decir, el VI7 cuya nota característica es la tónica ascendida, se escuchará ese acorde con 3^a menor y mayor a la vez²⁰; en cambio, en interpretaciones más cuidadas en ese momento se recurre a tocar sólo la fundamental del VI con el bajo de la guitarra o el guitarrón, reservándose la ejecución del acorde completo sólo para las últimas oraciones de cada sección (Figura 3.47) donde no se produce el conflicto descrito.

Eb C7(!) Fm Bb7 Eb
 I V7_(II) IIm V7 I

Allá por San Rafael, OI-SIS2
—Figura 3.26—

El mismo módulo armónico aparece en *La flor ausente*, pero aquí el IIm es precedido por un acorde disminuido: || I IV[♯]_o | IIm | V | I ||; el IV[♯]_o está reemplazando al V_(V) en || I V_(V) | IIm | V | I ||, dominante que resuelve de manera diferida al aparecer el IIm intercalado. Otras versiones de la misma composición se acompañan simplemente con el módulo estándar.

²⁰ Y no es el caso de una bordadura cromática, ni de una 9^a aumentada.

G C#° Am D7 G
 I IV#° IIIm V I

La flor ausente (v.1), O3O4-S1
—Figura 3.27—

Mostramos a continuación otras situaciones en las que aparecen disminuidos reemplazando a dominantes, dominantes pero con la 5ª aumentada, y algunas oraciones con disminuidos enlazando el IV y el I grado.

- en *Canta canta San Juan, O3-S1S2* es || I IV#° | V | V | I ||, IV#° como V_(V)
- en *Viejo tonelero*, || IV II#° | II_{m(II)} V_(II) | II_m V | I ||, II#° como la dominante secundaria del III_m, en *O2O3-S1S2* y *O3-S3*
- en *De estar ausente, O1-S1S2* es || I IV#° | V | II_m V⁵⁺ | I ||, IV#° como V_(V) y dominante propia con la 5ª aumentada
- en *Remolinos, O1-S3* es || V_(IV)⁵⁺ | IV | IV#° | V ||, IV#° como V_(V) y dominante secundaria con la 5ª aumentada
- en *Tijeras y racimos, O1-S3*, es || V_(IV) | IV V_(V) | V V⁵⁺ | I || dominante propia con la 5ª aumentada
- en *Canta canta San Juan, O2-S3*, || IV IV#° | I | V | I || dism entre IV y I
- en *Cueca de los Contreras, O1-S2*, || I V | I | IV IV#° | I || dism entre IV y I
- en *A la Juana Veirona, O1-S1S2S3*, || I | IV | IV#° | I || dism entre IV y I
- en *De estar ausente, O2-S3*, || IV | IV | IV IV#° | I || dism entre IV y I

En relación con las dominantes secundarias, es frecuente el empleo del recurso de la secuencia armónica, pequeños modelos V-I a distancia de 2ª mayor ascendente o descendente.

- en *Remolinos, O3-S1* y *O2-S2* es || V_(VI) | VI_m | V_(V) | V ||
- en *El Zarcillito, O1-S3* es || V_(V) | V | V_(VI) | VI_m ||
- en *Tesoro que abandoné, O1-S3* es || I V_(IV) | IV | V_(V) | V ||

D D7 G E7 A
 I V_(IV) IV V_(V) V

El vino de mi copla, O1-S3
—Figura 3.28—

Como sucede en el ejemplo anterior, la cueca de Palorma *El vino de mi copla*, donde *O1-S3* es || I V_(IV) | IV | V_(V) | V ||, el recurso es particularmente efectivo cuando el diseño melódico es transpuesto junto con el modelo armónico. En algunas

cuecas como *Allá por San Rafael* se aprovecha este procedimiento y se lo desarrolla llevando la progresión a la región armónica del modo paralelo menor; más precisamente, se realiza una modulación transitoria a la tonalidad del relativo mayor del modo paralelo menor; la línea melódica refleja la presencia de estos acordes no diatónicos.

E_b7 A_b D_b7 G_b
 $V7_{(IV)}$ IV $V7_{(IIIb)}$ $IIIb$

Allá por San Rafael, O1-S3
—Figura 3.29—

En el ejemplo siguiente se emplea la progresión IIm-V-I tratada en secuencia, primero en relación con el IV grado y luego con el III_b, es decir, alcanzando el relativo mayor del modo paralelo menor. Aprovechando la nota común, en el último tiempo del último compás aparece la dominante de la tonalidad, posibilitando el enlace con el módulo estándar sobre el que está construida la oración con la que continúa el estribillo.

Dm $G7$ C Cm $F7$ B_b $D7$ *sigue módulo*
 $IIm_{(IV)}$ $V7_{(IV)}$ IV $IIm_{(IIIb)}$ $V7_{(IIIb)}$ $IIIb$ $V7$ *estándar en G*

Si alguna vez vas a Cuyo, O1-S3
—Figura 3.30—

Mostramos otros ejemplos de intercambio o mixtura modal, algunos contruidos a través de secuencias y otros simples inclusiones de acordes del modo paralelo; salvo los casos señalados, todas las progresiones tienen necesarias implicaciones melódicas.

- en *El vino de mi copla, O4-S1* y *O3-S2S3* es $\parallel V7_{(IIIb)} \mid IIIb \mid V \mid I \parallel$
- en *La del jamón, O1-S3* es $\parallel V7_{(IV)} \mid IV \mid V7_{(IIIb)} \mid IIIb \parallel$, igual que en *Hay que cumplir la promesa* y el citado ejemplo de *Allá por San Rafael*
- en *La flor ausente (v. 2), O1-S3* es $\parallel I \ V7_{(IV)} \mid IV \mid IV_{(IIIb)} \ V7_{(IIIb)} \mid IIIb \parallel$
- en *La flor ausente (v. 1), O1-S3* es $\parallel I \ V7_{(IV)} \mid IV \mid VIb \mid I \parallel (VIb = IV_{(IIIb)})$
- en *Si alguna vez vas a Cuyo, O1-S1S2* es $\parallel I \ V7_{(IV)} \mid IV \mid IVm \mid I \parallel$, igual que *O1-S3* de *Viejo tonelero*
- en *Remolinos, O3-S3* es $\parallel IV \mid I \mid IVm \mid I \parallel$, implicaciones sólo en la 2ª voz

- en *La María Barrera, O1-S3* es $\parallel I \quad V_{(IV)}^{5+} \mid IV \mid VI^b \mid V \parallel$, con implicaciones sólo en la 2ª voz

En *Para Palorma* la secuencia se desarrolla a lo largo de las dos últimas oraciones de cada estrofa: $\parallel V7_{(V)} \mid V \mid V7_{(IV)} \mid IV \parallel V7_{(III^b)} \mid III^b \quad VI^b \mid IIm \quad V \mid I \parallel$; se emplea la progresión IIm-V-I como una manera clara de volver a la tonalidad original. En la ya citada *Sueño de la vendimia* las progresiones IIm-V-I y IIm-V son utilizadas como recurso compositivo, en relación con los grados I, II, IV, VI e inclusive el III^b. En párrafos anteriores citamos algunas oraciones de las estrofas de esta cueca; presentamos a continuación el cifrado del estribillo, construido en su totalidad, salvo el primer compás de *O3-S3*, mediante el encadenamiento de dichas progresiones (Figura 3.31); más adelante incluimos la transcripción de *O1-S3* (Figura 3.62).

$$\begin{aligned} &\parallel IIm_{(IV)} \quad V_{(IV)} \mid IV \mid IIm_{(III^b)} \quad V7_{(III^b)} \mid III^b \parallel \\ &\parallel IIm \quad V \mid II^{\varnothing}_{(II)} \quad V7_{(II)} \mid IIm \quad V \mid IIm_{(IV)} \quad V_{(IV)} \parallel \\ &\parallel IV \quad VII^b7 \mid IIm_{(II)} \quad V7_{(II)} \mid IIm \quad V \mid I \parallel \end{aligned}$$

El sueño de la vendimia, S3

—Figura 3.31—

Hemos encontrado muy pocas cuecas en las que se incluye el modo menor de una manera más importante o decisiva que en los ejemplos mostrados párrafos arriba; verdaderas excepciones entre más de ciento cincuenta interpretaciones escuchadas. Una de ellas recopilada por Carlos Vega en San Juan, en 1953, titulada en nuestra planilla como *Cueca (2)*, y clasificada por el musicólogo bonaerense como perteneciente al sistema Mayor-Menor; debido a la frecuencia de la modalidad menor, para nosotros es una cueca en Dm con algunas oraciones en F, es decir en su modo relativo mayor; el módulo más frecuente es $\parallel Im \mid V \mid V \mid Im \parallel$.

Por otro lado, señalamos el caso opuesto, es decir cuecas en modo mayor con algunas oraciones en el modo relativo menor, como en *La cueca del agua* de Nolo Tejón, que está en Eb, sobre el módulo estándar, mientras que su *O3-S1, O2-S2* está en Cm, $\parallel Im \quad VII \quad VI \mid V \mid V \mid Im \parallel$, donde se incorpora el recurso de alcanzar el V bajando con acordes por grados conjuntos desde el Im, fórmula muy frecuente en zambas norteñas y en varias cuecas chilenas, como *La rosa y el clavel*, entre otras. Otro ejemplo se da en *Jugueteando*, del mismo compositor, cuyas estrofas están en modo mayor; sin embargo, el estribillo está planteado en el relativo menor, en sus

dos primeras oraciones: (en $F\sharp m$) $\parallel V_{(VII)} | VII | V | Im \parallel V | Im | V | Im \parallel$. Como comentamos para otras cuecas de Tejón, el módulo $\parallel IV | I | V | I \parallel$ del relativo mayor es empleado para volver claramente a la modalidad inicial en ambas composiciones. Otro ejemplo aparece en la singular *Cueca de los Contreras*, donde *O1* y *O2-S3* están estructuradas sobre la progresión $\parallel IVm | V | Im \parallel$, en Gm y Fm respectivamente, cuando la composición está en C .

Terminando con el tema de las cuecas y el modo menor, citamos una composición de los años 80 del sanmartiniano Alfredo Sierra, *Cueca de amor y cosecha*, creada directamente en esta modalidad. En este tema también se recurre a enlazar el Im con el V bajando por grados conjuntos: $\parallel IVm | Im VII VI | V7 | Im \parallel$, estructura presente en la última oración de las estrofas y en *O2-S3*. El mismo compositor reconoce esta composición como singular.

“...Y le canté la cueca [a Cacho Tacunau], esa que te dije que tengo en menor, y le gustó mucho; y le llamó la atención, lo mismo que al Cholo [Torres], la cueca en menor; la tengo en Mi menor; esa cueca yo la grabé con Los Ruisseños de Cuyo...” (Alfredo Sierra, 15/7/2002).

Con respecto a los acordes con funciones ornamentales, ya hemos comentado la muy frecuente práctica de incluir el $V7_{(V)}$ en la última negra del primer compás del módulo estándar: $\parallel I | V7_{(V)} | V | V | I \parallel$; en general, toda dominante secundaria puede emplearse ornamentalemente, siempre que no cree conflicto con la melodía (ver Figura 3.26). Otro recurso consiste en alcanzar el V a través del IV intercalando el $IV\sharp$, ambos en las dos últimas corcheas del primer compás: $\parallel I | IV IV\sharp | V | V | I \parallel$.

En el módulo estándar, y en toda estructura conclusiva $| V | I \parallel$, es muy frecuente la inclusión de “bordoneos”, notas graves ejecutadas por la guitarra o el guitarrón, en el compás de la dominante, que sugieren otros acordes coloreando la progresión sin alcanzar a cambiar de función armónica. En este sentido, la fórmula más frecuente, empleada como cierre, es $| V/V | IV/V_I | V/V_{II} | I_I \parallel$, es decir el enlace entre el V y el I con el bajo ascendiendo por grados conjuntos en ritmo de negra; dos variantes son $| V/V | IIIm/V_I | V/V_{II} | I_I \parallel$ y $| V/V | V_{(V)}/V_I | V/V_{II} | I_I \parallel$. El enlace puede hacerse en sentido descendente: $| V/IV | I/III | V/II | I_I \parallel$, ó $| IV/IV | IIIIm/III | V/II | I_I \parallel$, aunque es también frecuente concluir en la primera inversión del I , por grados conjuntos $| IV/V_I | V/V | V/IV | I/III \parallel$ o cromáticamente $| V/V | V_{(V)}/IV\sharp | V/IV | I/III \parallel$.

Asimismo, el módulo estándar suele enriquecerse en el primer compás mediante un recurso similar al comentado en el párrafo anterior, es decir, alcanzar la dominante del segundo compás descendiendo por grados conjuntos con el bajo, coloreando el I, y ocasionalmente ejecutando los acordes completos, resultando frecuentemente en este caso $\parallel I/I \ V7/VII \ VI_{(v)}/VI \ | \ V/V \ |$, ó incluyendo la subdominante $\parallel I/I \ V/VII \ IV/VI \ | \ V/V \ |$, ó, aunque poco frecuentemente, empleando la dominante secundaria $\parallel I/I \ V/VII \ V_{(v)}/VI \ | \ V/V \ |$; también es posible enlazar los acordes desde y hacia la primera inversión: $\parallel I/III \ V/II \ IV/I \ | \ V/VII \ |$.

Este recurso de colorear el primer compás del módulo estándar es particularmente efectivo en algunas oraciones que presentan grandes acefalías, como en las estrofas de *Si porque te quiero quieres*, *Jajay jajay*, *La yerba mora*, *Pa' don Raúl Oro*, *Entre mar y cordillera*, entre otras; en estas cuecas el canto comienza en la tercer negra del compás inicial. El vacío de las dos primeras negras con frecuencia es llenado no sólo con los bordoneos sino también con las guitarras con funciones melódicas, pero siempre sugiriendo otros acordes que colorean el I grado.

$D/D \ A7/C\# \ G/B \ A7/A \ A7 \ D$
 $I/I \ V/VII \ IV/VI \ V7/V \ V7 \ I$

La yerba mora, O1-SIS2
—Figura 3.32—

Aspectos relacionados con la danza han colaborado en nuestro análisis de este tipo de oraciones; con frecuencia la entrada de las mudanzas del baile son señaladas verbalmente en el compás previo al inicio de cada figura, mediante las indicaciones “¡adentro!” o “¡vuelta!”, entre otras. En algunas grabaciones de los temas que hemos clasificado como acéfalos, se escucha esta señal en el compás previo al inicio del canto y los bailarines comienzan la danza sobre el primer silencio de negra, en ese vacío que como dijimos es también aprovechado por las guitarras que ya vienen tocando desde la introducción.

$G \ D7 \ D7 \ G$
 $I \ V7 \ V7 \ I$

Jajay jajay, O1-S1
—Figura 3.33—

De esta forma, se baila desde que comienzan los cuatro compases del módulo estándar. Esta oración que analizamos como acéfala podría haberse interpretado como anacrúsica en relación con el módulo || V | V | I | I ||; sin embargo en todos los ejemplos presentados la composición continúa con oraciones que no ofrecen dudas acerca de su construcción, generalmente téticas o anacrúsicas sobre un || I | V | V | I || —ya sea en la misma estrofa, como en *Si porque te quiero quieres* o recién en el estribillo, como en *La yerba mora*—; si aquellas primeras oraciones se pensarán como anacrúsicas, la oración previa a la primera que involucra todo un compás de I quedaría de 3 compases || V | V | I || y a los bailarines les faltarían dos tiempos para completar la mudanza de ese momento. En el siguiente ejemplo vemos la articulación entre S2 y S3, es decir, entre la última estrofa y el estribillo²¹.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains four measures of music with notes D, A, A, D. Below these notes are the lyrics 'I', 'V', 'V', 'I'. The second staff contains four measures of music with notes D, A, A, D. Below these notes are the lyrics 'I', 'V', 'V', 'I'.

La yerba mora, O3-S2 y O1-S3
—Figura 3.34—

Continuaremos presentando algunas de nuestras conclusiones en cuanto a aspectos melódicos. Aunque con frecuencia la extensión total de una melodía de cueca supere la 8ª, en general dentro de cada oración el ámbito melódico es más restringido, frecuentemente desde una amplitud de 4ª justa (Figuras 3.23, 3.29, 3.32) hasta la 8ª (Figura 3.25). En cuanto a ámbitos más restringidos citamos la muy popularizada *Los sesenta granaderos*, donde la amplitud de O2-S1S2 es de una 3ª mayor; también de las cuecas del núcleo tradicional, en *Cueca de las chapecas* encontramos un ejemplo de ámbito acotado a una 3ª menor en toda una oración, aunque la extensión total sea de 9ª mayor.

²¹ La presencia de estas acefalías en la cueca ha sido comentada y ejemplificada repetidas veces por Carlos Vega en distintos trabajos (Vega, 1989 [1938] : 19; 1947 : 7-9 y 13; 1959 : 11-21).

Ab I Eb V Eb V Ab I

Cueca de las chapecas, O3-S1S2
—Figura 3.35—

Dentro de las cuecas más distantes del núcleo, *La cueca de los Contreras* también es atípica en cuanto a la extensión melódica, ya que, aunque su ámbito total es de una 10^a menor y varias oraciones alcanzan la 8^a, en *O1-S1* la amplitud es solamente de 2^a mayor.

C I G V C I Eb IIIb Bb V7(IIIb) Eb IIIb

Cueca de los Contreras, O1-S1
—Figura 3.36—

En los ejemplos presentados puede verse el perfil melódico de la oración, en general ondulado pero con una marcada tendencia descendente; por otro lado, el final de oración en la 3^a precedida de la 4^a es muy frecuente, especialmente en la cadencia | V7 | I ||²², resaltando el sentido descendente. En este sentido, mostramos un buen ejemplo de ámbito amplio, una 8^a, en oración descendente.

Eb I Bb V Bb V Eb I

La calle Angosta, O4-S1
—Figura 3.37—

Con frecuencia esta tendencia descendente queda expuesta comparando las frases antecedente y consecuente de algunas oraciones, revelando además la estrategia compositiva de tomar una frase y transponerla adaptándola a un nuevo registro y a la nueva armonía, conservando la estructura rítmica. En la oración del

²² El sentido descendente de las melodías en las “danzas y canciones criollas”, cueca incluida, fue señalado por Isabel Aretz; asimismo evidencia el final en la 3^a precedida de la 4^a pero no lo vincula a la armonía subyacente (Aretz, 1952 : 35).

siguiente ejemplo la segunda frase es la transposición de la primera una 2ª diatónica descendente, salvo la anacrusa²³.

Póngale por las hileras, O1-S1S2

— Figura 3.38 —

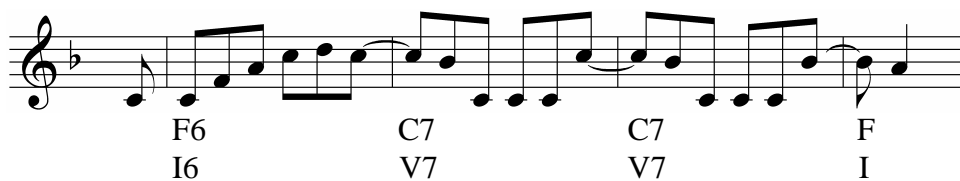
En otros ejemplos puede verse esta relación entre frases de la misma oración, como en la Figura 3.29, donde en ambos segmentos se recurre a estructuras rítmicas similares, y en la 3.30, con un mayor grado de variedad en cuanto al fraseo.

Con frecuencia se da el caso contrario, donde la frase consecuente conserva el perfil melódico y el ritmo pero en un registro más agudo, como en el ejemplo de la Figura 3.28. Finalmente, en algunos casos el consecuente mantiene el registro y la estructura rítmica pero cambia sensiblemente el contorno, como en la Figura 3.22; en este ejemplo los registros de ambas frases no son tan distintos, pero en la segunda se invierte la dirección de todos los intervalos salvo el último, resultando marcadamente descendente, frente a un perfil básicamente ascendente/ondulado de la frase antecedente.

En cuanto a la marcha melódica de la voz, existe un predominio de grados conjuntos con algunos saltos de 3ª y 4ª (Figuras 3.20, 3.21, 3.24, 3.28, 3.32, 3.33, entre otros), inclusive algunas oraciones están construidas sólo con intervalos de 2ª como *O1-S3* de *Las dos puntas* (Figura 3.23); en 3.22 aparece un salto de 6ª pero es en la articulación entre las frases antecedente y consecuente. En algunos ejemplos varios saltos aparecen de manera consecutiva revelando estrategias compositivas, como el arpegio descendente sobre el Ab en *O1-S3* de *Allá por San Rafael* (Ejemplo 3.29), o los arpegios incompletos en *Viejo tonelero* (Figura 3.25), siendo el más notorio el quebrado sobre el C#7; otros notables empleos de arpegios en la composición de una oración pueden verse en *Voy llegando a Cuyo, O1-S2S3*, y en *Corazones partidos, O3-S1S2S3*. Por el contrario, en *La flor ausente* los saltos juegan con las tensiones de la tríada, sugiriendo un I con 7ª y 9ª mayores, y un IIm con 11ª

²³ Las alturas de la anacrusa de cada una de estas frases es variada frecuentemente por los distintos intérpretes; la versión que presentamos es cantada por el mismo Palorma invitado por Clemente Cancellio y Cantares de la Cañadita.

(Figura 3.27). El siguiente ejemplo, además de exponer el empleo de arpeggios en la composición de las frases, es una muestra de amplio registro, una 8ª, saltos de 7ª menores y 8ª, y perfil melódico ondulado.



Voy llegando a Cuyo, O1-S1S2

—Figura 3.39—

Como comentamos al inicio del párrafo, es frecuente el acorde I con la 6ª mayor agregada y esto tiene su correlato melódico, por un lado, en la muy frecuente aparición en la 2ª voz, siempre inferior, de la 6ª, cuando en la 1ª se canta la tónica, consecuencia de emplear el recurso del canto en 3ª paralelas, como en el ejemplo mostrado de *Ay mi suerte* (Figura 3.20); y por otro lado, en la utilización de este grado en la 1ª voz como puede verse en *La calle Angosta* (Figura 3.21), *Póngale por las hileras* (Figura 3.38), *Allá por San Rafael* (Figura 3.26) y en el recientemente comentado *Voy llegando a Cuyo* (Figura 3.39), en todos estos casos, en la frase antecedente *F1-O1-S1S2*. El énfasis melódico sobre la 6ª está presente también en *Entre San Juan y Mendoza* (Figura 3.41) y en cuecas mucho más antiguas como en el cierre de *Corazones partidos*.



Corazones partidos, O3-S3-P2

—Figura 3.40—

Además, hemos evidenciado algunos cromatismos derivados de la inclusión de acordes no diatónicos, como los ejemplos vistos en relación con dominantes secundarias (oraciones de las Figuras 3.22, 3.25, 3.28, 3.29 y 3.30) y los referidos a mixtura modal (Figuras 3.29 y 3.30). De todos ellos destacamos el ejemplo de *Allá por San Rafael, O1-S3* (en Eb), donde la melodía pone en evidencia la presencia de estos acordes no diatónicos: la 7ª del V7_(IV) (el reb sobre el Eb7), la 7ª del V7_(IIIb) (el dob sobre el Db7) y la 5ª del III_b (el reb sobre el Gb7) (Figura 3.29).

Por otro lado, con relativa frecuencia aparecen en el canto algunas bordaduras cromáticas inferiores que adicionan tensión a la armonía de acompañamiento, como en *La yerba mora*, O3-S2 (en D), el sol \sharp del segundo compás (Figura 3.34), bordadura de la dominante; como frecuentemente ese acorde es ejecutado incluyendo la 7^a menor, en ese momento se escucha sobre la tríada de A el sol \flat en las guitarras y el sol \sharp en la voz. En la siguiente Figura vemos otro ejemplo, de la cueca *Entre San Juan y Mendoza*, aunque la bordadura también es cromática inferior sobre el 5^o grado melódico, el acorde del momento es el I. En cuecas de composición más reciente, como *Allá por San Rafael*, O3-S1S2, encontramos también esta particularidad (Figura 3.47).



Entre San Juan y Mendoza, O1-S1S2
—Figura 3.41—

En el siguiente ejemplo, también tomado de *La yerba mora*, aparece una bordadura sobre el 6^o grado melódico cuando está sonando el I, reafirmando en cierta forma el carácter estructural de este grado; también vemos aquí la bordadura sobre el 5^o comentada en el párrafo anterior.



La yerba mora, O2O3-S3
—Figura 3.42—

En algunas cuecas estas bordaduras forman parte de la composición, sin embargo con frecuencia suelen ser introducidas por los intérpretes, como la que se escucha en el ejemplo siguiente: la bordadura cromática inferior del sol \sharp , una tensión muy particular ya que se juega con la 3^a del I.



Pa'l comisario, O1-S1S2
—Figura 3.43—

Ya hemos comentado que la gran mayoría de las oraciones puede ser pensada como compuesta por dos frases. Reduciremos a este nivel de segmentación nuestros comentarios acerca de la estructura rítmica estableciendo algunas relaciones con la forma poética del verso cantado; la correspondencia entre música y texto es silábica, es decir una nota por cada sílaba, con muy pocos melismas.

Para versos octosilábicos son muy frecuentes las siguientes organizaciones:



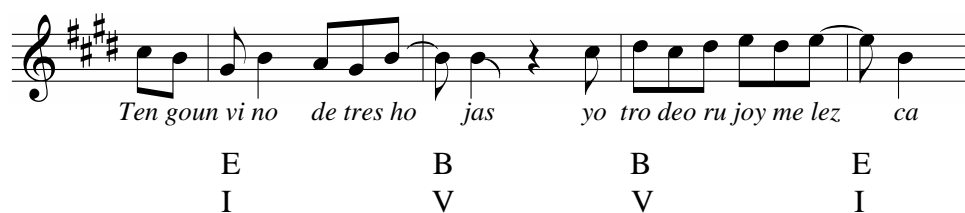
—Figura 3.44 —

La estructura de la Figura 3.44.1. está presente en un sinnúmero de cuecas, algunas construidas casi exclusivamente con este diseño como *La calle Angosta* (Figuras 3.21 y 3.22) y *Póngale por las hileras* (Figura 3.38). La configuración mostrada en 3.44.2. aparece, entre gran cantidad de ejemplos, en *Cochero 'e plaza*, *O1-S1S2S3*, *Cueca de las chapecas*, *F1-O1-S1S2*, y *Allá por San Rafael*, *F2-O1-S1S2*. Algunas variaciones frecuentes en prácticas de composición e interpretación son:

1. Cambiar la anacrusa por o por
 2. Cambiar (el primer tiempo de 3.44.1) por o por
 3. Cambiar por o por
- (más frecuente en el primer tiempo de 4.44.2)


—Figura 3.45 —

En *La refranera*, entre otras cuecas, aparecen ambas estructuras octosilábicas combinadas en la misma oración, *O1-S1S2*, la primera con una variación.



La refranera, O1-S1S2
—Figura 3.46 —

Aunque no es tan frecuente como las frases anacrúsicas, mostramos un ejemplo de versos octosilábicos en frases téticas.




al com pás deu na cue qui ta seha cehi la chau na pa re ja

E \flat C7 Fm B \flat E \flat
I V7(II) II m V I

Allá por San Rafael, O3-S1S2
—Figura 3.47—


En ocasiones aparecen combinadas en la misma oración frases téticas y anacrúsicas. En el siguiente ejemplo, puede verse en ambas una de las variaciones de 3.45.3; además, un melisma aparece en el final de la frase antecedente.



Cuan do pa Chi le me vo oy cru zan do la cor di lle ra

D A A D
I V V I

Las dos puntas, O1-S1
—Figura 3.48—

Resulta evidente la presencia de síncopas en las estructuras rítmicas de las frases de cueca, como puede verse en gran parte de los ejemplos incluidos en este trabajo; párrafos adelante trataremos especialmente este rasgo; por el momento sólo comentaremos que es frecuente la modificación de una frase sincopada cuando se la repite como parte de la oración final del estribillo, estrategia consistente en disminuir la duración de uno de los sonidos, desfasando los siguientes valores —encerrados en un óvalo en la Figura 3.49—, eliminando en consecuencia la síncopa, logrando de esta forma hacer coincidir el último ataque de la frase con el acento métrico del último compás; este cambio suele implicar además una adaptación de la estructura de 6/8 a un metro de 3/4, y sutiles variaciones en las alturas; compárese en el siguiente ejemplo las estructuras de *F2-O2-S3* y *F2-O3-S3*; por otro lado, en el inicio de estas frases consecuentes, en ambas oraciones, se aprecia el empleo de unas de las variaciones mostradas en la Figura 3.45.1., esto es, la anacrusa .

Hay que lle nar la bo de ga ya sees taa ca ban doel vi no

E I B V B V E I

Hay que lle nar la bo de ga ya sees taa ca ban doel vi no

E I B V B V E I

Póngale por las hileras, O2O3-S3
—Figura 3.49—

Un caso especial de estructura octosilábica suele encontrarse con frecuencia en la frase consecuyente de algunas oraciones; nos referimos a una gran anacrusa de cuatro corcheas —es decir, de dos tercios de compás— que se escucha en varias cuecas de distintas épocas, como *Las dos puntas*, F2-O1-S3 (Figura 3.23), *La calle Angosta*, F2-O4-S1 (Figura 3.37), y *Cueca de los Contreras*, F2-O1-S1 (Figura 3.36), entre otras. En este caso el texto cantado colabora decisivamente en la segmentación de la oración en dos frases (Figuras 3.50 y 3.51). Más adelante veremos que esta anacrusa se presenta además en otras organizaciones no necesariamente octosilábicas.

en los á la mos co mien za yen el mo li no ter mi na

Eb I Bb V Bb V Eb I

La calle Angosta, O4-S1
—Figura 3.50—

La estructura rítmica de esta frase es:

1. *La calle Angosta, F2-O4-S1*: yen el mo li no ter mi na

Y en las otras dos cuecas mencionadas:

2. *Las dos puntas, F2-O1-S3*: vi va la cue cay la zam ba

3. *Cueca de los Contreras, F2-O1-S1*: siem pre lle ga u na poe sí a

Otra frase sin síncopa y con melisma:

4. *Cochero 'e plaza, F2-O4-S1*: que vi ven la ve re da al ta

—Figura 3.51—

Otro caso especial aparece cuando un verso octosilábico es realizado en el canto alterando la cantidad de sílabas mediante la inclusión de ripios o rellenos. En este sentido, en el párrafo anterior comentamos el caso de las estrofas de *Los sesenta granaderos* (Figura 3.14); aunque de los once sonidos de cada oración sepamos que los tres primeros corresponden al ripio y los ocho restantes al verso octosilábico, desde la sintaxis musical la segmentación en frases antecedente y consecuente es conflictiva y de un resultado asimétrico, 3+8.

E ran va e ran va lien tes cu ya nos
 Ab I Ab I Eb V Eb V
Los sesenta granaderos, O3-S2
 —Figura 3.52—

Un caso similar al anterior aparece en las estrofas de *Entre San Juan y Mendoza* (Figura 3.41). Menor grado de conflicto ofrecen las oraciones de las estrofas de *La yerba mora*, también octosilábicas con ripio de tres; en este caso la gran acefalía de la primer frase (ver al respecto Figuras 3.32, 3.33 y 3.34) y la gran anacrusa de la segunda colaboran a que la segmentación sea un poco más equilibrada que en la Figura 3.52, no en cantidad de notas —también la estructura es 3+8— pero sí en cuanto a la extensión temporal de cada segmento.

Di cen que di cen que la yer ba mo ra
 D I A V A V D I
La yerba mora, O1-S1
 —Figura 3.53—

En cuanto a las organizaciones de 7 y 5 sílabas, frecuentes en la cueca cuyana, como vimos en el párrafo anterior, la situación más sencilla es justamente una frase de 7 sonidos y la otra de 5, de obvia segmentación. La estructura de la frase heptasilábica del ejemplo siguiente es el más frecuente.

Co ra zo nes par ti dos yo no los quie ro

C G G G
I V V I

Corazones partidos, O1-S1
—Figura 3.54.1—

Esta frase de 7 sonidos se presenta usualmente también sin la síncopa sobre el sexto ataque. Carlos Vega, en el estudio que prologa el *Cancionero cuyano* de Alberto Rodríguez, muestra una estructura que denomina la “expresión clásica de la frase melódica propia de la Cueca, y también de la misma Tonada, la fórmula del bajo, seguida del reposo” (Vega, 1989 [1938] : 18); en la Figura 3.54.2 comparamos las estructuras heptasilábicas que para nosotros son las más frecuentes con la presentada por Vega.

a. Estructura de 7 sílabas sincopada

b. Estructura de 7 sílabas sin síncopa

c. Frase melódica propia de la cueca, según Vega

—Figura 3.54.2—

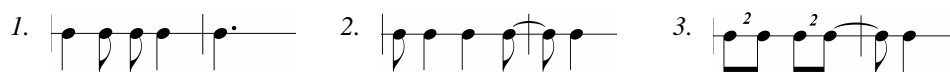
Configuraciones similares de seguidillas aparecen, entre otras piezas, en *Si por que te quiero quieres*, S3 y S4, o en *Del que se va y no vuelve*, a lo largo de toda la composición. En estas cuecas las estructuras rítmicas de las oraciones son:

1. Si por que te quiero, quieres, O1-S3: Pre cio sa ver be ni ta que del ce rroe res

2. Del que se va y no vuelve, O1-S1: Tee no jas si no ven go me po nes ca ra

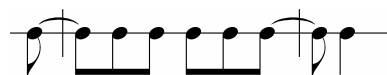
—Figura 3.55 —

Desde la interpretación, hemos encontrado distintas maneras de frasear este último segmento y la notación musical no alcanza a reflejar semejante riqueza; sin embargo, algunas aproximaciones²⁴ entre muchas otras, podrían ser:



—Figura 3.56—

Otro frecuente recurso de interpretación en la primer frase de las estructuras de seguidilla —y en general en toda frase tética— consiste en anticipar el primer ataque creando una síncopa no prevista desde la composición o, al menos, no presente en las versiones señaladas como las originales.



1. *Si porque te quiero, quieres, F1-O1-S3:* Pre cio sa ver be ni ta
2. *Del que se va y no vuelve, F1-O1-S1:* Tee no jas si no ven go
3. *El encuentro, F1-O1-S1:* Rum bian do pa ra Ja chal
4. *Ay, ay mi suerte, F1-O1-S1:* Por el cam po'e tu fren te

—Figura 3.57—

Junto a esto, el primer tiempo de la frase de 7 sílabas suele presentarse con alguna de las variantes comentadas en la Figura 3.45.3, tal como podía verse en *Pa'l comisario, O1.SIS2* (Figura 3.43) y en *Ay, ay mi suerte, F1-O1-S1* (Figura 3.20); menos frecuente es su aparición en el segundo tiempo. Por otro lado, ese último ejemplo contiene una frase consecuente de 6 sonidos, producto de la introducción de un melisma sobre una de las sílabas del verso de 5, recurso compositivo efectivo cuando la estructura poética del verso tiene una sílaba menos que la cantidad de sonidos de la frase melódica, como hemos mostrado en las Figuras 3.48, 3.51.4 y ahora en la 3.58.



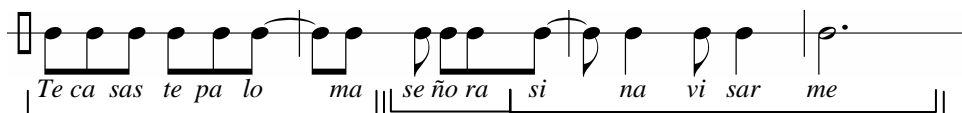
Ay, ay mi suerte, F2-O1-S1

—Figura 3.58—

²⁴ Lo mismo podemos decir acerca del cuatrillo de la Figura 3.29, o de los dosillos de las Figuras 3.52, 3.55 y 3.62; son sólo aproximaciones, intentos de transcribir fraseos, interpretaciones.

Pero el melisma no es el único recurso para adecuar un pentasílabo a otra estructura de mayor cantidad de sonidos. En páginas anteriores mostramos las oraciones del estribillo de *La yerba mora* (Figuras 3.34 y 3.42); la estructura poética base de cada oración es 7+5, sin embargo en la realización del canto cada frase consecuente es octosilábica resultado de la inclusión de un ripio de tres sílabas —“señora”—.

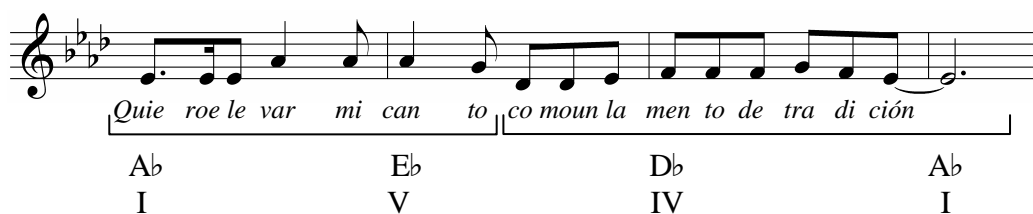
S	<i>La yerba mora (estribillo)</i>		O (4c.)	
S3: ESTRIB	Te casaste paloma sin avisarme suficientes son penas para matarme así ha de ser mi suerte para quererte	Te casaste paloma <i>señora</i> sin avisarme	O1-S3	c
		suficientes son penas <i>señora</i> para matarme	O2-S3	d
		así ha de ser mi suerte <i>señora</i> para quererte	O3-S3	d



La yerba mora, S3
—Figura 3.59—

El producto final es una oración de estructura 7+8 cuya frase consecuente tiene una gran anacrusa, similar a las comentadas en la Figura 3.51.

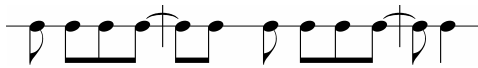
Existen en la cueca cuyana otras organizaciones de mayor cantidad de sílabas y sonidos por cada unidad de segmentación, que obviamente se traduce musicalmente en una mayor densidad rítmica. Un caso especial se escucha en el estribillo de *Los sesenta granaderos*, (ver Figura 3.14) cuya estructura es 7+5+5 —el último verso es de 4 sílabas fonéticas, pero de acentuación aguda, es decir de 5 sílabas métricas— propiciando una segmentación en dos frases de 7 y 9 sonidos, tética y anacrúsica, respectivamente (Figura 3.60).



Los sesenta granaderos, O1-S3
—Figura 3.60—

Otros casos similares se dan en algunas oraciones de las composiciones *La flor ausente* y *Voy llegando a Cuyo*, entre otras. En la primera de estas cuecas, básicamente compuesta sobre eneasílabos (Figura 3.20.2), encontramos oraciones cuya estructura es 9+5+5 (Figura 3.27); en la segunda, construida sobre versos octosilábicos, la primera oración de cada estrofa es 8+5+5 (Figura 3.39). En ambos casos la segmentación es ambigua; pero, continuando con el criterio del ejemplo anterior, *S3* de *Los sesenta granaderos*, hacemos nuestro análisis señalando en ambas oraciones una frase consecuyente de 10 sílabas, con gran anacrusa, cuya estructura interna —al continuar segmentando— es 5+5.


La estructura rítmica de esta frase consecuyente es:



La flor ausente, F2-O3-S1: yoes toy do li do jun toau na pe na
Voy llegando a Cuyo, F2-O1-S1: San Juan al fon do sus ven ta na les

—Figura 3.61—

Estas frases de gran anacrusa son empleadas de una manera sistemática en la composición de *La viña nueva*; en las oraciones de cierre de las estrofas la estructura es 10+10, resultado de la musicalización de una forma poética irregular que en algunos casos es 8+8 debiendo insertar ripios de dos sílabas, y en otros 8+10 con ripio sólo en la primera frase, siempre con el objeto de completar los 20 sonidos en toda la oración; de todas formas, ambas frases son anacrúscas, *F1*²⁵ de 1 corchea y *F2* con gran anacrusa de 4 corcheas.



Dul ce dul ce ci ta co mo cuel ga | dee sas que se guar dan en los te chos

G E7 Am D7 G
 I V7(II) IIm V7 I

La viña nueva, O3O4-S1

—Figura 3.62—

Pero es en el estribillo donde se pone de manifiesto el empleo constructivo de la frase decasilábica segmentada en 5+5, como las mostradas en la Figura 3.61.

²⁵ En el ejemplo de la Figura 3.62, el grupo de semicorcheas de *F1*, suele ser interpretado de distintas maneras en cuanto a las alturas, afinaciones y portamentos; lo que parece estar claro para los cantantes es que empieza en sol y concluye en la corchea re; cuando se transcribe el pasaje para una interpretación, en un arreglo coral por ejemplo, suele recurrirse a grados conjuntos.

Sa quee les pi chea la bor da le sa que la ja ra na re cién em pie za

C IV C IV C IV F#7 V7(III) Bm IIIIm

Lo mu choes po co lo po coes na da to do de pen de de las he la das

G I D7 V7 D7 V7 G I

Sa quee les pi chea la bor da le sa que la ja ra na re cién em pie za

G I D7 V7 D7 V7 G I

La viña nueva, S3
—Figura 3.63—

Esta sección está compuesta por una cadena de segmentos pentasilábicos, anacrúsicos y, en la versión que mostramos en la Figura 3.63 —del dúo Vera-Molina, contemporáneo de Palorma—, sincopados; recién en la última frase de la cueca se recurre a la estrategia comentada anteriormente de eliminar la síncopa, adecuar el fraseo a la pulsación de negra en el penúltimo compás, finalizando sobre el acento métrico. En otras versiones la marcha sincopada se interrumpe además en otros puntos, pero se mantiene la segmentación pentasilábica en el fraseo²⁶.

Un caso particular, de mayor densidad aún que las frases de los ejemplos anteriores, aparece en las oraciones iniciales de cada sección de la cueca *Sueño de la vendimia*, compuestas sobre pares de versos endecasílabos; la configuración de la oración es en este caso 11+11; además, en algunas versiones la interpretación incluye variaciones como las comentadas en la Figura 3.45.

²⁶ Además, esta es la única versión que conocemos en la que se emplea la cadencia | V7(III) | IIIIm || como parte del módulo armónico de *OI-S3*. Es más, es el único ejemplo que tenemos de V7(III).

Mien tras el so ni do de las gui ta rras des pe re za cue cas en sua le grí a

Gm C7 F Fm B \flat 7 E \flat
 II m_{IV} V7 $_{\text{IV}}$ IV II $\text{m}_{\text{III}\flat}$ V7 $_{\text{III}\flat}$ III \flat

El sueño de la vendimia, O1-S3
 —Figura 3.64—

La estructura de cada frase nos remite al diseño heptasilábico más frecuente (Figura 3.54, 3.55 y 3.59), aunque precedido, en este caso, por una anacrusa de 4 semicorcheas, inclusión necesaria para musicalizar las 11 sílabas de cada verso; igual interpretación podemos hacer para el modelo octosilábico de la Figura 3.44.2, o para estructuras de versos eneasílabos; en consecuencia, hipotetizamos que este procedimiento —consistente en partir de la estructura tética de frase heptasilábica adicionando una anacrusa de cantidad conveniente de sonidos, construyendo frases de mayor densidad rítmica— puede ser un recurso compositivo frecuente de los creadores de cueca cuyana.

Por el contrario, un ejemplo excepcional de muy baja densidad rítmica puede apreciarse en *Remolinos*; durante las estrofas algunas oraciones combinan versos de 6, 7 y 8 sílabas —por ejemplo, 6+6 en la penúltima oración de *S1* y *S2* (Figura 3.24)—; sin embargo la oración final tiene la particular organización 6+2.

te vas con el vien to vien to

G D Gm D
 IV I IV m I

Remolinos, O3-S3
 —Figura 3.65—

La estructura de 6 sílabas más frecuente en esta composición (primer frase de la Figura 3.24) —variada en ocasiones con los recursos citados en párrafos anteriores— nos remite también a la configuración más estandarizada de frase heptasilábica (Figura 3.54.2.a), pero realizada omitiendo el primer sonido, creando un inicio acéfalo de 1 corchea. Como resumen de ambas estrategias —agregar o

quitar notas al diseño tético de 7 sonidos adecuándolo a frases de distinta cantidad de sílabas— presentamos la Figura 3.66.

1. *Remolinos*, FI-O2-S2: Vien to de pa ñue los

2. *Corazones partidos*, FI-O1-S1: Co ra zo nes par ti dos

3. *Cochero 'e plaza*, FI-O1-S1: Co che ro cuán to me co bra

4. *La flor ausente*, FI-O1-S1: Se de rra ma la pri ma ve ra

5. *El sueño de la vendimia*, FI-O1-S1: De las al tas cum bres des cien deel a gua

modelo de frase tética heptasilábica

—Figura 3.66—

Pasando a otro tema relacionado con aspectos rítmico melódicos, como ya hemos comentado, un rasgo muy definido que percibimos al interior de la frase de cueca cuyana es la frecuente presencia de síncopas en la articulación entre dos compases. Este elemento identificable desde la percepción auditiva, presente en gran parte de los ejemplos transcriptos en este trabajo se vuelve muy evidente desde la notación musical. Como sucede con otras características sonoras, y dado el carácter fuertemente repetitivo de la cueca cuyana, tengamos en cuenta que el hecho de aparecer en una frase puede significar estar presente a lo largo de toda la composición.

En la Figura 3.67 intentamos dar cuenta de la presencia de estas síncopas en siete composiciones, desde una perspectiva macro; puede apreciarse la existencia de distintas densidades y organizaciones, en relación con la forma de una parte de cada cueca; desde *Póngale por las hileras*, con alta densidad y distribución homogénea, hasta *Corazones partidos*, con muy poca presencia de síncopas, sólo en las frases iniciales de cada sección, o *La viña nueva*, con mediana presencia en las estrofas, pero con una alta concentración en el estribillo; además, registramos contadas composiciones sin frases sincopadas, entre las que se encuentran *Tijeras y racimos* y *Soy un pájaro del agua*.

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O4	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3				
S1								S2						S3					

1. Póngale por las hileras

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O4	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3				
S1								S2						S3					

2. Cochero 'e plaza

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O4	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3				
S1								S2						S3					

3. Allá por San Rafael, P2

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O4	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3				
S1								S2						S3					

4. La calle Angosta

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O4	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3				
S1								S2						S3					

5. Corazones partidos

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O4	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3				
S1								S2						S3					

6. La viña nueva

F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3	O1	O2	O3					
S1								S2						S3					

7. Las dos puntas

—Figura 3.67—

Por otro lado, desde un punto de vista microscópico —y pensando el compás de la cueca desde la subdivisión métrica, esto es como una grilla de 6 corcheas— este sonido ataca en la 6ª figura del primero de un par compases, prolongándose hasta superar la posición que ocuparía la primer corchea del compás segundo, adquiriendo frecuentemente la duración total de una negra.



—Figura 3.68 —

Complementando las dos perspectivas extremas de los párrafos anteriores —macro y micro—, estudiaremos este rasgo rítmico melódico en su contexto sintáctico mínimo, esto es como parte de la frase, y en su entorno más restringido, es decir en su relación con las notas adyacentes. Desde el primer punto de vista, preliminarmente diremos que se encuentran al principio o al final de la unidad formal que hemos denominado frase; por resultarnos muy ilustrativos, emplearemos dos términos introducidos por Carlos Vega en su *Fraseología* (1941), solamente para indicar la posición de este elemento. El musicólogo bonaerense en su estudio acerca de la frase musical identifica dos puntos que él denomina “grávidos” o “de comprensión”, uno al inicio de la frase, “punto capital”, y otro al final, “punto caudal”; en consecuencia llama “compás capital” y “compás caudal” al primer y segundo compás, respectivamente, que integran la frase (Vega, 1941 : 43, 47 y 51, T.II, V.1). En coherencia con esta terminología nos referiremos a *síncopa capital* cuando este elemento se encuentre al inicio de la frase y *síncopa caudal* cuando esté al final.

Aunque en el texto citado Vega teoriza estas síncopas denominándolas *semiacéfalas* y *semiatélicas* (Vega, 1941, T.II, V.1 : 66-68), no las muestra en ejemplos concretos, habiendo incluido más de 700 fragmentos melódicos en toda la obra; es más, no está presente en la tipología de frases que propone; tampoco hace referencia a su presencia en la cueca cuyana, a pesar de que tres años antes él había prologado el *Cancionero cuyano* de Alberto Rodríguez, texto en el que aparece como modelo de este género musical la cueca *Si porque te quiero quieres* (Rodríguez, 1989 [1938] : 119), que contiene estos elementos rítmico melódicos, junto con *Tus penas y las mías* (Rodríguez, 1989 [1938] : 175), ambas señaladas por el mismo Vega como

piezas que emplean “la frase melódica propia de la cueca” (Figura 3.54.2.c) pero que son “sincopadas” (Vega, 1989 [1938] : 18) —presentándose en ambos ejemplos el heptasílabo sincopado que mostramos en la Figura 3.54.2.a—; tampoco establece conexiones con músicas populares argentinas o latinoamericanas, donde estas síncopas aparecen frecuentemente, no sólo en la cueca. Posteriormente, en *Panorama de la Música Popular Argentina* (1944), al estudiar los géneros musicales pertenecientes a los cancioneros ternario colonial y criollo occidental, grupos genéricos en los que incluye la cueca cuyana, comenta algunas de las características de su sistema rítmico, señalando la presencia ocasional de estas síncopas, sólo desde una interpretación anómala, “viciada” en sus términos.

“Con respecto a las fórmulas ‘sin emisión’ al comienzo, *acéfalas*, o al final, *atélicas*, aparecen ocasionalmente por anticipaciones o demoras espontáneas del sonido que debió encabezar o terminar la frase; pero, simples vicios de dicción, en el orden vocal, no están encarnadas en el sistema.” (Vega, 1944 : 167)

Seguidamente, una apreciación similar es realizada por Vega en relación con la ejecución instrumental, aunque la hace extensiva a las melodías de las voces.

“Estas fórmulas conceptuales, y la correspondiente *síncopa mayor* que engendran en el orden rítmico, no son recursos artísticos de composición en el sentido europeo, ni aun trasladados al campo vocal.” (Vega, 1944 : 167)

Y remite, en nota al pie de página, al texto de su *Fraseología*, en el que ejemplifica y explica esa síncopa denominada *mayor* como “las fórmulas semiacéfala y semiatélica” que había presentado previamente (Vega, 1941, T.II, V.1: 68). Quizás Vega, al igual que la teoría musical occidental, haya conceptualizado la síncopa como una anomalía, un caso especial fuera de lo normal. Habitualmente, este elemento suele pensarse como desplazamiento o anticipación de un sonido, porque se toma como referencia el tiempo fuerte del compás siguiente, posición que es calificada como “normal”²⁷. Pero, además de la gran frecuencia con que este fenómeno aparece en este género musical, sucede que esta figuración rítmica no es apreciada como una anomalía por los cultores de música popular cuyana, que en general, no son conscientes de las definiciones que maneja la teoría musical

²⁷ “Syncopation. The regular shifting of each beat in a measured pattern by the same amount ahead of or behind its normal position in that pattern.(...) Phrasing or articulation may be called ‘syncopated’ if regularly shifted ahead of or behind the beat to create tension against the established pulse.” (Sadie y Tyrrell, 2001 : 850, V.24).

occidental ni de su sistema de notación²⁸. Es decir, aunque sólo haya una comprensión fenomenológica, si bien no analítica, que discrimine pulsaciones y acentos métricos —evidenciados por la rítmica de los rasguídos, por las palmas de los concurrentes y por el paso de los bailarines—, no se experimenta la síncopa del canto como conflicto o tensión con las acentuaciones del metro. En la interpretación no se concibe como una dificultad sino que se canta *naturalmente*; esa naturalidad, que es obviamente cultural, no es coherente con la definición de síncopa como anormalidad²⁹. En consecuencia, volviendo a los términos de Vega, creemos que sí “está encarnada en el sistema”; para nuestro análisis es parte del texto-código de la cueca cuyana y nos detendremos brevemente a estudiarla.

Muy frecuentemente, esta síncopa se presenta en el final de la frase —esto es, síncopa caudal—, correspondiendo, en el caso de verso de terminación grave, a su penúltima sílaba/sonido, seguida de otra nota de duración de corchea o negra, como se aprecia en los ejemplos de las Figuras 3.66, 3.46, 3.47 y 3.62, entre muchos otros de los ya expuestos; se observa también que este rasgo es independiente de otras características de la frase, ya que esos ejemplos corresponden a versos de 6, 7, 8, 9, 10 u 11 sílabas, con inicios anacrúsicos, téticos o acéfalos, y en frases antecedentes o consecuentes. El intervalo anterior a la síncopa caudal puede ser ascendente, descendente o unísono y el posterior es descendente la mayoría de las veces, en contadas ocasiones unísono y nunca ascendente, al menos en el corpus analizado; ambos intervalos son muy frecuentemente de 2^a, con mediana frecuencia unísono y de 3^a, y contadas veces superior a este salto. Las combinaciones de amplitudes y sentidos de los intervalos adyacentes determinan distintos perfiles de la síncopa caudal en su contexto melódico inmediato, tal como aparece en la Figura 3.69. La gran mayoría de las síncopas que se nos han presentado en las cuecas analizadas corresponden a esta categoría, síncopa caudal de terminación grave.

²⁸ Significativamente es necesario escribir la síncopa en cuestión con un signo diacrítico, es decir, un agregado especial a otro signo que sí nació para lo normal.

²⁹ La presencia de estas síncopas sugiere otra organización métrica del estrato melódico, es decir, podría haber otra *norma* que determine la *normalidad* de las cuecas, como sucede con otras músicas populares que se acercan más a una lógica aditiva o a un metro divisivo pero de pulsaciones no isócronas, concepto que recién estamos elaborando; estas síncopas podrían ser la manifestación en la superficie musical de un principio métrico estructural distinto, mucho más complejo. Hemos dejado para futuros trabajos este tema que inicialmente formó parte del proyecto de la presente tesis.

1. 

Hay un bri llo de cha pe cas
Siem pre un ra ci mo de en car go

E B
I V

Póngale por las hileras
F1-O3-S1S2

2. 

Por el cam po'e tu fren te
An tea no che fuia ver te

F C
I V

Ay, ay mi suerte
F1-O1-S1-PIP2

3. 

Cru zan do la cor di lle ra
En tre ce rros y que bra das

A D
V I

Las dos puntas
F2-O1-S1S2

4. 

Ya pu so el due ño de ca sa

Eb Fm
I II m

Allá por San Rafael
F1-O1-S1-P2

5. 

Pre cio sa ver be ni ta

Ab Eb
I V

Si porque te quiero quieres
F1-O1-S3

—Figura 3.69—

En el caso de versos con terminación aguda, la síncopa de final de frase se corresponde con la última sílaba, como en la Figura 3.60, situación muy poco frecuente. En síntesis, la síncopa caudal siempre coincide con la última sílaba tónica, tanto para versos graves como agudos, y aparece precedida de una corchea correspondiente a la sílaba anterior.

Además, también encontramos la síncopa entre compases pero al inicio de la frase —síncopa capital— principalmente en los ejemplos de gran anacrusa, coincidiendo con la cuarta sílaba del verso —como se aprecia en las Figuras 3.51.1, 2 y 3, 3.23 y 3.32, entre otras—. Salvo unos pocos ejemplos, como sucede en las oraciones del estribillo de *La viña nueva* (Figura 3.63), esta síncopa capital con gran anacrusa se encuentra sólo en frases consecuentes. En cuanto al contexto melódico inmediato no hay diferencias en relación con los contornos presentados en la Figura 3.69.

1. *di cen que la yer ba mo ra*
pa ra qué me quie rea ho ra
 A7 A7 D
 V7 V7 I
La yerba mora
 F2-O1-S1S2

2. *es ta rás en mi me mo ria*
yen el mo li no ter mi na
 Bb Bb Eb
 V V I
La calle Angosta
 F2-O4-S1 y F2-O3-S2

—Figura 3.70—

Contrastando con la síncopa caudal, la relación de la síncopa capital con la acentuación de los versos poéticos no es necesariamente convergente, es decir, en ocasiones no coincide con la tónica de ese grupo sílabas. En estos casos se produce una interesante divergencia entre acentos prosódico, agógico y métrico, este último evidenciado en el acompañamiento de las guitarras, que enriquecen notablemente la rítmica total de la frase. En la Figura 3.71 vemos dos de estas organizaciones de acentos divergentes: agógico, métrico y prosódico en 3.71.1, y prosódico, agógico y métrico en 3.71.2.

1. *di cen que la yer ba mo ra*
 Ag M Pr
La yerba mora
 F2-O1-S1

2. *es ta rás en mi me mo ria*
 Pr Ag M
La calle Angosta
 F2-O4-S1

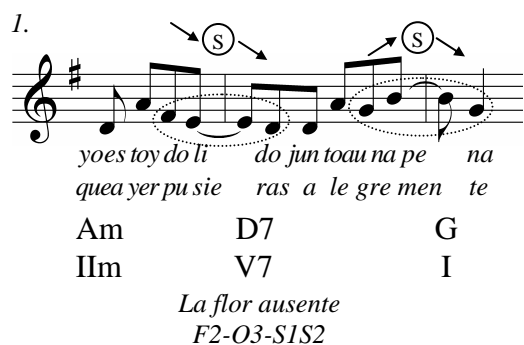
—Figura 3.71—


Por otro lado, como mostramos en la Figura 3.57, suele producirse en la interpretación de frases téticas, una síncopa capital no prevista en la composición, mediante la anticipación —ésta sí— de la primer sílaba, resultando una anacrusa de una corchea; lejos de ser un vicio de dicción, retomando la discusión, es un importante recurso interpretativo del cantante cuyo.

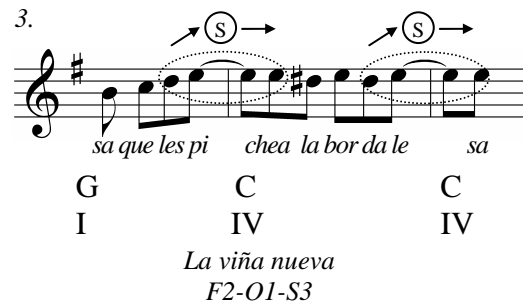
qué roe le var mi can to
 Ab Eb
 I V
Los sesenta granaderos
 F1-O1-S3

—Figura 3.72—

En algunas oraciones aparecen juntos ambos tipos de síncopas, como en el estribillo de *La yerba mora* (Figura 3.34, 3.42 y 3.59) o *La calle Angosta* (Figura 3.37 y 3.67.4), síncopa caudal en la frase antecedente y capital en la consecuente, resultando dos articulaciones entre compases sincopados consecutivos. Pero además, en algunos ejemplos encontramos síncopa capital y caudal en la misma frase.

1. 

2. 

3. 

—Figura 3.73—

En las Figuras 3.73.1 y 3.73.2, cada uno de estos ejemplos corresponde a la frase consecuente de distintas oraciones, cuyas frases antecedentes tienen una síncopa caudal, resultando tres síncopas consecutivas en las respectivas oraciones, como puede apreciarse en las Figuras 3.27 y 3.39. El otro ejemplo pertenece a una frase del estribillo de *La viña nueva* que, como mostramos en la Figura 3.63, está construido empleando repetitivamente este recurso, apareciendo, en la versión estudiada, diez síncopas consecutivas, alternando, obviamente, capitales y caudales.

Intentando una aproximación desde la armonía, tengamos en cuenta que en la mayoría de los casos esta síncopa que estamos estudiando se da en la articulación entre dos compases pero que corresponden a acordes distintos, como puede verse en los ejemplos presentados a lo largo de todo el párrafo. Por la proximidad que tiene el ataque de la síncopa con el del acorde del compás siguiente —están a una corchea de distancia— es habitual pensar este fenómeno rítmico melódico como desplazamiento armónico, es decir como adelanto de una nota del segundo acorde que obviamente debería sonar después, reforzando la percepción que suele tenerse desde aspectos métricos y que hemos criticado en párrafos anteriores. Desde el

análisis armónico sí podemos hablar frecuentemente en términos de *anticipación*; sin embargo, por un lado, la altura de la síncopa no siempre corresponde a un factor exclusivo del acorde de destino, y, por otro, frecuentemente es una nota sólo del primer acorde; en estas otras situaciones la síncopa puede ser analizada, en consecuencia, como *nota estructural común* a ambos acordes o como *retardo*.

común retardo anticipación

G C#° Am D7 G
 I IV#° IIm V I

La flor ausente (v.1), O3O4-S1
—Figura 3.74—

En algunos casos el análisis no ofrece demasiadas alternativas, como en el ejemplo anterior, en el que cada nota sincopada pertenece, por lo menos, a una de las tríadas involucradas; en otros, en cambio, la síncopa puede prestarse a interpretaciones ambiguas, como en algunos de los siguientes ejemplos.

retardo común

E6 B7 B7 E6
 I6 V7 V7 I6

Póngale por las hileras, O1-S1S2
—Figura 3.75.1—

retardo retardo

Eb C7 Fm Bb7 Eb
 I V7(II) IIm V7 I

Allá por San Rafael, O3-S1S2
—Figura 3.75.2—

anticipación anticipación

Eb7 Ab6 Bb7 Eb6
 V7(IV) IV6 V7 I6

La calle Angosta, O1-S3
—Figura 3.75.3—

Las observaciones que hicimos acerca del frecuente empleo del I6 y del V7 colaboran en nuestro análisis, despejando posibles ambigüedades; por ejemplo, la primer síncopa de la Figura 3.75.1 es analizada aquí como retardo de la 6ª del E6, que resuelve sobre la 7ª del B7, aunque con una resolución muy particular ya que no se mueve por grados conjuntos; también podría pensarse en el do# como una especie de escapada, es decir, una interpolación entre el si y el la, pero también bastante atípica al encontrarse esta nota entre dos compases. Por otro lado, las dos síncopas de la Figura 3.75.2 son interpretadas como retardo de la 7ª de sendas dominantes; y en la Figura 3.75.3, hemos analizado ambas síncopas como anticipaciones de la 6ª de cada acorde de 6ª agregada.

En algunos casos hemos analizado la síncopa como una nota no estructural, que puede ser parte de una doble bordadura o funcionar como una apoyatura, pero, en ambas alternativas, atacando anticipadamente, como en la Figura 3.70.2.; de todas formas, este es un ejemplo en el que la armonía base no cambia entre los acordes, a lo sumo, en algunas versiones se inserta un acorde apoyatura, un IV que dura sólo una corchea entre los dos compases de V.

anticipación
de una
apoyatura

B \flat [A \flat] B \flat E \flat
V [IV]V I

La calle Angosta
F2-O4-S1 y F2-O3-S2

— Figura 3.76 —

Finalmente, percibimos que en la interpretación de estas síncopas que hemos estudiado en las últimas páginas, el cantante suele utilizar ocasionalmente un portamento, manteniendo en el ataque de la síncopa la altura de la nota anterior, variando gradualmente la entonación y definiendo la afinación recién sobre el acorde del compás de destino; dependiendo de la velocidad del portamento, inclusive suele insinuar un melisma; en el caso de las anticipaciones, el intérprete, quizás inconscientemente, juega buscando adecuar paulatinamente la melodía a la armonía que aún no cambia, conservando la altura hasta que se concreta dicho cambio.

1. *Co che ro cuánto me co o bra*

2. *A I E V*

Coche ro 'e plaza, F1-O1-S1
—Figura 3.77—

Como comentamos en el capítulo “Introducción”, los resultados preliminares de nuestro análisis fueron puestos a prueba mediante una experiencia con cultores de música popular cuyana; además de reforzar esas iniciales observaciones, las opiniones de estos músicos y oyentes expertos alimentan fuertemente nuestras conclusiones al respecto, como veremos en el último capítulo. Adelantamos que estas síncopas, elementos estructurales muy frecuentes en la cueca cuyana, son una parte importante del texto-código del género, y que, en conjunción con los demás elementos que hemos puesto en evidencia a través del análisis, participan en la construcción de los sentidos relacionados con la identidad cultural cuyana.

3.2.4. Sonido y aspectos performativos

Como nos sugieren algunos ejemplos acerca de cuestiones interpretativas presentados en los párrafos anteriores, no todo pasa por el repertorio y las estructuras en el estudio de la relación entre músicas e identidades; por ejemplo, otros conjuntos musicales han interpretado géneros y composiciones del núcleo tradicional, respetando compases, repeticiones, secciones, oraciones y frases, pero sin ser considerados dentro del colectivo cuyano, tal el caso de Los Fronterizos o Los Chalchaleros, como vimos anteriormente. Es que en la construcción de la identidad cuyana desde lo musical, intervienen otros factores que tienen que ver también con una relativa fidelidad al núcleo, pero no sólo en cuanto a elementos estructurales, sino también en relación con aspectos performativos, es decir, considerando tanto el *qué se ejecuta* junto al *cómo se interpreta*. Tímbrica, textura, tempo, articulaciones, rango dinámico, son algunos de los factores que intervienen en la respuesta a *cómo*

suenan la cueca cuyana, y que sumarán a la construcción de la identidad sonora del género.

Desde una aproximación auditiva, el sonido de la cueca —y de la música cuyana en general— está configurado por voces y guitarras. Esa tímbrica es el resultado de la interacción entre los formatos vocal e instrumental y criterios de combinación, es decir, texturas. A través de estos elementos, músicos y conjuntos sienten definida su identidad.

“...podría llamarse una cuestión de identidad musical. Nosotros, en realidad nacimos como *dúo cuyano* [lo acentúa] y hemos ido manteniendo ese perfil, es decir, tener una identidad musical” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

Entre otras formaciones —generalmente conjuntos de tres a cinco integrantes—, el formato dúo es el más habitual, consistente en dos músicos, ambos cantantes y guitarristas, frecuentemente acompañados por otros instrumentistas circunstanciales; muy habitualmente se han presentado artísticamente empleando la combinación de sus apellidos como denominación: Arboz-Narváez, Mínguez-Barbosa, Andrada-Flores, Adarme-Salinas, Dávila-Tovares, son sólo algunos de los muy renombrados dúos, entre cientos que han construido durante décadas la historia de la música cuyana. Inclusive, algunos conjuntos, entre ellos Las voces del Chorrillero, han funcionado siempre como un *dúo encubierto*, en este caso Rivarola-Torres, acompañados por guitarristas ocasionales que han ido cambiando durante más de treinta años de trayectoria.

“Y son cosas que nos distinguen a nosotros, la forma de interpretar... el canto cuyano es el canto a dúo, el tradicional, que siempre practicamos Las voces del Chorrillero; en algún momento hemos tenido trío también, pero especialmente es el dúo en nuestra tradición lo que queremos, lo que amamos. Con esto no estoy hablando mal de la gente que dentro de Cuyo hacen tonadas y cuecas a 3, 4 voces. Yo soy un gran admirador de don Hilario Cuadros, del dúo Arboz-Narváez, y nosotros hemos seguido esa tradición del canto a dúo, y 4 intérpretes, con 3 guitarras que puntean los solos de guitarra.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Junto a la situación anterior —dúo con acompañantes, pero todos integrantes de un conjunto—, es muy habitual en la música cuyana que el dúo se mantenga independiente aunque grabe o se presente en vivo con el acompañamiento de guitarras, expandiendo circunstancialmente el formato a cuarteto o quinteto, manteniendo así el protagonismo de la pareja original.

“Cuando empezamos nosotros, venían los guitarreros, todos los muchachos amigos y decían ‘che, cuando graben, nosotros vamos a hacer guitarras...’ Bueno, nosotros, agradecidos, pero la idea que teníamos, yo sobretodo, era otra; porque yo una vez escuché en San Rafael una orquesta municipal —hace muchos años, cuando era chico y había orquesta municipal—, con violines y todo el ensamble de cuerdas, haciendo *Póngale por las hileras* y *Virgen de la Carrodilla*. (...) andábamos buscando algo así para incorporar y sin perder la esencia, sin perder las raíces y algo que no hiciera desaparecer el dúo.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Aunque el dúo pueda estar ampliado, reforzado por otros instrumentos —incluyendo no sólo guitarras, sino hasta un teclado para evocar sonoridades de una orquesta de cuerdas, como en el caso de Cacace-Aliaga, en el testimonio anterior—, se ha constituido en el formato vocal más frecuente y el canto a dos voces en la textura usual, especializándose uno de los miembros en “hacer la primera” y el otro en “hacerle la segunda”. Algunos líderes de conjuntos, fueron especialistas en esta última función, y siempre buscaron para sus grupos, además de los guitarristas acompañantes, una primera voz para sonar a dúo cuyano; tal el caso de Hilario Cuadros en Los Trovadores de Cuyo, desde Cuadros-Morales en la década de 1920 hasta Cuadros-Canciello en los 50. Don Clemente Canciello, fundador de Cantares de la Cañadita, fue “la última primera voz de Los Trovadores”; el siguiente testimonio, de la hija del cantante, da cuenta de esa intención de Cuadros y de la responsabilidad de ocupar ese lugar.

“Mi padre conocía muy bien la historia de la música cuyana; él decía ‘Hilario Cuadros tuvo once primeras voces’. Él sabía dónde estaba parado.” (Alicia Canciello, 1/3/2003)

Otro ejemplo particular es el de Santos Rodríguez, fundador de Los voces del Plumerillo, quien en los últimos años de su carrera incluyó en dicho conjunto dúos cuyanos previamente constituidos, como Vargas-Montiel; actualmente Las voces del Plumerillo es en realidad Ramírez-Maure, más los guitarristas ocasionales, es decir, otro dúo encubierto ampliado por acompañantes. Curiosamente, esta modalidad de trabajo que tenía don Santos ha provocado una disputa legal tras su muerte, que gira en torno a “quién es el dueño del nombre del conjunto”, es decir, cuál de los dúos tiene el derecho a seguir presentándose como Las Voces del Plumerillo y usufructuando de ese beneficio.

Por otro lado, aunque Antonio Tormo, Félix Palorma y Carlos Montbrun Ocampo integraron célebres dúos —como Tormo-Canale, Ruiz-Palorma y Ocampo-Flores—, sin embargo, desarrollaron decisivamente sus carreras desde el formato cantante solista acompañado de instrumentistas, constituyendo una modalidad también bastante habitual. Tormo, pareciera ser un precursor de este formato, desde mediados de los 40.

“...él nunca cantó solo, siempre el dúo Tormo-Canale. (...) Y claro, se viene Tormo como prueba... y al cabo, inmediatamente entró cantando... ¡solo!; y se buscó un repertorio para cantar solo. En ese entonces, no habían cantores folklóricos solos, el único que había era él; si él se inició en Buenos Aires cantando solo, folklore, cuecas, tonadas...” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

En general, en el canto cuyano tradicional, ya sea interpretado por dúos o solistas, hay una búsqueda de lo agudo en varios sentidos, no sólo en el registro sino también en cuanto a la tímbrica.

“...brillante, liviano, con una emisión abierta... todo esto, a grandes rasgos, es lo que da una sensación nasal; de todas formas, hay una tendencia a cantar en el registro agudo o al menos, del medio hacia el agudo. (...) Por otro lado, los ataques suelen ser blandos, inclusive con pequeños portamentos, es decir, arrastres melódicos pero acompañados de arrastres dinámicos... La combinación de estos rasgos, cuando se exageran, es la que produce esa asociación con el sollozo, este sonido de canto llorado...” (Ricardo Mansilla, 13/9/2003)

La conjunción nasal/llorado es un elemento performativo muy significativo, cristalizado a partir de las interpretaciones de los distintos dúos que Hilario Cuadros formó en el seno de su conjunto Los Trovadores de Cuyo; quizás tenga alguna conexión con la enfermedad endémica del bocio que aquejaba a gran parte de la población de estas provincias hasta bien entrado el siglo XX y que condicionaba cierta manera de colocar la voz hablada y cantada³⁰, opinión muy generalizada en el ambiente cuyano.

“Bueno, pero eso del lloro tenía una explicación... lo del yodo, el bocio, y todo eso...” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

De todas formas, hoy es una característica que connota fuertemente *música cuyana tradicional*, a tal punto que, cuando un conjunto quiere remitirse a esa época,

³⁰ En la enfermedad del bocio crece exageradamente la glándula tiroides, duplicando en ocasiones el volumen del cuello, oprimiendo la laringe, alterando la emisión del sonido y la capacidad de los resonadores, resultando un timbre *ahogado* y carente de cuerpo.

materializada en el repertorio de Cuadros, recurre a esa manera de interpretación, buscando esa tímbrica, imitando ese sonido, que, al no ser tan habitual en el habla cuyana contemporánea, suele ser percibido como artificial.

“Han habido otros grupos que han seguido imitando, algunos que ya han desaparecido como Los Arrieros de Cuyo, que hacían su folklore muy tradicional, con ese tipo de timbre de voz. Que inclusive, por ahí, es fingido. Los escuchás hablar y es una cosa, y cuando dicen esos versos o glosas de don Hilario Cuadros, le dan el mismo tono... esa misma intención... (...) Me choca, me da vergüenza.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Ejemplo del empleo de este recurso son las interpretaciones del conjunto que actualmente se denomina Los Trovadores de Cuyo, quienes intencionalmente buscan esa tímbrica que remite directamente a los dúos que Cuadros formó con los distintos cantantes que ocuparon el puesto de la primera voz del grupo. Este rasgo performativo es parte también de una estrategia de legitimación del citado conjunto, cuyos integrantes, cuando se constituyeron como grupo a fines de la década de 1980, se fijaron la prioridad de conquistar al público cuyano más tradicionalista.

“Cuando la viuda de Hilario Cuadros nos autoriza a usar el nombre de Los Trovadores de Cuyo decidimos mantener el estilo y el repertorio. Lo que buscábamos era ser aceptados por toda esa gente tan tradicional y al principio no queríamos salirnos de eso (...) Pero a veces me preguntaba ‘¿algún día vamos a ser nosotros mismos?’...” (Sergio Santi, 9/3/2004)

“[los cantantes] son los que marcan el estilo... (...) Y ha servido de alguna manera para mantener la vigencia de un estilo. Todas las primeras voces [en Los Trovadores de Cuyo] siempre tuvieron una similitud. En la actualidad es Sergio Santi el que marca el estilo con la 1ª voz.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

Por el contrario, cuando un dúo quiere despegarse de esas connotaciones —no sólo la de tradicional, sino también de *viejo, anacrónico*— recurre a otro tipo de tímbrica, buscando un sonido con mayor cuerpo, con una emisión no tan abierta, y mejorando la precisión en los ataques, es decir, iniciando las frases sin tanto portamento y arrastre dinámico, intentando evitar con todo esto la calidad nasal/llorado.

“La gente joven que nos sigue y nos escucha se siente identificada, no solamente por el tema del teclado, sino porque creo que las voces de ellos [Mariano Cacace y Eduardo Aliaga] no son esas voces *lloronas* [enfatisa], como está identificada la voz del cuyano; entonces, eso ha hecho también que la gente joven escuche y diga ‘pero no son llorones... no son tonaderos llorones’...” (Fabiana Cacace, 19/10/2002)

En cuanto a la articulación de la voz cantada, predomina la calidad de portado, aunque con frecuencia el intérprete recurre al picado de algunas notas cuando quiere dar una sensación más rítmica, colaborando con este recurso a acentuar las connotaciones de picardía o juego, tan habituales en la cueca cuyana. Además de los aspectos comentados cuando estudiamos la síncopa entre compases, en relación con las acentuaciones y sutiles portamentos, es interesante observar que en algunas interpretaciones se enfatiza la pulsación de 6/8 aunque los ataques converjan con el 3/4. En este sentido, aunque la notación musical no refleje la totalidad de los aspectos sonoros, reescribimos a continuación el ejemplo de la Figura 3.35, donde originalmente alternábamos ambos metros (Figura 3.78.1); aunque en ambas frases el *mi* correspondiente a la quinta nota, ataque sobre la segunda negra del compás, es decir sobre la segunda pulsación del 3/4, ese sonido crece y acentúa sutilmente la cuarta corchea del compás, es decir, la segunda pulsación de negra con puntillo del 6/8; hemos intentado reflejar esta compleja dinámica en la reescritura de la oración (Figura 3.78.2), donde el *sforzato* tiene su punto culminante sobre la corchea siguiente; en otras palabras, ataca sobre un pulso del 3/4, crece sutilmente en intensidad, y culmina acentuado en un pulso del 6/8. Además, la frase se ve enriquecida por la divergencia entre los acentos métrico (el primer ataque del compás), prosódico (*fragante* y *tu pelo* en las respectivas frases) y agógico (el *sforzato*), a una corchea de distancia; asimismo, sobre la síncopa caudal de la frase antecedente, convergen los acentos agógico y prosódico (*la mata*), y ambos son divergentes con respecto al métrico.

1. *M Pr Ag Pr+Ag M M Pr Ag*

2. *s f z s f z*

noes tan fra gan te la ma ta co mo tu pe lo lo es

Cueca de las chapecas, O3-S1
—Figura 3.78—

Por otro lado, en el canto a dos voces, la segunda suele ser más imprecisa en los ataques y terminaciones, ya que, como hemos comentado, se reconoce entre los cultores que este trabajo debe seguir la voz que lleva la melodía —es “hacerle la

segunda *a la primera voz*”— lo que implica un pequeño retardo o desfase en los ataques, más blandos, quizás hasta más inseguros, o al menos, dando una sensación de espera, de “ir atrás”.

Con respecto al rango dinámico, es bastante reducido, siempre en el contexto del *mezzoforte*; en este sentido, hay que relativizar las indicaciones dinámicas del ejemplo anterior pensando en sutiles cambios de intensidad sin grandes contrastes. Por otro lado, cuando existe convergencia entre texto cantado y forma musical a nivel oraciones, la segunda aparición suele cantarse con un grado dinámico menos; en este sentido, uno de nuestros entrevistados señaló “...ahí en la repetición hace un achique” (Nicanor Maure, 11/3/2003), refiriéndose a un cambio de intensidad hacia un matiz *mezzopiano* —al comparar *O2-S1* con *O1-S1*, cuando *S1* es *aabb*, en nuestros términos— en una cueca cuyana que estábamos escuchando. Además, en general, como en cualquier canción existe una convergencia entre intensidad y contenido del texto.

En cuanto a la instrumentación, se ha cristalizado un formato básico, consistente en un guitarrón, instrumento afinado una cuarta justa descendente en relación con el temple estándar de la guitarra —“cinco trastes más abajo del corista” en la jerga cuyana— con una caja de resonancia de mayor tamaño y con funciones de acompañamiento rítmico armónico, y dos guitarras, con gran protagonismo en las secciones instrumentales y con frecuentes intervenciones durante la canción, en contrapunto con el canto; de todas formas, es obvio que en ciertas circunstancias más ligadas a la performance informal, familiar o íntima, una cueca puede ser interpretada por un solista y su guitarra.

“...el 90% es el tradicional dúo cuyano con una 1ª y una 2ª guitarra, a veces una 8ª, y el guitarrón... ¡y de eso hay miles! Es increíble... algunos muy buenos, otros, no tanto...” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

El formato instrumental en cierta forma preconfigura la textura; el guitarrón sostiene rítmica y armónicamente la interpretación mediante el recurso del rasguido —que, en general, es lo único que mantiene de una manera estable y continua la relación con los metros de 6/8 y 3/4, como veremos más adelante (Figura 3.80)—, o articulando los bajos que definen la armonía; ocasionalmente interviene en arreglos melódicos; suele incluirse una guitarra con funciones rítmico armónicas similares a las del guitarrón. Muy frecuentemente, las llamadas 1ª y 2ª guitarras interpretan los

arreglos melódicos generalmente a dos voces homorrítmicas a distancia de 3^{as} paralelas, ajustándose a los requerimientos armónicos; la ocasional 3^a guitarra suele denominarse 8^a debido a que tiene como función primordial octavar, hacia el grave, las melodías desarrolladas por la 1^a.

“Viste que acá se acostumbra a armar 1^a y 2^a guitarras, y en vez de una 3^a la hacen trabajar en 8^a —la 8^a de la 1^a, el agudo y el grave— y con un ritmo de guitarrón; y bueno, después vino don Tito Francia y le puso toda esa armonía, Jorge Viñas, el Negro Villavicencio...” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Otros formatos incluyen un requinto, pequeño cordófono afinado una cuarta justa más arriba que la guitarra, frecuentemente de órdenes dobles octavadas.

“El requinto puede ser de 12 cuerdas, 6 dobles, una metálica y una entorchada a la octava. El otro requinto puede ser de 6 cuerdas simples de nylon o algunas de acero, pero simples. La caja puede ser más chica.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Algunos músicos le atribuyen a Cuadros la inclusión de este instrumento en el sonido cuyano; aunque Alberto Rodríguez proporciona otros datos en su cancionero de 1938, señalando en ese sentido a Juan Antonio Carreras, nacido en 1859.

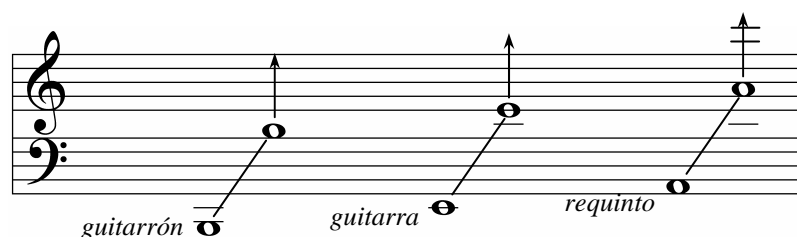
“Deseando extender la gama tonal de la guitarra, enriqueciéndola con nuevos sonidos, que ya adivinaba su oído en los transportes y arrequintamientos rápidos de ese instrumento, no diremos que creó, pero sí que en nuestro medio, fue el primero que usó y divulgó el requinto como instrumento de acompañamiento.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 48)

Más allá de las diferencias, destacamos la permanente construcción del mito, en la figura del héroe de la refundación Hilario Cuadros, y el fuerte sentimiento de *atributo legado* que se transparenta en las palabras del músico autor del siguiente testimonio. En ese “para nosotros” se juega la identidad cultural cuyana.

“Entonces, cuando toca un requinto, una guitarra y un guitarrón, van de extremo a extremo el guitarrón con el requinto. Por eso, el cuyano Hilario Cuadros ¡era capo en eso! *Él puso el requinto de 12 cuerdas para nosotros*; lo tiene que haber traído cuando él andaba por Chile... porque allá se toca mucho el tiple, el de 6 cuerdas, y acá él le puso 12 cuerdas; y él toca en una de sus grabaciones *El cuyanito*, un vals, con un requinto de 12 cuerdas; también para tocar el requinto de 12 cuerdas hay que tener muy buena pulsación, porque hay que pisar 2 cuerdas y hacerlas sonar juntas, para que no suene alambrado, esos sonidos que te incomodan a la oreja; acá hay un requintista buenísimo que es Domingo Camaya, el Negro Camaya de Lavalle, es muy preciso, tiene muy buena mano izquierda.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

De esta forma, el requintista puede hacer por sí solo las funciones de la 1ª y 8ª guitarras; sin embargo, como fue comentado, no siempre el requinto es de órdenes dobles³¹. Aunque sea sólo de seis cuerdas, la estrategia de contar con los tres instrumentos es muy efectiva y amplía considerablemente las posibilidades del conjunto al extender los límites absolutos del registro de la instrumentación, como puede verse en la Figura 3.79, en la que presentamos las alturas de las cuerdas 6ª y 1ª de cada instrumento; cada uno de ellos alcanza además una décima más arriba aproximadamente.

“Y yo tocaba el requinto cuyano, y Caballero, un muchacho que tocaba muy bien la guitarra, me hacía 2ª; y Palorma tocaba el guitarrón. Así que estaban los 3 instrumentos: requinto, guitarra y guitarrón.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)



—Figura 3.79—

Una situación con igual rango en cuanto al registro global, pero con menores posibilidades en relación con la densidad armónica, es la no tan frecuente formación guitarrón y requinto, que exige un grado mayor de virtuosismo de los músicos —al quedar estos más expuestos, debido a la disparidad de frecuencias, tímbricas y texturas entre ambos cordófonos—, eficaz también desde el punto de vista económico, especialmente para los cantantes que deben contratar a ejecutantes acompañantes; hemos presenciado repetidas veces esta situación instrumental más solista, por ejemplo en actuaciones de la lavallina Juanita Vera o del juninense Alberto Vilches. Para los dúos que también son instrumentistas la formación guitarrón más requinto es también efectiva porque le da autonomía a la pareja de cantores, como el caso de Las voces del Tunuyán, de Santa Rosa; aunque en este sentido, los formatos más usuales del dúo autónomo, es decir que no depende de la colaboración de otros guitarristas, son, por un lado guitarrón más guitarra, y por otro,

³¹ En general se octavan los cuatro primeros pares, y el resto puede ir al unísono, e inclusive con encordado simple. De octavarse por completo, el requinto daría un tono más abajo que el mismo guitarrón; la 6ª de éste es un si, y de octavarse la 6ª del requinto daría el la más grave.

el más restringido par de guitarras; ejemplo de una de estas situaciones fue el destacado dúo Oyarzábal-Navarro.

“Oyarzábal era 1ª voz y ritmo, es decir, el guitarrón; y me ayudaba en las introducciones, en las colillas finales se prendía, porque tocaba muy bien la guitarra también. Para tocar el guitarrón hay que tocar muy bien la guitarra y hay que tener una pulsación firme (...); el guitarrón sirve para marcar, para hacer ritmo; pero si el que toca el guitarrón es hábil sirve para arreglar también.” (Armando Navarro, 3/10/2002)

El dúo autónomo tiene siempre la opción de expandirse según la situación, aunque dependiendo de las posibilidades económicas. Los formatos instrumentales más usuales con los que suele ejecutarse determinado género musical no siempre se estandarizan por la libre elección de los intérpretes, sino que muy frecuentemente, estas decisiones están atravesadas por el centralismo administrativo, por las preferencias de la industria cultural, es decir, por las distintas formas que toma el poder hegemónico, que terminan condicionando las maneras de tocar, las maneras de sonar.

“Pero es una pena, porque uno prepara cosas en las grabaciones, y no las podés presentar. Ahora yo estoy con que hemos grabado con 4 guitarras, tenemos un ritmo de guitarrón, 1ª, 2ª, 3ª y una 8ª, en algunos temas; a mí me gustaría tener ese panel de guitarras, si en el Festival de la Tonada me contrataran, me gustaría que fuera así... y ahí corremos a lo que dije recién: la situación económica... ¡porque la plata es para los que vienen de afuera! y vos necesitás ¡1.000 pesos!, no 10.000 o 20.000 como piden los otros; necesitás 1.000 pesos para llevarte 4 guitarristas y poner ese panel de violas y que salga como en la grabación; pero eso cuesta, siempre estamos en desmedida con las cosas...” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Esta práctica de producción, consistente en contratar a guitarristas ocasionales o incorporar instrumentistas que ya funcionen juntos, “que ya se entiendan”, tiene también una profundidad histórica que nos remite a los momentos de la refundación.

“...los cuyanos don Hilario Cuadros y Buenaventura Luna, uno con Los Trovadores de Cuyo y el otro con La Tropilla de Huachi Pampa. Y ahí se llevaron a los grandes valores; se los llevaron de Mercedes a Alfonso y Zabala... ¿sabés cuántos años tenían? ¡Eran unos pendejitos de 15 años, loco!” (Cholo Torres, 25/6/2002)

La especialización del instrumentista le ha permitido acoplarse a la carrera del solista o conjunto acompañado, tomando distancia de ciertos riesgos; aunque con frecuencia el músico acompañante se ha visto opacado por la estrella, debiendo

postergar sus aspiraciones personales, y logrando, en el mejor de los casos, una tardía visibilidad mediática.

“Cuando salieron los discos de Alfonso y Zabala, en la década del 70, nos decían ‘mirá, recién ahora hemos podido hacer *nuestra* grabación cuando estamos de vuelta’ ¿Qué te parece esto? ¡Qué increíble! Claro, siempre iban de guitarristas.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Entre estos especialistas acompañantes, además del citado dúo mercedino Alfonso y Zabala, tuvieron un lugar muy destacado las Guitarras Aconcagua, que integraron, entre otras, las agrupaciones de Antonio Tormo y de Hilario Cuadros. Su base de acción fueron las radios mendocinas³², en las que se veían exigidos a officiar de acompañantes de los solistas que visitaban la provincia de Mendoza y que actuaban en las emisoras. Y desde allí tuvieron gran trascendencia nacional a partir del relanzamiento de Tormo, como fue tratado en el capítulo anterior.

“Le voy a contar una cosa: yo llegué a Buenos Aires, sin conocer a Grela, a ninguno... y ya nos conocían ¡así! a nosotros. A mí y a Francia nos conocían ¡así!, porque todos los cantores que venían de allá [que iban a Mendoza desde Buenos Aires] decían ‘¡mirá, me han acompañado bárbaramente en Mendoza!.. -¿Quiénes son...? -¡Francia, Ochoa, Bértiz!’. Así que, cuando fui con Tormo... ¡ya me conocían! Porque a los cantores que venían los acompañábamos a todos... los mejores cantores de allá han venido.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Inclusive, en los últimos años, ha habido una especialización de los instrumentistas en cuanto al trabajo en el estudio de grabación. Gracias a las posibilidades que ofrece la técnica de registro multitrack, en incesante desarrollo desde mediados de los 60, en la actualidad existen guitarristas capaces de hacer por sí solos el trabajo de toda la sección de cuerdas en cuecas, gatos y tonadas. En este circuito, se han destacado varios instrumentistas experimentados como Pedro Palacios, Sergio Arenas, Ángel Cataldo o el porteño, radicado desde hace unos años en Mendoza, Horacio Díaz, entre otros más jóvenes como Víctor Aporta, Fredy Vidal y Oscar Puebla. Esta modalidad de producción tiene implicaciones estéticas —prolijidad, homogeneidad, coherencia, conceptos que se traducen en calidad—, pero posee un inocultable fundamento económico.

“Al conjunto cuyano le pagan muy poco, le tiran poco... entonces, si encima tiene que pagar guitarristas acompañantes, los que hacen el marco musical, no les queda nada. Casi todos los dúos trabajan con dos y hasta tres

³² El nombre del conjunto proviene justamente de su participación como músicos estables de Radio Aconcagua.

guitarristas; pero en las grabaciones a veces se hace cargo uno solo que es capaz de hacer todo: guitarrón, ritmo, 1ª, 2ª y 8ª. Cada guitarrista podría cobrar unos \$300 por grabar en un disco, pero si el que agarra el trabajo lo hace todo él, a lo mejor se lleva \$700 ó \$900” (Agustín Prado, 28/2/2003)

El destacado guitarrista Santiago Bértiz nos brinda su invaluable experiencia introduciéndonos en las estrategias de trabajo en cuanto a la elaboración de los arreglos instrumentales, donde uno de los temas críticos es la interacción entre voces y guitarras.

“El cantante está cantando y en los vacíos Ud. mete el arreglito, sin molestar las voces, cualquier arreglo que entre en un vacío. Hay, ahora, que se están acostumbrando... Ud. está cantando y están los otros ¡meta puntear atrás...! ¡No! Eso no sirve... eso es mala educación, porque Ud. está cantando, Ud. está llevando la línea melódica; el acompañamiento es el ritmo nomás... Ahora, un vacío que Ud. ve y ahí está el arreglo. ¡Igual que las orquestas! Las orquestas no lo van a interrumpir al cantor... están haciendo una cosa lenta... Ahora cuando están de solistas, sí. Lo que interesa mucho es hacer bien la introducción y los arreglos poca, pocos arreglos. La introducción... ahí se lucen los del acompañamiento... Y no meter mucha verdura, como decíamos nosotros... Porque meter muchas cosas... no, no va. Ciertas cositas... a Tormo, nosotros, lo respetábamos mucho, en ese sentido; no le gustaba que hiciéramos tanto lío; y cuando había un vacío, o alguna cosa, un cambio de tono, para que entre a otro tono, hacerle un arreglo para ir al tono, todo eso sí; pero nada más... mientras él está cantando, no entra. Porque hay cantores que le interrumpe con un arreglo ahí atrás e interrumpe la línea melódica.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Este testimonio es consistente con el análisis auditivo que podemos hacer a partir de las experiencias en vivo o mediante música grabada, donde pareciera primar, en general, el sencillo criterio contrapuntístico de hacer más activa la melodía de las guitarras cuando más pasiva es la participación de la voz. Sin embargo, este grado de interacción depende de cada arreglador, y como aparece en el testimonio —aunque nosotros no lo valoremos negativamente, o al menos con ese grado, como lo hace el entrevistado— existe en los últimos años una tendencia a mostrar el virtuosismo de las guitarras quizás a raíz de la especialización del trabajo en estudio de grabación como comentamos anteriormente.

Los conflictos entre voces y guitarras se diluyen cuando es el mismo compositor y cantante el que se encarga de concebir los arreglos instrumentales; esta capacidad poco habitual, confirma y refuerza la condición de líderes de Cuadros y Palorma, músicos completos dentro de los lenguajes que interpretaban, como se evidencia en los testimonios siguientes.

“En Los Trovadores de Cuyo, Hilario era el que arreglaba todo. Nos pasaba los arreglos tocando él mismo la guitarra. Con Tormo no, él sólo era cantor.” (Santiago Bértiz, 1/3/2003)

“En esa época Palorma cantaba...muy bien. Palorma ya era muy conocido (...) Acá grabó muchos temas nuevos y nosotros lo acompañábamos. ¡Qué macanudo que era! Ensayábamos en la casa de él... aunque tenía un defecto: no quería que le hicieran nada si no era lo que él... arreglos y todo... introducciones, arreglos, todo de él... no le fuéramos a improvisar nada; así que teníamos que ir con Caballero...él me hacía la 2ª voz en la guitarra y yo hacía la 1ª en el requinto... y ensayábamos; no nos daba mucho trabajo, pero... esas síncopas que tenía para los punteos, para todo, era una cosa propia de él; así que los arreglos cuando él estaba cantando, todos los arreglos que hacíamos, eran porque él nos lo pasaba.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

En el otro extremo de los dúos, en cuanto a cantidad de integrantes, están los conjuntos como El Trébol Mercedino o el actual Los Trovadores de Cuyo, que a pesar de funcionar también como dúo encubierto, —este último grupo básicamente se constituyen a partir del dúo Santi-Rodríguez—, hoy conforman un quinteto estable.

“... siempre guitarrón y cuatro guitarras. Aunque en grabación sí hemos usado requinto... y hasta hemos usado un tiple... pero en escenario no, siempre guitarrón y cuatro guitarras.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

En la actualidad algunos conjuntos cuyanos, como el cuarteto Los del solar, han reemplazado el guitarrón por un bajo eléctrico, completando la formación con tres guitarras —1ª, 2ª y ritmo—, y los cuatro instrumentistas cantando. Un paso más distante de los formatos de cuerdas tradicionales lo ha dado Pocho Sosa, quien en repetidas oportunidades se ha presentado con bajo eléctrico, una guitarra rítmica —tocada por el mismo cantante—, dos guitarras criollas con funciones básicamente melódicas, y una guitarra eléctrica con sonido limpio, “cruda” en términos *émicos*, es decir sin las distorsiones ni otros efectos habitualmente asociados al rock o al pop.

Este sonido cuyano de voces y guitarras dialogando en una textura particular, se materializa en la cueca a través de las estructuras musicales y literarias descriptas en los párrafos anteriores de este capítulo; pero, como también hemos comentado, hay otros factores que colaboran en la producción de esta identidad sonora; por ejemplo, el tempo en que se desarrollan los eventos, y la relación que tiene este parámetro con la ejecución musical y con la dimensión bailable.

“... en Mendoza se dio el modismo cuyano, que el que la baila y todo, la baila típico cuyano. Después de Mendoza se fue a San Juan y San Luis, pero allá en San Juan le han dado otro modismo y en San Luis también... no modismo, sino... como ser acá en Mendoza es cachasienta, lenta... Ud. le toca a un bailarín cuyano una cueca rápida y no... Es lenta, para bailarla lenta. En San Juan la han hecho mucho más rápida... la bailan si se quiere, tipo chilena, porque en el rápido es tipo chileno... ha visto que el chileno la baila [a pesar de estar sentados, hace unos pasitos, levantando los pies del piso] a los saltos y acá no. Hilario siempre protestaba que ‘acá no se baila la cueca a los saltos, ni nada...’ acá se le llama mudanza, ¿ve?” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

En el imaginario cuyano el tempo de la cueca, suele relacionarse también con la enfermedad del bocio —comentada anteriormente cuando hablamos acerca de la tímbrica de las voces—, y es frecuentemente comparado con la velocidad de ejecución de la cueca chilena, transparentando una intención de conexión histórica entre estas músicas, y a la vez, buscando una diferenciación.

“Nada más que por el problema del bocio y esas cosas, acá se hizo más lenta, más escobilladita, una cosa distinta, no tan saltadita; porque la cueca chilena es más saltadita, según lo que yo vi, 30 años atrás, cuando estábamos actuando en Chile ...” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

Sin negar las implicaciones de la citada enfermedad, desde el núcleo tradicional se le atribuye a uno de los hermanos de Hilario Cuadros la autoría de esta manera tan particular de bailar, condensada en el paso *caminado*; esta función de creador y cristizador del director de Los Trovadores de Cuyo, se hace extensiva a su familia y a la cueca como danza. ¿Cómo no bailar la cueca con este carácter, cuando uno de los hermanos se encarga de prescribir una manera de danzar, “la cueca cuyana se baila lenta, caminada, escobillada...”, y el otro —la autoridad consagrada— de proscribir otras posibles maneras de interpretación, “acá no se baila la cueca a los saltos, ni nada...”?

“Y acá la cueca se bailaba mucho... acá el que formó la cueca cuyana cuyana, el que dio la..., Juan Guillermo Cuadros, hermano de Hilario... Escobillada... no había zapateo nada, toda escobillada! Escobillar es que no se zapatea así [vuelve a golpear con los pies imitando zapateo] va haciendo cosas con el pié nomás [raspa con el pié el piso] y suena así, por eso le llaman escobillado. (...) Era el que inició la cueca cuyana... murieron ya. Era el que inició la cueca cuyana, cómo se bailaba... Y todos iban... el Chúcaro estuvo viviendo como dos meses acá, Santiago Ayala, nada más para aprender la cueca cuyana, estuvo viviendo en la casa de Juan Guillermo para bailar la cueca cuyana como la bailaba Juan Guillermo. Y acá se formó así... el ritmo de la cueca cuyana tiene que ser lento... lento, para que el bailarín la pueda hacer bien.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Este dato es muy relevante porque Ayala fue durante décadas el bailarín y coreógrafo referente del tradicionalismo musical argentino, y en consecuencia, su intervención ha sido decisiva en la estandarización a nivel nacional de la cueca cuyana como danza. Como hemos comentado, los procesos de sedimentación de estructuras y modos de interpretar son muy complejos y están atravesados por múltiples factores; en este caso, en primer lugar, se pone en juego el peso de uno de los prestigiosos apellidos protagonistas de la refundación, legitimado por el éxito y el reconocimiento público —un miembro de la familia Cuadros—, y en segundo término, se cuenta con la confirmación desde el centro hegemónico del campo musical tradicionalista argentino —Santiago Ayala, el Chúcaro; y junto a él una cadena de homologaciones: el festival de Cosquín, el conductor y empresario Julio Mahárbiz, el programa televisivo de difusión nacional *Argentinísima*, algunos largometrajes y varias ediciones discográficas con esa misma marca, entre otros íconos—. Ésta es la suprema autoridad acerca de la que se pregunta nuestro entrevistado en el testimonio siguiente.

“La otra vez estábamos conversando con Jorge Viñas y yo le preguntaba ‘yo quiero saber la cueca de dónde nace... quién es la autoridad para decir... -no, la cueca cuyana es así, es lenta, hay que escobillarla, hay que hacerla así...’ y yo quiero saber de dónde nace eso” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

Hay un nacimiento desde las prácticas, condicionadas por la historia y la estructura social; pero luego, existe todo un proceso de legalización de lo nacido, que incluye frecuentemente reelaboraciones y resignificaciones, para alcanzar la legitimidad. Los pasos con los que se baila la cueca en Cuyo, sustentados sobre la pulsación de negra con puntillo —sólo un paso por pulso en el citado modo *caminado*—, generalmente muy suaves e involucrando pequeñas dimensiones —aún cuando ocasionalmente se subdivide insinuando el ritmo negra más corchea o las tres corcheas de cada pulso—, intencionalmente alejados de dar la sensación de salto, junto con el escobillado —en lugar del zapateado—, han ganado connotaciones de “cuyano” como oposición a “chileno”.

Esta construcción no es reconocida por los músicos y bailarines transcordilleranos; según ellos “no es que se busque realizar saltos en la cueca chilena” sino que es una sensación, es un efecto visual.

“...y en la última parte [de la cueca chilena] viene el zapateo, que para el ojo cuyano, da la impresión que saltaran. En realidad, no se salta, se zapatea, y es la forma de zapatear que da la sensación que se estuviera saltando o bailando a los saltos [se ríe] (...) hay algunas manifestaciones de la cueca que la tiene el huaso de salón, que imita al patrón, al rico, que usa espuelas... y la rodaja de la espuela chilena es 3 o 4 veces más grande que la de acá, puede llegar a tener 10, 12 cm de diámetro... ¿y cómo zapateas con eso? tienes que zapatear de tal forma que no te pegues en las canillas y además que sea bonito; esos movimientos hacen parecer que está saltando.” (Dino Parra, 16/9/2002)

Como se desprende de testimonios anteriores, en el “modismo típico cuyano” la velocidad es un factor fundamental; el tempo de interpretación que hemos podido verificar va de 62 a 74 pulsaciones de negra con puntillo por minuto, aunque gran parte de las cuecas analizadas oscilan alrededor de 65 ppm. Superando este valor frecuente, la interpretación gana el calificativo de “a la sanjuanina” y pasando los 75 ppm “ya suena achilenada”³³. La alusión a las producciones de la provincia de San Juan como rápidas, es una construcción que tiene su referencia en las cuecas grabadas por Carlos Montbrun Ocampo, algunas de las cuales superan las 80 pulsaciones; sin embargo en la actualidad esta asociación carece por completo de fundamento: hemos verificado tanto en contextos tradicionales como en grabaciones comerciales, interpretaciones de cultores sanjuaninos en la estandarizada velocidad de 65 pulsaciones (*La flor ausente*, de Saúl Quiroga, por Los Hermanos de la Torre), e inclusive cuecas que no alcanzan ese tempo (*Si sabís templar las cuerdas*, de Luna y Valles, por el dúo Aballay-Gómez, 61/64 ppm, incluida en una recopilación de música tradicional de carácter musicológico³⁴). De todas formas, para algunos cultores mendocinos y puntanos son asociaciones todavía vigentes³⁵.

Otros factores colaboran en la percepción del carácter de la cueca cuyana, y la mantienen dentro de un delicado equilibrio entre, ágil y picado, y a la vez, lento, como nos comentaba Santiago Bértiz al recordar a Juan Guillermo Cuadros; es decir, la adquisición de estos significados no es sólo una cuestión de tempo, sino que también interviene la precisión en la rítmica de las guitarras, y la relativa acentuación de los ataques en las frases cantadas; mientras más marcada sea la articulación, dará mayor sensación de agilidad independientemente de la velocidad.

³³ Es muy frecuente en la cueca chilena la ejecución a un tempo de 80/82 ppm.

³⁴ Grabación realizada por los musicólogos Héctor Goyena, Alicia Giuliani y Vilma García. *Música tradicional de la provincia de San Juan (Argentina)*. INM “Carlos Vega” 1999.

³⁵ Sobre la base de esta construcción imaginamos un *metrónomo cuyano*, con las indicaciones *mendocino*, *sanjuanino* y *chileno*, en lugar de *adagietto*, *andante* y *andantino*, respectivamente.

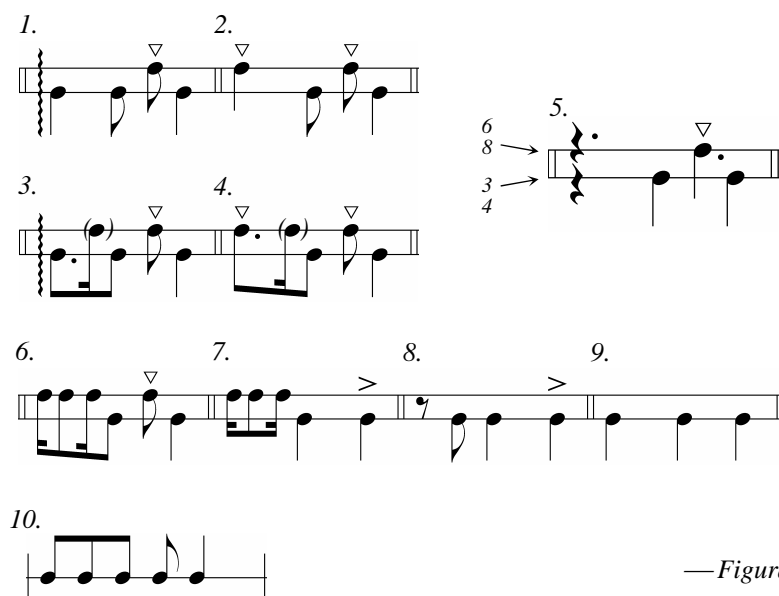
“Nosotros la cueca cuyana que hacemos, tratamos de no hacerla rápido pero sí darle su agilidad... que no es lo mismo que hacerla rápido... una cosa ágil, que no sea densa.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

En esta percepción tiene gran incidencia el rasguído de las guitarras; tanto “la fórmula madre” de acompañamiento, en términos de Carlos Vega, como las adaptaciones para piano por él presentadas en el estudio preliminar del cancionero cuyano de Alberto Rodríguez (Vega, 1989 [1938] : 18), se han ido sintetizando con el transcurso del tiempo, empleándose en la actualidad, cada vez con mayor frecuencia, diseños rítmicos menos densos en cuanto a subdivisiones, ejecutándose muy frecuentemente las estructuras de la Figura 3.80.

En la construcción de los rasguídos de la guitarra rítmica o el guitarrón pareciera haber dos estratos de frecuencias definidos por la ejecución sobre distintos sectores del encordado, uno cuando se tocan las dos o tres cuerdas más agudas —que graficaremos en la línea superior de un bigrama— y el otro cuando se rasguea sobre las más graves —graficado sobre la línea inferior—; en los esquemas siguientes, para indicar el recurso tímbrico del chasquido sobre las cuerdas agudas empleamos en la notación un pequeño triángulo y para señalar articulaciones mucho menos audibles que los de intensidad media emplearemos la nota entre pequeños paréntesis; además hemos indicado el glisando ascendente con que frecuentemente se ataca cada cambio de acorde y que suele involucrar todas las cuerdas. En la Figura 3.80 aparecen los diseños de acompañamiento más frecuentes —3.80. 1, 2, 3 y 4—; el esquema síntesis que pareciera estar sustentando a estos cuatro es el 3.80.5, en el que puede verse que el estrato grave del rasguído enfatiza el metro de 3/4, atacando sobre las dos últimas pulsaciones de negra, mientras que el agudo converge con el 6/8, acentuando siempre la segunda pulsación de negra con puntillo, y como se ve en 3.80.2 y 4, muy frecuentemente también la primera.

La Figura 3.80.6, es una frecuente estructura de acompañamiento empleada, entre otras, como variación de las cuatro primeras, algo más densa rítmicamente; la 3.80.7, en la que se omite el chasquido y se acentúa el último ataque sobre las cuerdas graves o sobre todo el encordado, es frecuentemente empleada cuando se inserta una dominante secundaria, justamente sobre esta última negra; tengamos en cuenta que, más allá de que hemos escrito algunos acentos, en general en todos los diseños, esta última negra se ejecuta ligeramente acentuada. La 3.80.8, es una

frecuente estructura de acompañamiento del estrato grave, no sólo cuando se emplean rasguidos, sino también cuando se toca una línea de bajo con la bordona de la guitarra o el guitarrón; en este sentido, es también frecuente la línea de bajo en todas las pulsaciones de negra del compás, como en 3.80.9.



—Figura 3.80—

Finalmente, la 3.80.10 corresponde a la citada “fórmula madre” de acompañamiento, que presentaba Carlos Vega, en el estudio preliminar del cancionero cuyano de Alberto Rodríguez (Vega, 1989 [1938] : 18).

Como comentamos anteriormente, los sintéticos diseños de acompañamiento presentados son los más frecuentes en la actualidad, pero no es que otros más densos³⁶ no se sigan empleando; sucede que ha habido un deslizamiento de significado: mientras más se subdivide, más “chilena” será esa cueca; en consecuencia, las subdivisiones se reservan simplemente como variaciones de aquellos acompañamientos sencillos. Así como se ha simplificado el rasguído de las guitarras acompañantes —no sólo en densidad rítmica sino también instrumental, ya que en la actualidad los diseños rasgueados suelen estar a cargo sólo de un guitarrón—, en la cueca cuyana se ha producido un cambio en la textura, ya que ha tenido un importante desarrollo el trabajo de las guitarras que ejecutan arreglos melódicos en las secciones instrumentales, esto es, en la introducción de cada parte,

³⁶ Suele subdividirse ocasionalmente inclusive hasta atacar las primeras cuatro semicorcheas de la primer pulsación del 6/8. Es frecuente también subdividir la 2ª y/o 5ª corchea.

y “rellenando el canto con punteos” durante la canción, es decir en estrofas y estribillos.

Por otro lado, las tímbricas instrumentales también colaboran en la construcción de esta sensación de agilidad, comentada anteriormente. Por ejemplo, el sonido de la cueca chilena es por demás, mucho más complejo que el de la cuyana: tímbricas, textura y tempo colaborando en la búsqueda de un ambiente de celebración muy extrovertida, inclusive en grabaciones.

“...hasta que la gente sale a la cancha a bailar, pasa un tiempo; ese tiempo lo cubre el conjunto, la parte instrumental del conjunto; ahí se luce el que está haciendo de solista, ya sea arpa o acordeón, el que toca el pandero, el que toca tormento, las palmas, el avivar la cueca... (...). Las guitarras son una cosa fundamental en todo lo que es el folklore. En el caso de la cueca, para soportar la potencia del acordeón, necesita 4 ó 5 guitarras para equilibrar. Por eso el conjunto tradicional chileno tiene entre 18 y 25 personas; están los que cantan, los percusionistas —el que toca las cucharas, el tormento, el pandero—, a veces se le agrega un redoblante y un platillo, que es muy típico también agregarlo... y siempre en cada grupo, más allá de que baila el público, hay 2 ó 3 parejas... y son de 14 a 25... 30 integrantes, casi siempre. (...) ...se anda buscando que la representación sea de una fiesta.” (Dino Parra, 16/9/2002)

Aunque en Chile se encuentran otros formatos tradicionales, como el trío de cantoras con guitarras y arpa, o el dúo o el cuarteto masculino con guitarras, pandero, acordeón y piano, es cada vez más frecuente la inclusión de batería, contrabajo y hasta bajo eléctrico, sobre todo en el estudio de grabación, confirmando la tendencia hacia una instrumentación compleja y rica en estridencias. En este sentido, no toda la música cuyana ha tenido siempre la relativa sobriedad de un sonido basado sólo en voces y guitarras. Por ejemplo, además de tener un tempo objetivamente más rápido que los 65 ppm señalados, las cuecas grabadas por el sanjuanino Carlos Montbrun Ocampo en los años 40, con una instrumentación brillante dada por el empleo de violines —fundamentalmente en las intervenciones instrumentales y octavando la primera voz durante el canto—, arpa, guitarras y piano, e inclusive palmas —en introducciones, interludios y en la media vuelta final de cada parte, es decir *O3-S3*—, recreando el clima de la performance en vivo, ganaron notoriamente significaciones asociadas a lo festivo, similares a las de la cueca chilena. Claro, siempre en el contexto de su obra total, con el respaldo de su “marca registrada” otorgado por el recurrente empleo del título de su programa de radio; en este sentido, nuestras apreciaciones acerca del sello de calidad que significó *Las Alegres Fiestas Gauchas*

en la obra del sanjuanino, expresadas en el capítulo anterior, se ven reforzadas por el testimonio siguiente.

“Hace unos días era el aniversario de la muerte de Carlos Montbrun Ocampo, que fue otra visión de la cueca; él la hizo más picada, más acelerada, más festiva, masailable, porque su programa se llamó *Las Alegres Fiestas Gauchas...* (...) El secreto de Montbrun Ocampo es que convoca al porteño José María de Hoyos para que le haga los arreglos y las orquestaciones (...) hizo una cosa renovada, una orquesta autóctona con piano, arpa, violín, guitarra, dúo de voces... y andaba muy bien; durante muchos años fue inolvidable esa etapa de *Las Alegres Fiestas Gauchas* que hacía semanalmente en una radio de Buenos Aires.” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

Sin duda, fue muy innovadora la decisión de este arreglador, José María de Hoyos, de reemplazar la guitarra solista por otro cordófono, para cumplir la misma función melódica; este cambio tímbrico provocó un relativo malestar en cierto ambiente tradicionalista —como nos comentará más adelante uno de los músicos entrevistados—, aunque, suponemos, suavizado en parte gracias a las connotaciones que ligán al violín con los lenguajes sinfónicos, y desde allí a lo oficial, hegemónico y legal. La inclusión del piano, tanto por Montbrun Ocampo como en la obra de Alberto Rodríguez, junto con el arpa, también han gozado de asociaciones legitimadoras, como las conexiones con el salón aristocrático o la sala de las familias acomodadas.

“El piano era tradicional en Cuyo en la otra etapa, en esa etapa social donde alternaban las grandes figuras de Mendoza, de la política, que se reunían en las casas de fin de semana del Challao, década del 10, del 20, y el piano era señor de la fiesta... en la sala de las casas solariegas de Mendoza, en un rincón el piano y en el otro el arpa, donde se juntaban la mujer y el marido y tocaban. Por allí el violín... esos eran los instrumentos tradicionales. No nos olvidemos que la mayoría de ellos era de familias pudientes que habían estudiado en Europa; y ese era el nivel social donde ellos hacían sus tertulias.” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

En este sentido, el cambio más drástico, y generador de tensiones, ha sido siempre la inclusión de percusiones en la cueca cuyana. Cueca... pero “a la norteña”, como nos cuenta Tejón sobre una versión de su composición *Jugueteando*.

“Los Chalchaleros... que le metieron el bombo, y toda esa historia, ¿no? lógico, no le va del todo, muy picadita la hicieron. Y se puso de moda.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Esto mismo sucedió con otras cuecas cuyanas interpretadas por este conjunto o por alguno de tantos con formato norteño, incluyendo los íconos *Entre San Juan* y

Mendoza, Cochero 'e plaza y Póngale por las hileras, de los músicos referentes Montbrun Ocampo, Cuadros y Palorma, respectivamente; recordemos que los artistas salteños, tucumanos y santiagueños, tuvieron tal vigencia que opacaron las carreras de intérpretes de otras regiones argentinas; en consecuencia, se reconstruyó en todo el país una imagen sonora de la cueca cuyana a partir de las interpretaciones de grupos con sonido “chalcha”, producciones que contrastaban notablemente con la cueca interpretada por músicos cuyanos, de amplia circulación hasta mediados de los 50. Representación aceptada en todo el país... menos en Cuyo.

Tempo, carácter, voces, instrumentos, texturas... se nos presentan sustentando el sentimiento de identidad cuyana; por un lado, identidad confirmada, es decir, actualizada por ciertas combinaciones sonoras, definidas estructuras, determinado repertorio, y maneras de producir y de escuchar. Pero también, por otro lado, cuando algunos de estos factores esperados no se corroboran en las prácticas de producción y recepción, surge una identidad amenazada, tema que trataremos en el párrafo siguiente.

3.3. Amenazas y estigmas

En la sección anterior trabajamos desde distintas categorías la definición de la identidad sonora de la cueca cuyana contemporánea, dimensiones desde las que se construye y en las que se manifiesta la identidad cuyana. Las significaciones que algunos rasgos promueven entre sus cultores no sólo se manifiestan cuando son practicados —esto es, como *identidad confirmada*—, sino también en su ausencia, o cuando son cuestionados por actitudes innovadoras, generando reacciones intolerantes hacia esos cambios y sus creadores —resultado de un sentimiento de *identidad amenazada*—, y poniendo en evidencia la existencia de complejas articulaciones de sentido que se tejen en un colectivo sociocultural fuertemente tradicionalista.

Como contrapartida a esta *intolerancia*, pareciera existir otra dirección en las tensiones: suele presentarse una especie de *identidad estigmatizada*, que se evidencia cuando al referirse a los cultores cuyanos se utilizan conceptos como *esos llorones*, *esos anacrónicos*, *esos borrachos*, *esos nacionalistas*. En consecuencia, muchas personas pueden gustar de cuecas y tonadas, y no sentirse interpeladas en cuanto a la identidad sociocultural, porque rechazan algunas de esas marcas, connotaciones fuertemente asociadas a lo cuyano, y no quieren verse de ninguna manera relacionadas con éstas; quizás sea éste uno de los motivos que expliquen la pérdida de vigencia de estas músicas en cuanto a la recepción e inclusive la producción.

Por distintos motivos, que expondremos a modo de hipótesis, uno de los cambios más resistidos y desde el que se han generado tensiones muy fuertes en el ámbito de la cueca cuyana, ha sido la inclusión de percusiones en la instrumentación; la amenaza que esta incorporación implica es tan acentuada que en general es excluida como tema de una posible negociación de la identidad sonora. Esta problemática será nuestro punto de partida en la presente sección.

3.3.1. Identidad amenazada, intolerancia y destierro

Recuperamos en la tabla de la Figura 3.81 algunas expresiones surgidas durante las entrevistas que ponen en evidencia fuertes tensiones entre los cultores de

música cuyana, generadas por la presencia de instrumentos de percusión en algunas producciones.

“Todo lo que fuera percusión... la presencia del instrumento originaba reacción”
 “Sí... pero eso no es una cueca... ¡cómo se va a poner a tocar el bombo en una cueca!”
 “No... al bombo en Cuyo lo usamos para poner la pata nomás, para usar la *pata en quincha*”
 “Lo tradicional tradicional te dice que vos no tenés que ponerle percusión a una cueca”
 “Le pusieron bombo a la cueca... me acuerdo que era una ofensa”
 “Le metieron el bombo, y toda esa historia, ¿no? lógico, no le va del todo”
 “Hubieron controversias al respecto... fue un insulto que le hubieran puesto bombo a su cueca”
 “Eh, por qué le agregan eso... si eso no va”
 “A Hilario le molestaba muchísimo cuando ponían el bombo... ¡no quería saber nada!”
 “¡Sí, ustedes los santiagueños con el bombo tapan todo!”
 “¡Cuántas veces hay que decirles que la cueca no lleva bombo!”

—Figura 3.81—

En general, los músicos que hemos entrevistado —todos autodefinidos como cuyanos, aunque con distintas posiciones con respecto al núcleo tradicional— no interpretan como una actitud innovadora el cambio tímbrico que logra la cueca con la incorporación del bombo legüero en las producciones de conjuntos nortños. Es decir que en las tensiones generadas en la semiosfera está funcionando algo más que el par Conservador/Innovador.

“Yo creo que mientras conservemos un poco las raíces, no está mal poderle agregar cosas a una obra musical. Tal vez, no quepa algún instrumento, por ejemplo, en la cueca cuyana agregarle un bombo. Por ahí, es como que... [frunce el rostro] Habría que ponerse a buscar el por qué. Por qué no puede ir el bombo en una cueca... ¿Queda mal...? Pero, ¿por qué? Hay algo... Tal vez ahí no entre... [titubea] He escuchado algunas obras de algunos intérpretes que no eran cuyanos, pero que le han agregado un bombito; los mismos Chalchaleros cuando han tocado un tema de Cuyo. Y uno dice ‘eh, por qué le agregan eso... si eso no va’. Bueno, es su forma de enriquecer la música.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

En el testimonio anterior, del guitarrista Raúl Vega, “su forma” es “la forma nortña”; así, se justifican o comprenden los cambios tímbricos en la interpretación de un no cuyano, pero esta misma manera de producción se cuestiona o se ve como un atrevimiento si es realizada por un conjunto de la región. Es una situación comparable a la de un angloparlante que escribe en español y que es disculpado si comete errores de construcción sintáctica; el mismo desliz en un hispanohablante sería imperdonable.

En este sentido, cuando algún conjunto joven, integrado por cuyanos de nacimiento, pero cultor de un repertorio de chacareras y zambas, es decir que incluye el bombo entre sus instrumentos habituales, ejecuta una cueca cuyana tocando este membranófono, suele despertar el enojo de los oyentes —todavía hoy, 50 años después de la primer experiencia de Los Chalchaleros—, disparando juicios como “¡Cuántas veces hay que decirles que la cueca no lleva bombo!”, señalando la actitud más como ignorancia o desobediencia que como innovación, es decir, como una equivocación y no como un acto creativo —situación presenciada por nosotros durante una actuación del conjunto Los Zuris, en la grabación de un video para el programa televisivo *Señora Mendoza*, Guaymallén, Mendoza, marzo de 2003—. Es tan erróneo, que este tipo de cambios queda fuera de la agenda de negociaciones; y el que insista en intentar esta transacción será excluido. Es decir que, músicas y músicos en este tipo de interpretaciones, no se alejan paulatinamente del núcleo hacia la periferia o la frontera, sino que son pensados fuera de la semiosfera.

Esta experiencia, es consistente con las apreciaciones que hicimos en párrafos anteriores, cuando comentábamos acerca de una cantante que nació y vive en Buenos Aires y que es considerada “recuyana” por interpretar música de Cuyo; lo que pareciera mostrar el ejemplo de Los Zuris, es que se puede haber nacido en estas provincias, vivir en ellas, pero, aun haciendo cuecas de Cuadros o Palorma —con la misma estructura en cuanto a cantidad de compases, repeticiones de oraciones, y demás factores formales—, ese grupo no es considerado de esta cultura por no hacerlas *a la cuyana*; a oídos cuyanos están haciendo con la *música propia* una *música otra*.

Es decir, la condición de cuyano se gana interpretando repertorio de esta región pero solamente con el sonido cuyano. A la interpelación con la que abríamos el párrafo 3.2.1., “Ustedes son de Cuyo, pero realmente ¿hacen música cuyana?”, habría que completarla con “¿y la hacen a la manera cuyana?”; aunque quizás una exhortación más certera podría ser aquella que exprese los límites de la interpretación, “no la vayan a hacer como Los Chalchaleros ¿no?”.

Tal vez, habría que invertir el sentido de las inclusiones, y en lugar de pensar que esos músicos nortefíos le incorporan bombo a la cueca, como es sugerido en la mayoría de los testimonios de cultores, habría que considerar que lo que hacen es incluir cuecas cuyanas en su repertorio, en su formato instrumental y en su manera de

interpretar. Y por otro lado, que los conjuntos de Cuyo, por el solo hecho de incorporarle —ellos sí— este membranófono a las cuecas, son vistos automáticamente desde el núcleo como *norteños*, ya que no se concibe desde la hegemonía tradicionalista un conjunto cuyano con esta instrumentación; y si ya lo hace, es que ya estaba afuera.

Sólo se interpreta que un cambio o inclusión es innovador, cuando aún se le reconoce el derecho a estar dentro; es decir que existen sucesivas distancias relativas al núcleo, las *graduaciones cuyanas* como las hemos denominado, pero en algún momento hay un escalón, un salto, porque cruzar cierto límite implica, no un alejarse poco a poco, sino un quiebre.

En el siguiente testimonio, el músico entrevistado independiza dos conceptos y, en cierta manera, los opone: *música* y *tradicición*; en este sentido, sí se asocia la inclusión de percusiones con una actitud innovadora, al enfrentarla con el núcleo tradicionalista. Este planteo sólo puede hacerse desde adentro de la cultura, desde el interior de la semiosfera.

“Lo tradicional tradicional te dice que vos no tenés que ponerle percusión a una cueca, pero escuchás qué bonito que suena, por ejemplo, los platillos, o la caja que está ocupando el Ricardo [el percusionista Ricardo Vaccari, en la última grabación de *Ecos del Ande*] en la percusión que hace en los temas en que nos acompaña. Eso es música pura; no tradición... ¡no voy a discutir eso! Pero si vos te aferrás a la tradición no vas a evolucionar nunca, musicalmente; vas a tener que hacer lo que ya se hizo, hace... bueno, como la palabra lo dice, como el folklore, y se terminó... No te permiten hacer otras cosas los que son tan tradicionales. Porque te dicen ‘sí... pero eso no es una cueca... ¡cómo se va a poner a tocar el bombo en una cueca!’ Pero si te lo pide el ritmo, te lo pide algo, ese sonido que está faltando, lo tenés que aceptar. Pero musicalmente; no como tradición, porque eso ya es una cosa muy particular de las costumbres.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

Pareciera haber, entonces, dos argumentos con respecto a la no inclusión de la percusión en la cueca cuyana:

1. “no le pongás bombo porque nunca ha llevado”
2. “no le pongás bombo porque no habría diferencia con la cueca norteña”

La primer argumentación, advierte sobre la posible pérdida de identidad sonora diacrónica de una cueca cuyana interpretada con bombo, cuando se la compara con las composiciones del núcleo estandarizado del mismo lenguaje. El conflicto se sitúa, en consecuencia, al interior de la cultura; esto está relacionado con la capacidad de

adquirir memoria que tiene la semiosfera; en nuestro caso, sucede que el actual núcleo, aunque está en permanente —aunque lenta— construcción, se viene constituyendo desde hace décadas. Además, se trasluce en algunos casos un fuerte esencialismo, en la manifiesta pretensión de que la cueca debe ejecutarse “como en el origen”, arrogándose la competencia de conocer cómo es que sonaban estas músicas en ese indefinido tiempo fundacional, negando la posibilidad de que en doscientos años haya cambiado e invocando una autoridad que emana del pasado para las prescripciones del presente; transgredir una norma así fundamentada, es, para la posición esencialista, traicionar toda una tradición.

“Todo lo que fuera percusión... la presencia del instrumento originaba reacción por los clasistas, porque ocurre que si nosotros tenemos que hablar de música eminentemente tradicional, esos instrumentos no son tradicionales. Pero eso no significa que no pueda incluirse...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

Desde la perspectiva tradicionalista, los cambios tímbricos que ocasionalmente se han realizado en la música cuyana, y que han sido aceptados sin demasiadas fricciones, con frecuencia se han explicado como reemplazos entre instrumentos de la misma familia¹ y con igual función; de esta forma aparecen con relativa “naturalidad” guitarras, piano, arpa, guitarrón, requinto y hasta violín, como ya hemos comentado.

“Pero fijate que sí, hace muchísimos años atrás, se tocaba el arpa, en las canciones de Hilario Cuadros, por ejemplo, el arpa dentro de los conjuntos musicales... ¡se tocó violín también!; y no por eso dejaban de ser menos cuyanos los temas. O sea, que siempre se quiso incursionar y agregarle otro instrumento a las cosas.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

Inclusive el tradicionalismo difusionista nos habla siempre de los salones de las clases altas, de las famosas tertulias, del piano ejecutado por el señor y el arpa por la dueña de casa, como ya vimos², instrumentos reemplazados por otros más portátiles, más económicos, más cercanos al pueblo.

¹ Pensamos en los procesos de otros géneros populares: incorporar tumbadora en el son... es que ya tenía bongó; clarinete en la cumbia... es que ya tenía gaita; cajón en el flamenco... es que ya tenía palmas y taconeos; guitarrón en la cueca... es que ya tenía guitarras. Pero todas estas músicas, ¿desde cuándo “ya tenían” bongó, gaita, taconeos o guitarra? En algún momento no los tuvieron... es más, en algún momento no existieron como género. Quizás existieron desde que los tuvieron, ya nacieron con eso... pero es imposible saberlo.

² En esta conveniente construcción es imposible que quepa la percusión, con otras connotaciones demasiado alejadas del salón oligarca poscolonial. La omisión de la percusión es muy significativa desde otro punto de vista, considerando que puede haber una vinculación con el problemático tema de la construcción de la identidad nacional mediante la colaboración de una producción simbólica

“Para ellos [músicos del pueblo] la farra del boliche era ir y pasarse la noche guitarreando; entonces lo más fácil, el conjunto que nosotros conocimos en la juventud era pura y exclusivamente guitarra... y por allí aparece el requinto como una necesidad de reemplazar al arpa, que tenía una extensión como la del piano y permitía el lucimiento...” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

En consecuencia, tomando en cuenta que ciertos cambios se han justificado en reemplazos de instrumentos, esta primer argumentación podría extenderse, entonces, a “no le pongás bombo porque no encuentro conexión entre este instrumento y tímbricas ya existentes en los formatos instrumentales estandarizados”. Sucede que el sustento rítmico en la cueca cuyana es asumido por los mismos instrumentos que tienen funciones armónico melódicas: las guitarras. La única conexión con lo percusivo viene por el lado del chasquido, recurso que forma parte de los rasguídos de acompañamiento característicos de la cueca, que se ejecuta frecuentemente sobre la primer pulsación de negra con puntillo de cada compás —salvo cuando hay cambio de armonía entre dos compases— y siempre sobre la segunda, tal como vimos en la Figura 3.80 y los comentarios correspondientes en el parágrafo 3.2.4; este sonido sutilmente estridente se produce al rozar con energía la punta de los dedos de la mano derecha —inclusive las uñas— contra las cuerdas, preferentemente las 3 o 4 más agudas; con frecuencia se acompaña este rozamiento apagando simultáneamente todo el encordado con la palma. Con estos recursos de articulación se construyen las texturas de acompañamiento de la cueca, también desde las guitarras; algunos cuyanos relacionan esta autosuficiencia de las cuerdas, entre otros factores, con la no inclusión de percusiones en la instrumentación de estas músicas.

“...en el norte argentino [la cueca] al ser una danza más ágil y más picaresca se adoptan instrumentos de percusión como es el bombo; y acá en Cuyo se aquerencia como una danza de cortesía total y permanente, una danza de enamoramiento, más sensual, más cadenciosa, muy similar a la zamba nada más que un poco más rápida; y debido a la habilidad que tenemos los cuyanos para instrumentar es que obviamos el bombo; los grandes estudiosos consideraron que nos bastaba solamente con la guitarra para interpretar, no solamente la cueca, sino también cualquier tipo de música; de ahí el dicho que se dice en alguna rueda con gente del interior de la provincia, gente que interpreta la música cuyana, y vos le hablás del bombo y dicen ‘no... al bombo lo usamos para poner la pata nomás’, para usar la *pata en quincha*.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

exclusivamente asociada a lo hispánico, con exclusión de lo indígena y, obviamente de lo africano, en sintonía con las conclusiones de Carlos Vega que comentamos en el capítulo anterior. Percusión, africano, negro, esclavo, demonio, pecado, ha sido una cadena de connotaciones muy frecuente en la sociedad hegemónica, europeizante, blanca, católica, santa.

La expresión *pata en quincha* hace referencia a una de las posiciones que se emplean para sostener la guitarra en la ejecución, esto es, erguido pero con un pie sobre el asiento de una silla, apoyando el instrumento sobre el muslo de la misma extremidad; en el ambiente rural *quincha*, palabra de origen quechua, es un tejido vegetal que frecuentemente se utiliza, entre otras finalidades, en la construcción de los asientos. La expresión se traduce como “al bombo lo usamos para poder sostener la guitarra”, aunque la frase “poner la pata” también tiene connotaciones de superioridad y hasta de avasallamiento.

De todas formas, el bombo legüero tiene posibilidades tímbricas contrastantes dependiendo de dónde se percute, si en el aro o en el parche, pero son timbres contextualizados en registros relativos —aro/madera/agudo y parche/cuero/grave—, es decir que también existe un fuerte contraste de alturas. Es posible constatar un paralelismo entre el rasguído de las guitarras y las estructuras de combinación aro/parche del bombo, en varios de los géneros musicales que incluyen ambos instrumentos, asimilando los chasquidos de la guitarra a los golpes en el aro y las articulaciones sobre las cuerdas más graves a las percusiones sobre el parche; de esta forma, los esquemas de rasguídos presentados en las Figura 3.80. 1, 2, 3 y 4 podrían ser transcripciones de ritmos de acompañamiento de zamba o cueca norteña en bombo legüero. En este sentido, en el siguiente testimonio se resalta al guitarrón como instrumento acompañante y con funciones similares a las que el parche del bombo tiene en otras músicas populares argentinas y sudamericanas, esto es, brindar un sustento rítmico, pero, a la vez, un piso de frecuencias graves; se pone en evidencia también, la vinculación de músicas afroperuanas con las cuyanas, y una conjetura que circula frecuentemente en Cuyo acerca de la ausencia de percusiones debido a la escasez de madera en la región.

“En cuanto a la percusión, en cuanto al cajón, sí era un instrumento tradicional en Perú, pero eso viene un poco con la influencia del festejo, donde el cajón es el instrumento dominante. Yo no sé por qué en Cuyo se habla del problema de la percusión... porque existía siempre percusión; lo que pasa que acá no teníamos árboles para construir los instrumentos, ceibo, palo borracho, como el bombo legüero en Santiago del Estero... (...). Los mendocinos, entonces, no teníamos estos árboles para fabricar tambores, pero sí el cajón, que por influencia chilena se utilizaba. Nosotros manejábamos, el arpa, que le daba un golpe... aquí la guitarra predominaba por sobre todas las cosas... y el guitarrón... tenían necesidad de sonidos bajos que fueran marcando un ritmo y... el guitarrón en la tonada qué hace, sino trabajar en una especie de

percusión... umm bummm... umm bummm... [hace onomatopeyas, imitando el guitarrón]. Entonces, la música de cada región se adapta fundamentalmente a los instrumentos que son propios de la región; si a alguno se le hubiera ocurrido traer un bombo y habérselo puesto, se las habrían ingeniado para inventar un bombo... no era común pero sabían que hacía falta algo con que marcar el ritmo, que marcara el tiempo y que marcara la nota... y lo hacían con el guitarrón.” (Víctor Pizarro, 6/6/2002)

La primer argumentación, entonces, pareciera tomar la forma “no le pongás bombo porque nunca ha llevado, ya que no nos hace falta, ya tenemos guitarras y guitarrón”.

El segundo razonamiento que sustenta la exclusión del bombo legüero —“no le pongás bombo porque no habría diferencia con la cueca norteña”—, adquiere su justificación en que una cueca cuyana interpretada con este instrumento, perdería identidad sonora sincrónica en la comparación con producciones de otros lenguajes vigentes; y recordemos que las vigencias, desde que existe la posibilidad de dejar registros sonoros reproducibles de las músicas desde hace un siglo, tienen una proyección, o una inercia, que supera lo estrictamente contemporáneo en cuanto a producción.

En este sentido, la adjetivación de “norteña” que ganan algunas interpretaciones de la cueca, evidencia la intención de diferenciarse y de resaltar la identidad sonora propia marcando un contraste con otra cultura; lo mismo sucede con la calificación de “chilena”. Desde esta perspectiva, las implicaciones son rechazar todo elemento que pueda “achilenar” o “anorteñar” a la cueca cuyana. Tempo en un caso (rápido-chileno / lento-cuyano) e instrumentación en el otro (bombo-norteño / guitarras-cuyano) son las categorías centrales de esta identidad por diferenciación³. La frontera entre cueca cuyana y las modalidades chilena y norteña, muestra sus propiedades de línea de separación y mecanismo de autodefinición más que de zona de intersección y diálogo; es decir, es una franja donde se interrumpe lo gradual y aparece una fractura, para que quede bien claro un adentro y un afuera.

“Desde el punto de vista de su mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiosis; desde la posición de la autoconciencia semiótica (la autodescripción en un metanivel) de la semiosfera dada, la frontera las separa. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras

³ El tempo mayor se verifica también para la cueca norteña; pero es la tímbrica, por la inclusión de la percusión, la característica que con mayor énfasis ha sido resaltada por los cultores, al señalar contrastes con la cueca cuyana.

esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada. (...) uno u otro aspecto de las funciones de la frontera [unir o separar] puede dominar, amortiguando o aplastando enteramente al otro.” (Lotman, 1996a : 28)

En consecuencia, ningún músico cuyano que quiera permanecer dentro de esta cultura sonora va a arriesgarse a jugar con los elementos que diferencian las cuecas norteña o chilena de la cuyana, con la intención de innovar en el lenguaje; de hacerlo, posiblemente no sería percibido como un enriquecimiento para la música de su cultura, sino que provocaría un desplazamiento de esa producción a alguno de los otros lenguajes, y él, como artista, sufriría el castigo del destierro por haber debilitado la identidad sonora de esa música, amenazando, en consecuencia, la identidad sociocultural de sus cultores.

“Otra de las cosas... en las cuecas, fijate, instrumentalmente se ha hecho la prueba de agregar otros instrumentos no tradicionales, para salir de la guitarra y la voz, pero nadie se animó a ponerle percusión... no sé por qué, porque realmente, la percusión... actualmente se la ponen entera, una batería completa a una zamba... (...) porque a mí no me molestaría que alguien de avanzada hiciera una percusión un poquito más completa sobre la cueca... sin apartarse del 6 por 8, sus ritmos, por supuesto. Esto es una cosa curiosa.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Las pocas experiencias en la cueca cuyana de percusiones *efectivas*, en el sentido de que no son automáticamente rechazadas al no connotar “norteño”, pasan actualmente por el empleo de platillos y cabasa (Eduardo Ordóñez, percusionista que suele acompañar a Pocho Sosa), de cajón peruano (Ricardo Vaccari, percusionista del dúo Sandra March-Tilín Orozco, entre otros) e inclusive hasta de una batería (Santiago Servera, en el conjunto Los Herederos del canto). Una estrategia, eficaz desde lo rítmico pero riesgosa —esto es, fácil de ser cuestionada por el núcleo tradicionalista— desde lo tímbrico, está siendo llevada a cabo por uno de estos percusionistas mendocinos.

“La primera parte de las cuecas las hago en el cajón, pero después me mando directamente al bombo. Pero haciendo en el parche ‘*tu tun tun... tu tun tun...*’ [canta con onomatopeyas el diseño del bajo del guitarrón que señalamos en la Figura 3.80.8] para que no quede como cueca norteña.” (Ricardo Vaccari, 24/2/2004)

Estas incorporaciones, aunque puedan ser cuestionadas o desplazadas hacia la frontera por su carácter innovador, es decir, invocando la primer argumentación

—“no le pongás bombo porque nunca ha llevado”—, no serán automáticamente excluidas porque mantienen desde lo rítmico conexiones con el lenguaje sin connotar otros géneros musicales, no dando lugar al segundo argumento —“no le pongás bombo porque no habría diferencia con la cueca norteña”—.

Otros cambios con voluntad innovadora —tímbricos y de textura, por ejemplo— también han sido percibidos como amenazantes; en algunos casos solamente han provocado ligeras tensiones y en otros han disparado actitudes intolerantes. La historia de la música cuyana está atravesada por un fuerte tradicionalismo, que explica en parte, la gran continuidad sonora, que han tenido estos géneros. Sin embargo, algunos creadores se arriesgaron tempranamente a cuestionar lo canónico desde las tímbricas, como vimos en el parágrafo 3.2.4 acerca del arreglador de Carlos Montbrun Ocampo.

“José María de Hoyos, fue el primero que se le ocurrió hacer folklore con instrumentos con teclas, de percusión y aires, ¡fue criticado... en el año 46!” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Y cuando medio siglo después Cacace-Aliaga quiso emular, en cierta forma, las sonoridades de las instrumentaciones de de Hoyos pero con un sintetizador, las reacciones no se hicieron esperar.

“Porque acá, qué pasa; con la incorporación del teclado tuvimos... la gente cuyana, lo tradicionalmente que se dice cuyano, que no sé qué es lo que es eso, era como que el teclado les chocaba... hasta que se fueron acostumbrando.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

“Es el rechazo típico de todas las innovaciones; cuando vos querés dar vuelta algo muy notoriamente, siempre tenés gente que está en contra de eso.” (Eduardo Aliaga, 19/10/2002)

Hasta el mismo Félix Dardo Palorma provocó fuertes fricciones en el ambiente tradicionalista, al incorporar en una grabación un dúo de saxofones, como comentamos en el capítulo anterior. En este caso el desafío desde lo tímbrico fue bastante importante, aunque dos factores colaboraron a atenuar las tensiones; por un lado, el arreglo ejecutado por los vientistas es similar al que hubiera podido interpretar un dúo de guitarristas, tanto desde la armonización como desde lo textural; el otro elemento atenuante, es la condición central de Palorma en el ambiente cuyano, reconocido como uno de los artistas pilares en la historia de estas músicas.

“Y... saxo ya puso don Félix hace años; esa grabación se hizo en el año... Y, esto es antes del 70, 68... 69... hicieron un par de temas, uno de ellos, una cueca, con saxo [*Zonda terral*]. Se grabó acá cuando recién abrimos esta sala... (...) Y, por supuesto, los ultraconservadores del folklore ¡pusieron el grito en el cielo! [se ríe] ¡Cómo le ponía un saxo a una cueca! Y uno lo escucha y está de lo más agradable.” (Arrigo Zanessi, 15/7/2002)

Algunos cambios son digeridos, procesados con una relativa facilidad. Pero hay otras estructuras, formas o prácticas, mucho más cristalizadas, que cuando son desafiadas, producen respuestas que desacreditan al *agresor*, señalándolo como *no cuyano* —en el caso que estamos estudiando—, expulsándolo de su propia cultura.

“Pero hay otros grupos, también acá, que se han atrevido a cantar en 3 voces, 4 voces. Porque el folklore cuyano más conservador, te dice ‘no... el folklore cuyano es dúo’, ‘no... ¿grupo vocal? no, eso no es folklore cuyano’. Como que la música tiene que llevar una sola línea y de ahí no se puede desviar.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Además de estas innovaciones desde las texturas y las tímbricas, que despertaron cierta reacción, algunos creadores han experimentado realizando cambios morfológicos. En este sentido, algunas cuecas de Nolo Tejón transgreden sutilmente la forma tradicional en cuanto a que no se realizan en éstas las estandarizadas repeticiones de oraciones al interior de cada sección, empleando además frases de disímil densidad rítmica dentro de una misma oración —consecuencia de un texto que, por un lado, no se ajusta a métricas homogéneas y, por otro, no utiliza los recursos de ripios o muletillas en la realización—, y con frecuentes acefalías; tal el caso de *Remolinos* —como puede apreciarse en algunos ejemplos del párrafo 3.2.3: *O3-S1* en Figura 3.24 y *O3-S3* en Figura 3.65—. Sin embargo, esto no implica que cada estrofa o estribillo tenga la cantidad “incorrecta” de compases⁴; de esta manera, la estructura de esta cueca es convergente con la forma coreográfica, es decir, es tan bailable como *Cocheo ‘e plaza*.

“...a mí me encanta eso que es *La yerba mora*, ¿no es cierto? Pero, yo quería hacer una cosa... Cómo lo hice, por ejemplo, en *Remolinos*... (...) Entonces yo busqué eso. Lo primero que yo hice así fue *Jugueteando*, no sé si te acordás, que la cantaron mucho Los Chalchalers. Yo quería buscar una cosa, que no fuera esa cosa tan repetitiva, a veces de muchos géneros populares; y que, por otro lado, es muy lindo; pero es muy lindo porque a veces

⁴ Otras cuecas de Tejón sí presentan anomalías en cuanto a la extensión de los periodos musicales, como *La María Barrera*, cuyo estribillo es de 14 compases, *La cueca del agua*, donde *O1-S1-P1* tiene una extensión muy particular, de 7 compases, totalizando 19 compases para esa primer estrofa.

da como una repetición que parece que va profundizando en un mismo sentimiento con una misma frase, con esa reiteración; pero, bueno, yo quería buscar esa otra cosa.” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Estas particularidades pueden verse en la tabla de la Figura 3.10 en la que hemos incluido la cueca *Remolinos*, entre otras; nótese que es la de mayor riqueza temática —en nuestro análisis hemos debido recurrir hasta la letra *f* para identificar oraciones distintas— y que a pesar de esto, su forma a nivel secciones es *AA'B* como gran parte de las cuecas cuyanas. No obstante, en una primera audición, la percepción de esta forma como estándar no es tan clara al incorporar las novedades comentadas, o al menos no lo era a principios de la década de 1960; justamente, en el siguiente testimonio, el compositor nos narra acerca de la primera vez que quiso mostrar por radio una de sus composiciones, y cómo fue rechazada en principio ya que, aparentemente, no se ajustaba al género cueca cuyana.

“...la primera vez que fuimos a cantar a la radio, fuimos a la LV10 y hablamos con el director artístico, creo que era Rinaldi, y le dijimos ‘mirá, hemos hecho este dúo... qué te parece...’ y cantamos unas cosas... bien, ‘qué lindo... canten con las guitarras de la emisora’ que eran Francia, Bértiz, Ochoa, Onorato, los cuatro, o cinco... y cuando fuimos a cantar, ellos eran recontra cancheros, así que vos ibas ahí a la audición, media hora antes: ‘¿Qué van a cantar?... -Tal cosa... y una cueca. -Y como es? -Así...’ [hace el gesto como mostrando las posiciones de los acordes en una guitarra]. Y cuando les dijimos ‘-Vamos a cantar una cueca que se llama *Jugueteando* que es mía... -A ver cómo es? -Así... ta ta ta tá... -¡No!, pero no tiene la medida de la cueca, ¡no! pero no sé qué, esto y lo otro... -Perdoname; vamos a contar los compases... Por último, ¡me importa muy poco si tiene la medida de la cueca! [se ríe] Pero, vamos a ver si tiene las estrofas, con los bises, y todas las cosas... a ver... cantemos’. Y cantamos *Jugueteando*... ‘Uno, dos, tres, cuatro, cinco... Sí... está’ ¡Que no tenía ninguna importancia!” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

Y la reacción automáticamente intolerante que expulsa a estas obras del ámbito de la cueca cuyana no se hace esperar. A pesar de que Tejón en principio le resta importancia, luego defiende y reivindica su composición como cueca cuyana, aunque no se ajuste al canon tradicionalista.

“Y después, durante bastante tiempo... ‘¡No! Pero eso no es cueca... eso es tal cosa...’ Bueno... no es cueca... es mi canción, es la canción que a mí me sale, ¿qué sé yo? Pero, resulta que sí es cueca; la cueca no puede ser siempre *La Yerba Mora*...” (Nolo Tejón, 10/9/2002)

En cuanto a la forma, *Jugueteando* es de 36 compases como todas las cuecas del refundador Montbrun Ocampo; en realidad, la mayor distancia de esta cueca en

relación con el núcleo tradicional, está dada desde lo armónico: en primer lugar, nunca recurre al módulo estándar, y en segundo término, como vimos en el párrafo 3.2.3., aunque esta composición está en modo mayor, el estribillo está construido sobre el relativo menor; estas sutiles transgresiones en distintos ámbitos estructurales —forma total de 36 compases, repetición no estandarizada de oraciones, armonía que recurre al modo menor—, más la interpretación del tema por parte del conjunto líder del movimiento norteño —con elementos performativos no cuyanos como la articulación de las voces, el tempo y la inclusión del bombo— actuando en sinergia, hicieron fácil su homologación con una zamba.

Por otro lado, y lejos de esta voluntad innovadora que manifestaba Tejón, no todos los cambios son introducidos intencionalmente por los compositores; frecuentemente las modificaciones son consecuencia de las experiencias y la información que tenga el creador en relación con otros lenguajes musicales; el siguiente testimonio es de un guitarrista —de otra generación, nacido inclusive después de la experiencia narrada anteriormente— que posee una importante práctica como músico acompañante de distintos géneros.

“Cuando compuse la primer cueca yo venía de tocar otras músicas, otras experiencias, y la hice a mi modo. Una vez se la mostré a Aníbal Cuadros y me dijo que estaba perfecta. Yo la seguí tocando; pero cuando conocí a Sergio Arenas me dijo ‘no... eso no es cueca cuyana’ ...y era que tenía acordes menores” (Víctor Aporta, 27/2/2003)

Esa composición es vista por dos cultores que se sienten dentro de la misma cultura aunque es juzgada desde posiciones distintas, en consecuencia, puede quedar adentro de ésta o ser excluida según la ubicación de cada uno de ellos en relación con el núcleo. Seguramente las cuecas de Aníbal Cuadros, con desarrollos armónicos mucho más complejos que la estandarizada apelación al módulo estándar —armonía base de *La yerba mora*, *Póngale por las hileras*, *La calle angosta* o *Cochero ‘e plaza*, como vimos en el párrafo 3.2.3.—, también serían expulsadas por Arenas, aunque hipotetizamos que no se daría lo contrario, no por una mayor apertura o tolerancia por parte de Cuadros, sino porque las composiciones de Sergio Arenas, aunque recientes, parten de, y están dirigidas hacia el mismo núcleo de la semiosfera. Queda claro que la tensión no se establece entre dos núcleos sino entre núcleo y frontera; una obra producida desde el centro será reconocida por todos los integrantes de la comunidad de cuyanos, sin embargo una composición de frontera quizás no sea

tolerada por los más tradicionalistas. La tolerancia, o su actitud opuesta, implica un movimiento centrífugo, es decir, sólo puede ser ejercida de adentro hacia afuera de la semiosfera.

Cambios más elementales que la complejización de las sucesiones armónicas, por ejemplo el enriquecimiento de la armonía en el sentido vertical, o la inclusión de acordes que reemplacen las funciones básicas, también pueden provocar la resistencia de algunos músicos.

“...[a] la gente grande, que ya no la podés volcar a otra cosa, que son más tradicionalistas, más conservadores en un determinado género musical o en una forma de tocar el folklore cuyano, por ejemplo, no le vayás a poner un acorde con 9^a o acordes disminuidos porque ¡no va!” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Pero, más fuerte es la reacción intolerante cuando se involucra directamente a uno de los elementos centrales del núcleo cristalizado, una composición del repertorio canónico. El músico cuyano Cholo Torres participó de una particular experiencia de intersección de lenguajes; el grupo Ciudad, unas de las bandas de mayor presencia en el rock puntano de la década del 90, invitó a Torres y a su conjunto, Las Voces del Chorrillero, a interpretar juntos una versión de la tradicional cueca *La calle Angosta*.

“...les dije ‘sí... pero yo soy muy respetuoso de la melodía’. Con mucha gente tuvimos éxito y mucha gente ¡nos insultó!... nos trataron de hijos de puta, porque no aceptan que *La calle Angosta* sea interpretada con ritmo de rock, soul, no sé cómo es la definición exacta del tema.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

Cuando el sentimiento de identidad sociocultural se ve amenazado provoca este tipo de reacciones que con frecuencia pueden llevarse a un plano demasiado personal, ya que la transgresión puede ser sentida como un agravio individual.

“Yo me defiendo y no estoy arrepentido por el hecho de que no desvirtué la melodía... ¡con el otro ritmo! Mucha gente me felicitó... pero me encontré con otro y me dijo ‘¡no me hagás más eso, hijo de puta; porque no tenés que hacer eso, lo has desvirtuado...!’ Yo me la banqué, son gajes del oficio. No lo hice nunca más... No hicimos más nada.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

La fidelidad a lo canónico se manifiesta tanto en el respeto que tienen algunos compositores e intérpretes al adherirse a las prescripciones del núcleo estandarizado, como en la sensación de atrevimiento que se genera cuando se las transgrede; y se palpa en carne viva en las actitudes intolerantes. En este sentido, son muy pocas las autocríticas en un campo que ha privilegiado *una* manera de producir y que mira con

desconfianza cualquier intento de cambio; sin embargo existen algunos cultores que piensan la tradición desde un lugar más dinámico, como un espacio desde el que hay que crear, más que meramente reproducir.

“...y si se levanta Hilario Cuadros en este momento va a decir ‘...todo eso que están cantando lo hice yo... ¿y ustedes qué han hecho?...’. Esa generación está pasando prácticamente, sin trabajos personales propios, que trasciendan la época, que no sea influencia de Hilario Cuadros” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

3.3.2. Identidad estigmatizada y destierro voluntario

Como contrapartida a la intolerancia centrífuga, pareciera existir otra dirección en las tensiones, un movimiento centrípeta en algunos juicios que, en relación con el núcleo, se hacen desde la periferia o la frontera, e inclusive desde afuera. En este sentido, con frecuencia se presenta una especie de *identidad estigmatizada*, que se pone en evidencia cuando al referirse a los cultores cuyanos se utilizan conceptos como *esos llorones*, *esos imitadores*, *esos anacrónicos*, *esos borrachos*, *esos nacionalistas*; en este párrafo comentaremos brevemente los dos últimos.

“¿Por qué el folklore cuyano no trascendió como tendría que haber trascendido? No por la parte musical, la interpretación en la parte guitarrística, sino por la forma de interpretación del canto. Yo creo que por ahí es donde es más rechazado el folklore cuyano. En especial, a mí, no me gusta el folklore llorón... no me gusta [repite categórico], me gusta otro tipo de folklore. (...) Cuando digo llorón no estoy hablando de velocidad; porque puede ser una tonada lenta, o una cueca más rápida... no hablamos del movimiento de la música sino de cómo cantamos.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Ya hemos hecho algunos comentarios acerca de esas primeras asociaciones —*llorones*, *imitadores*, *anacrónicos*— en los párrafos dedicados al canto nasal/llorado; cuando se busca esa manera de interpretar, se pone en evidencia una vocación tradicionalista; y en su rechazo, con frecuencia se muestra alguna intención de innovación y hasta de ganar un público más joven.

La connotación de *borrachos*, también tiene que ver con el canto llorado; algunas características del canto cuyano tradicional, como los sutiles portamentos y arrastres dinámicos, junto con la imprecisión en los ataques —elementos comentados en el párrafo 3.2.4—, suelen asociarse con las inflexiones de la voz de una persona ebria; por otro lado, en la interpretación de algunas tonadas los cantantes suelen recurrir a importantes variaciones de tempo, e inclusive a la ejecución en ritmo libre

de algunos pasajes, incluyendo notas tenidas ad libitum en los finales de algunas frases, recursos de los que no es partícipe la cueca debido a su condición de danza ejecutada a un tempo relativamente constante; sin embargo, la asociación con el estado de ebriedad impregna todos los géneros musicales cuyanos.

Significativamente, esta connotación ya fue resaltada por Juan Draghi Lucero en su *Cancionero Popular Cuyano* de 1938; el historiador, narrando acerca de algunas experiencias de su trabajo de campo, nos revela la profundidad temporal del estigma, reflejando además cierta hipocresía por parte de la clase hegemónica —“aristocrática”, “adinerada”, los “ricos”, “gente culta”, en términos del autor— que cultivaba en el primer tercio del siglo XX música y danzas criollas “de salón”. Draghi Lucero atribuye la asociación, por un lado al prejuicio e ignorancia de los observadores, y por otro, a elementos performativos de la interpretación presenciada.

“He tenido la paciencia de llevar gente ‘culto’ a ver y oír la poesía campesina, en su medio y he certificado un divorcio insalvable. Los ‘cultos’ han acusado de ‘borrachos’ al documento viviente presentado (guitarreros, cantores y mudancistas) aunque éstos no hubieran probado una gota de vino... He pensado que el calificativo de ‘borrachos’ hubiera sido suplido, si los ‘cultos’ hubieran tenido algo de cultura auténtica americana y sentido criollo, por la de ‘extremosos’ o ‘apasionados’, que en realidad no es otra cosa que la devolución colectiva de un ahorro pasional efectuado penosamente en los campos soledosos... Pero la cultura occidental no entiende de estas cosas a pesar de las hablas resollantes de los volúmenes americanos. Tienes que morir y ser aventadas tus cenizas, criollo, para que te lloren los descendientes de los que te despreciaron...” (Draghi Lucero, 1992 [1938] : 52-56 T.1)

De todas maneras, en esta estigmatización entra en juego la frecuente aparición del vino como tema literario de las cuecas, por un lado cuando los textos hacen referencia al mundo laboral/regional —privilegiando la vitivinicultura⁵, como en *Póngale por las hileras*, *Tijeras y racimos* o *El sueño de la vendimia*, entre tantas otras cuecas citadas—, y por el otro, cuando relacionan la bebida alcohólica con la *farra*, la jarana, la diversión, la fiesta —tal el caso de *Entre San Juan y Mendoza*, *Pa’l comisario* o *El encuentro*—; junto con estos sentidos, aparecen las

⁵ La vitivinicultura como tema central de las cuecas nos habla acerca de la hegemonía de Mendoza y San Juan frente a San Luis, reconocida por los propios cultores. En esta provincia no se cultiva la vid ni se elabora vino; sin embargo desde la música es un tema tan cotidiano como para sanjuaninos y mendocinos. “Las hermanas mayores de Cuyo son Mendoza y San Juan, y como allí se cosecha, hay vendimia, es lo que he aprendido a través de los tiempos, de haber sido amigo de don Félix Dardo Palorma, de don Santiago Bértiz, toda esa gente tradicional me ha contado...” (Cholo Torres, 25/6/2002)

significaciones negativas de irresponsabilidad, abandono personal, desinterés por el trabajo y marginación social, ligadas al alcoholismo. A pesar del estigma, el vino y su vinculación con la música cuyana es continuamente reivindicado por los cultores.

“...es que la música nuestra tiene que ver con las vides; nosotros estamos acá en el radio urbano, pero ¡metete para La Paz, para Catitas, para Rivadavia... te encontrás con cada valores...cantando y tocando...! ¡Y los tipos dejan la farra a las 5 de la mañana y a las 7 agarran el arado o se van a podar, a abrir surcos...! Y de eso no tenemos que renegar; el vino es nuestro, la industria es nuestra... ¡todo lo que es tonada, cueca, gato, tiene que ver con el vino! El cantor con un vinito adentro, se le transforma... o cree él que se le acomoda la garganta y es que el vino te saca de un estado tranqui o depre y te carga las energías y te pone en positivo; eso es lo que es el vino... ¡ese diablillo que tiene el vino! Entonces el cantor, canta más fuerte... ¡o afina mejor! eso vos lo ves en las campañas, estando ahí... ¡ese motivo que le da el vino!” (Armando Navarro, 3/10/2002)

Con mucha frecuencia la reunión familiar o el festejo nocturno en un lugar público, ha ofrecido el contexto para el aprendizaje de los lenguajes musicales cuyanos y para la comunicación de prácticas, hábitos, incluso para la circulación de composiciones.

“Yo me hice guitarrista en las fiestas (...) Y yo aprendí... ¡acá en Mendoza... en la farra! Yo tenía un compañero que tocaba bastante bien, mucho mejor que yo; y yo lo acompañaba... ¡tocaba lindo! Y después se enfermó y seguí con otro, y así... buscaba, pero para farrear, no para... Le pedían a mi viejo ‘lo vamos a llevar a Santiaguito porque esta noche hay una farra’, y yo salía.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

Músicos de otra generación —como el autor del siguiente testimonio, cuarenta años menor que Bértiz—, confirman la continuidad de estas prácticas en el entorno cuyano.

“Yo casualmente descubrí la guitarra no en mi casa paterna, sino en la casa de un tío; en su cumpleaños se reunían todos los guitarristas de acá de la zona; en esas épocas se hacían esas fiestas tan interesantes, tan lindas... ¡y ahí brillaba la guitarra!” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Farra, alcohol y música cuyana se confunden en las prácticas de producción y recepción; el vino sirve de puente en la comunicación entre espectador y músico en la costumbre del *jaro, aro!*, grito con que algún oyente suele interrumpir la ejecución de una cueca para homenajear con una copa de vino a los intérpretes.

“Se utiliza para interrumpir el canto y la danza y de esa manera prolongarlos; se interrumpe cuando se comienza el estribillo final con un *jaro, aro!* se le brinda a cantores y bailarines, en nuestra región con un trago de vino,

y tenés que comenzar nuevamente desde el principio de la 2ª parte, con la introducción nuevamente y arrancás toda la segunda parte (...) Es una especie de homenaje: si me gusta la cueca esa, me gusta cómo la están interpretando, me gusta cómo se expresan los bailarines, es el deseo mío de prolongarla... ¿de qué manera? espero a que comiencen con el estribillo final, cuando ya va a terminar la cueca, interrumpo la música, le brindo a los cantores ¡y me doy el gusto de volver a escuchar toda la 2ª parte completa! ” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

En un contexto tradicional, como la fiesta familiar o la peña, el rito del aro y del homenaje con un trago de vino, suele tomar dimensiones espaciales y temporales muy lejanas de las que se conciben aceptables para un espectáculo sobre el escenario; aunque sea sólo uno de los concurrentes el que interrumpe la ejecución con el citado grito, con frecuencia muchos son los que se acercan a los músicos a convidarles con la bebida alcohólica. En este sentido, hemos presenciado interrupciones de casi cinco minutos —cuando la duración total de cada cueca no supera los tres minutos y medio— al tener que beber cantantes y guitarristas al menos un sorbo de cada vaso ofrecido por una docena de agradecidos cultores; aunque no en todas las cuecas se realice el homenaje⁶, a lo largo de la noche músicos y espectadores suelen ingerir una cantidad importante de alcohol con la lógica consecuencia de embriaguez; de esta forma, las articulaciones de sentido señaladas se refuerzan en cada fiesta, peña o farra cuyana.

Pasando a la otra asociación —la última que comentaremos—, *esos nacionalistas*, es una connotación que ancla en la reiterada referencia a tópicos como la patria o el general San Martín en los textos de algunas cuecas —por ejemplo, en *Los sesenta granaderos* o *El gigante de los Andes*, entre otras—, temáticas que frecuentemente intentan mantener la memoria y reivindicar el protagonismo cuyano en la gesta de la independencia más que dedicarse a defender o proclamar explícitamente al nacionalismo como ideología.

Sin embargo, es innegable que estos contenidos están en sintonía con las estrategias de construcción de identidad nacional que utilizó el poder hegemónico, desde una concepción nacionalista de la cultura; inicialmente, estas operaciones se

⁶ En la cueca chilena el *aro* pareciera tener un significado muy distinto. “Cuando algún irresponsable está aprendiendo (...) y se pifia al pegar el grito fuera de tono, agarra otra melodía y forma taco en la acequia, al atravesarse en el ritmo, uno de los cantores pone las manos sobre las cuerdas de la guitarra y grita ‘aro’, para detener el canto (...) y para que haya paz y nadie se enoje, todos contentos se toman un trago (...) Este es el ‘aro’, sólo cuando hay una anomalía, fuera de esto nadie que no sea un loco puede detener el canto.” [Fernando González Marabolí] en (Claro Valdés, 1994 : 132).

realizaron en las primeras décadas del siglo XX, con la intención de homogeneizar un panorama culturalmente heterogéneo consecuencia de la “amenazante” inmigración suscitada desde finales del 1800 —como fue tratado en el párrafo 2.1.4—; y luego, durante los populismos de las décadas de 1940 y 1950, con la finalidad de exaltar los valores nacionales como estrategia demagógica.

Estas operaciones de manipulación de asociaciones cuentan con algunos notables ecos en años posteriores, desde el conflicto de Malvinas en 1982 hasta las manifestaciones masivas organizadas en Mendoza por el banquero Raúl Moneta a fines de la década de 1990. En el megafestival *Argentina en Mendoza* —producido por el citado empresario en el estadio provincial Malvinas Argentinas, donde se congregaban 50.000 espectadores por noche— se mezclaba confusamente, la cueca, las banderas, la tonada, las destrezas campestres, la marcha militar con la coreografía de un ballet folklórico y ejecutada por guitarristas, las escuadras ecuestres, el general San Martín, el gato, la virgen María, los conjuntos y dúos cuyanos, los granaderos, el ex banco provincial, las estrellas del Folklore Joven y los funcionarios vestidos de gaucho, tejiéndose en consecuencia, complejas alianzas de significaciones.

A lo largo de la historia, algunos artistas han sido funcionales a los intereses del poder hegemónico, colaborando en la construcción de imaginarios culturales, y buscando inclusive legitimar su obra presente citando los episodios heroicos del pasado, que la educación oficial se ha encargado de enseñarnos. En ciertos casos, esta funcionalidad puede haber sido irreflexiva o, por el contrario, comprometida; aunque, de todas formas, comprensible pensando en la fuerza de penetración que tuvo el nacionalismo en la primer mitad del siglo XX, que como ya estudiamos atravesó el campo intelectual argentino, pero también el artístico musical, tanto el académico⁷ como el popular.

Sin embargo, en el citado evento organizado por Moneta, las colaboraciones parecen haber estado bastante alejadas de lo involuntario aunque relacionadas también con prioridades laborales y comerciales; ejemplo de esta alianza fue la participación de varios conjuntos cuyanos, algunos de los cuales se expusieron de una manera más evidente, colaborando en la confirmación del estigma *nacionalistas*. Por ejemplo, el actual conjunto Los Trovadores de Cuyo, —ya marcados en cierta

⁷ En este sentido la musicóloga Melanie Plesch ha realizado importantes investigaciones, específicamente sobre los nacionalismos musicales académicos y la construcción de la “argentinidad”, en (Plesch, 1996 : 57-68) y (Plesch, 2002 : 24-31).

forma por las connotaciones de *imitadores*, como vimos en el párrafo 3.2.4. “Sonido y aspectos performativos”— fueron los encargados de interpretar la canción que funcionaba como jingle publicitario y que incluye en su título el nombre del festival: *Canta Argentina en Mendoza*, una cueca de 36 compases —cuya música fue compuesta por Sergio Santi, integrante del conjunto—, con una cita literaria al himno nacional, otra al entonces símbolo del movimiento de Folklore Joven, esto es, la cantante Soledad y su CD *Poncho al viento*, y un final arpegiado por las guitarras que remite a los toques de clarín, especialmente al de los últimos compases de la marcha *Mi bandera*.⁸ Según Santi, a partir de un texto, varios compositores propusieron distintas músicas, siendo seleccionada la suya; posteriormente se decidió la participación del citado conjunto cuyano en la interpretación.

“En principio me dijeron que la iba a cantar Guaraní, pero después se echó atrás. Después, que iban a ser los Chalchaleros, pero dijeron “no... si es de uno de ellos... que la canten Los Trovadores de Cuyo’. Entonces la terminamos grabando nosotros pero no era esa la idea original.” (Sergio Santi, 9/3/2004)

En la Figura 3.82 puede apreciarse el texto completo de esta cueca —escrito por Gustavo Machado— del que extraemos una significativa cadena de expresiones: *identidad, pasión nacional, tradición, antiguas usanzas, raza criolla, la fe, santas patronas, granaderos, los Andes, ecuestre, tierra, poncho al viento, escuadra, destreza, raíz, patria soberana y los laureles que supimos conseguir*.

<i>Canta Argentina en Mendoza</i>		
	I	II
ESTROFA 1	Febrero es y un festival en la tierra mendocina despierta la identidad y es pasión nacional que nos anima	Todo el país bien en la fe de nuestras santas patronas los granaderos también el ayer de los Andes hoy evocan
ESTROFA 2	La tradición vuelve a vivir nuestra antiguas usanzas la raza criolla verás con su gracia bailar aquellas danzas	De ecuestre luz cabalgarán sobre el lomo de la tierra ponchos al viento verás nuestra escuadra pasar con su destreza
ESTRIBILLO	Argentina es la que brinda aquí en Mendoza testimonio cultural de su raíz viva la patria soberana y orgullosa de los laureles que supimos conseguir	

— Figura 3.82 —

⁸ Estas asociaciones se ponen de manifiesto hasta en los atuendos de corte tradicional/rural con los que se presentan Los Trovadores de Cuyo, de color celeste y blanco, y con el escudo nacional bordado sobre el poncho. Habitualmente los conjuntos y solistas cuyanos no se visten con ropas asociadas al mundo rural para actuar; la indumentaria utilizada suele ser camisa, pantalón y zapatos, y en ocasiones saco y corbata; los colores muy sobrios, frecuentemente en combinaciones de negro y/o blanco.

Como síntesis de nuestras observaciones acerca de los estigmas, haremos algunos breves comentarios; aunque muchas personas puedan gustar de cuecas y tonadas, algunas quizás no se sientan interpeladas por estas músicas en cuanto a su identidad sociocultural, porque rechazan esas marcas, y no quieren verse de ninguna manera relacionadas con estas connotaciones percibidas como negativas, tan fuertemente asociadas a lo cuyano; posiblemente sea éste uno de los motivos que expliquen la pérdida de vigencia de éstas músicas en cuanto a la recepción. El tema es más problemático, porque al ser expresiones culturales considerablemente situadas, de la comunidad de oyentes es de donde surgen los productores, es decir que una menor recepción en el presente significa, obviamente, menor cantidad de cultores músicos en el futuro. Por otro lado, en cuanto a los artistas cuyanos innovadores —que con algún sentido crítico han intentado cuestionar ciertas maneras de componer, interpretar o proceder—, estos estigmas en combinación con el rechazo que sus búsquedas creativas han solido generar en un contexto tradicionalista, puede haberlos llevado a la autoexclusión, es decir, al destierro voluntario.

En este sentido, cuando contactamos al destacado músico Tito Francia con intenciones de entrevistarlo, explicándole que estábamos haciendo un trabajo acerca de la cueca cuyana, el compositor y guitarrista rechazó nuestra propuesta expresando, entre otros motivos, el siguiente argumento: “estoy cansado de que me identifiquen con esa música”. Francia fue protagonista de la consolidación de los géneros cuyanos en las décadas de 1940 y 1950 —guitarrista acompañante de Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, de Antonio Tormo, de Alberto Rodríguez, de Carlos Montbrun Ocampo, entre otros— y también lideró el movimiento que en los 60 pretendió renovar estructuras y contenidos de la música popular argentina, desde el llamado Nuevo Cancionero (García, 1999 : 359). Desconocemos las motivaciones de fondo de esta decisión de no querer ser entrevistado, y sabemos, por otro lado, que los intereses de Francia no estuvieron siempre centrados en la música cuyana; de todas formas, su respuesta nos mueve a la siguiente reflexión: es posible suponer que las tensiones promovidas por las actitudes intolerantes del tradicionalismo, muy frecuentes en el ambiente cuyano, en sinergia con las estigmatizaciones que pesan sobre los cultores de cuecas y tonadas, hayan desanimado a muchos creadores, induciéndolos a apartarse voluntariamente de este colectivo sociocultural al que pertenecían, y a renunciar a mantener un merecido protagonismo en la historia de

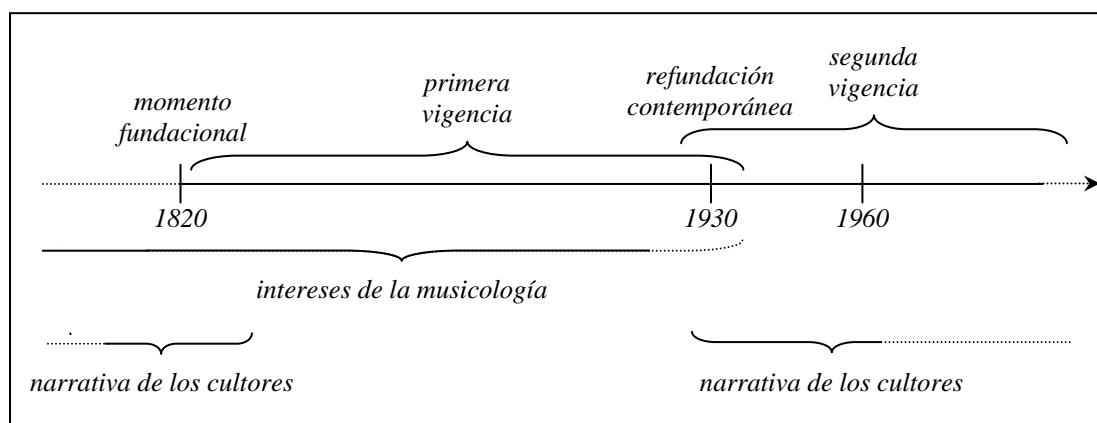
estos géneros musicales. Asimismo, este ámbito de complejas tensiones puede ser leído por los intérpretes y compositores más jóvenes como un terreno del que no se sienten invitados a participar y en el que no es interesante desarrollarse musicalmente.

4. Síntesis y conclusiones

4.1. Síntesis de los principales resultados

Intentaremos resumir algunas de las conclusiones presentes en los capítulos anteriores.

Con respecto al capítulo 2., “Miradas diacrónicas acerca de la Cueca Cuyana”, nos ha parecido provechoso sintetizar en un gráfico los momentos y periodos que hemos percibido como prioritarios en las narrativas, tanto de cultores como de investigadores, acerca de la cueca cuyana; de esta forma, también se ponen en evidencia las brechas o vacíos existentes en estas construcciones, sugiriendo, en consecuencia, cuáles han sido los intereses de unos y otros, invitándonos a estudiar los posibles prejuicios y condicionamientos que justifican ambos recortes en estas miradas diacrónicas.



—Figura 4.01—

Al percibir el interés que manifestaban los cultores acerca del indefinido momento fundacional —percepción basada en el planteo de ciertos temas por parte de los entrevistados, tales como la vigencia de la pregunta por el origen de la cueca cuyana, las hipótesis que intentan responder esa pregunta, los conocimientos mostrados acerca de la vinculación con la zamacueca, entre otros—, nos pareció pertinente intentar investigar acerca del propósito de mantener y comunicar esta memoria sobre ese pasado no vivido, distante de la experiencia de hacer música hoy. Independientemente de la veracidad de los hechos pasados aludidos, nos percatamos de la existencia de cierta voluntad de construcción de una identidad cultural que anclara en tiempos remotos, una intención de ser continuadores de una cultura añeja —y por eso mismo noble y legítima—, que impulsaba a los cultores a otorgarles

profundidad temporal a sus producciones musicales. Nuestra percepción no sólo tenía su base en los contenidos vertidos por los entrevistados, sino también en el énfasis puesto por ellos en la temática, y en la espontaneidad de los comentarios, frecuentemente expresados dejando ver cierto orgullo o satisfacción en esta conexión con el pasado.

Sin embargo, la época que los entrevistados privilegiaron en su narrativa fue otra. Esta conciencia que tienen los cultores cuyanos acerca de la profundidad histórica de sus músicas no sólo se manifestaba con respecto a lo que hemos llamado *momento fundacional*, sino también con relación a la historia de la música cuyana desde su *refundación contemporánea o mediatizada* a principios del siglo XX, con el surgimiento de artistas como Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, músicos que supieron aprovechar las posibilidades de la naciente industria cultural, específicamente las concernientes a la mediación tecnológica del sonido, es decir, la industria discográfica y la radiofonía.

Los artistas de esta generación, que hemos denominado de *la cristalización* —Hilario Cuadros, Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo, en cierta forma también Alberto Rodríguez e Ismael Moreno—, demostraron una gran determinación y tuvieron un muy buen sentido de la oportunidad; digamos que hicieron todo lo que, aún hoy en día, tiene que hacer un músico popular del interior del país si quiere concretar su sueño de vivir de y para la música: se mudaron a Buenos Aires, grabaron, se insertaron en los medios de comunicación, básicamente en la radio —el más poderoso del momento—; algunos hasta hicieron programas radiales que usaron como base para promocionar sus producciones, esto es, sus presentaciones en vivo, sus grabaciones y la edición de música impresa; en algunos casos, hasta impusieron marcas registradas que llevarían sus productos, tomando el título de ese programa radial y asociándolo a la totalidad de su obra. En resumen, con creatividad y audacia lograron la convergencia de espacios que se mostraban en su nacimiento conflictivamente descentrados.

Desde el momento de la refundación de la cueca cuyana contemporánea los hábitos tradicionales se vieron entrelazados con prácticas del mundo mediatizado, acelerando la circulación de las músicas y creando nexos imposibles de pensar en épocas anteriores. En este sentido, principalmente se promovió la consagración local de músicas regionales y la circulación nacional de esas músicas; en menor grado, se

renovó un diálogo musical con otros países de Latinoamérica y en escasa medida, se inició la internacionalización de la música local hacia los países centrales.

Por otro lado, la mediatización temprana de estas músicas colaboró fuertemente a la cristalización de estructuras, formatos instrumentales y estilos interpretativos, estableciendo un canon al que debieron amoldarse las producciones musicales locales para sonar a cuyano. Seguramente existieron otras maneras de hacer música cuyana, pero la relación de asimetría que se establece con la música mediatizada en cuanto a las posibilidades de difusión, provocó la estandarización de unas cuantas formas con la consecuente pérdida de vigencia de las otras.

La intervención de Félix Dardo Palorma en la historia de esta música, y sus consecuencias sonoras, es tan fuertemente reconocida por los cultores de la actualidad que podemos verlo como puente entre esta primer etapa mediatizada y la siguiente, la que hemos denominado *de la consolidación*. La obra de Palorma es una bisagra en la historia de la cueca, pero no una ruptura: es un continuador que colabora en la consolidación del género y a la vez ha dejado su huella siendo protagonista de la cristalización, desde la interpretación y la composición.

Por su parte, la carrera de Antonio Tormo jugó un rol fundamental en la consolidación de los géneros cuyanos desde la circulación y recepción masiva. Primero, como una de las voces de La Trepalla de Huachi Pampa; luego, como solista desarrolló una exitosa carrera en Mendoza, situación que provocó un hecho inédito en la música popular argentina: un éxito masivo localizado en el interior del país llamó la atención de un sello internacional instalado en la capital, y como consecuencia, este artista y sus músicos fueron convocados a grabar y posteriormente se vieron obligados a mudarse al centro hegemónico. Es la misma industria la interesada en hacer coincidir esos espacios de producción descentrados, que comentamos anteriormente. Tormo y sus músicos fueron las primeras estrellas del folklore argentino.

Las referencias históricas que hacen los cultores, habitualmente llegan hasta el momento en que la música cuyana pierde visibilidad nacional, situación que comienza a registrarse poco antes de 1960; sucede que a mediados de los 50, el silenciamiento de Tormo por la dictadura (1955), las muertes de Luna (1955) y de Cuadros (1956), y la radicación de Montbrun Ocampo en Mendoza (1958), provocaron una grave pérdida de visibilidad de música y músicos cuyanos en los medios de Buenos Aires y en consecuencia, en todo el país; estos lugares estaban

siendo ocupados por conjuntos musicales nortños —liderados desde Salta por Los Chalchaleros— que experimentaban un sostenido proceso de consagración desde principios de la década de 1950, y por las primeras importaciones del exitoso rock and roll estadounidense. La narrativa de los cultores entrevistados continúa desde aquí de una manera muy fraccionada; sin embargo, aparecen con frecuencia los nombres *de los continuadores* Clemente Canciello, con su conjunto Cantares de la Cañadita, y Santos Rodríguez, con Las Voces del Plumerillo, entre otros. La música cuyana nunca volvió a ocupar el lugar privilegiado que tuvo hasta mediados de los 50.

Sin embargo, señalaremos algunos puntos que aparecen dispersos en varias de las entrevistas pero que pueden colaborar a una reconstrucción de la historia de estas músicas, que parta de tener en cuenta los intereses, estrategias, obstáculos y negociaciones de sus protagonistas, esto es, los músicos de cuecas y tonadas.

Los intentos de renovación que pocos años más tarde, al comenzar la década de 1960, se concretaron en el Nuevo Cancionero —junto con las producciones de otros compositores genuinamente innovadores que no adscribieron a ese movimiento, como Nolo Tejón— se dieron en un momento poco oportuno. Por un lado, gran parte del público, y de los músicos, fueron seducidos por el folklore nortño; y por otro lado, los cuyanos más tradicionalistas, sentían demasiado cercana la presencia de los desaparecidos cristalizadores, manifestando su fidelidad al canon mediante el rechazo a las innovaciones.

Sin embargo, el repertorio de Cuyo —tanto tradicional como nuevo— tuvo una importante continuidad en las presentaciones en vivo y en las grabaciones de esos conjuntos identificados con otras regiones y compuestos por otros formatos instrumentales; de todas formas, la música cuyana perdió presencia en el resto del país en cuanto a intérpretes.

En general, la relación con los sellos discográficos se tornó conflictiva desde mediados de los 60 y continuó así en las décadas siguientes, hasta para músicos cuyanos consagrados. Las posibilidades de edición de músicas folklóricas argentinas eran bastante amplias, aunque las prioridades estaban puestas en el folklore legitimado desde la televisión y radio porteñas, y su eco veraniego: el festival de Cosquín.

Desde mediados de los 70 se produce un nuevo retraimiento de la música cuyana en su relación con la industria cultural, limitándose la circulación prácticamente a nivel local. Una combinación de factores contribuyó a esta fuerte contracción: el desinterés de las compañías discográficas en promover las músicas locales que no fueran un negocio seguro, los altos costos que significaba realizar producciones independientes, y la consolidación de otras músicas populares surgidas durante la década anterior que quizás representaban de manera más directa el sentimiento colectivo de esos años —como el caso del naciente rock argentino entre los jóvenes—, o que gozaban de la complicidad de los medios por compromisos y conveniencias comerciales —como el pop internacional y la *disco music*—; por otro lado, la dictadura militar iniciada en el 76 y la emigración de algunos referentes del folklore argentino, generaba un clima poco estimulante para la producción musical en general.

Sin embargo, desde algunos años antes, habían comenzado a configurarse ciertas condiciones que posibilitarían redimensionar prácticas de la industria cultural hegemónica a espacios regionales. Por un lado, en 1958 Arrigo Zanessi instala el primer estudio de grabación fonográfica de Cuyo; y por el otro, el cassette se estandariza comercialmente desde fines de los 60, y años más tarde se convierte en el formato más accesible en cuanto a costos y tecnología para la reproducción masiva. Se abre entonces la posibilidad de la producción independiente, es decir, grabar más allá de estar contratados por un sello discográfico, autogestionando esa producción, y permitiendo dos caminos para realizar la edición: la negociación del máster producido en el estudio con una potencial compañía editora, o la continuación de la modalidad autónoma mediante la autogestión de la reproducción. Esta última vía, que centra los espacios de producción sonora, mediatización, edición y distribución en el mismo artista, es la más generalizada desde los inicios de la década del 80 hasta la actualidad.

Para la mayoría de los conjuntos la opción ha sido mantenerse en un circuito ultra local y continuar con la autogestión completa, centrando todos los espacios de producción, circulación y consumo, al asumir cada grupo musical la responsabilidad de todas las acciones específicas que implica cada fase.

La respuesta a los dos retraimientos de la visibilidad nacional de la música folklórica cuyana, uno a fines de los 50 y el otro a mediados de la década del 70, ha

sido básicamente una vuelta al circuito local, verificándose una reactivación regional desde principios de los 80. En cuanto a la música grabada, este retorno es materializado por un lado, en una enorme cantidad de producciones independientes, llevadas a cabo por los mismos músicos; y por otro lado, en ediciones realizadas por pequeños sellos de alcance regional; ambas modalidades de producción, recalcamos, han colaborado a acentuar convergencias de espacios ultra locales en la circulación y el consumo.

La creación del primer estudio mendocino a fines de los 50, junto con la inserción de las tecnologías de grabación en cinta magnética y de multicopiado en cassettes a mediados de la década del 70, significó para los cuyanos la posibilidad de desligarse de Buenos Aires, único centro en el que hasta ese momento era factible realizar la deseada producción discográfica. En este sentido, para sanjuaninos y puntanos, la grabación y edición digital, y la proliferación de estudios que manejan menores costos en sus respectivas provincias, les ha permitido independizarse de Mendoza desde los 90.

La relación de estas músicas con la radiofonía cuyana confirma esta localización; la radio ha funcionado en algunos casos, como sostén de esta vigencia, relativamente masiva pero situada exclusivamente a nivel regional. Aunque la radio AM viene a constituir una especie de oficialidad radiofónica, y existen importantes programas con más cuarenta años de antigüedad, en esta modalidad de circulación y consumo de música cuyana que hemos señalado como ultra local, tienen singular protagonismo las estaciones que transmiten en FM. El menor alcance de este sistema, frente al amplio radio que puede cubrir una AM, se ha convertido en una fortaleza para el caso que estamos estudiando, al intensificar el carácter extremadamente situado de la recepción.

Volviendo a nuestra modalidad de análisis inicial, más que un centramiento de espacios de producción, circulación y consumo, este refugio en lo ultra local se nos presenta frecuentemente como un único y complejo espacio en el que las distintas prácticas están entrañablemente entrelazadas; sin embargo, no implican un retorno a los procedimientos tradicionales, sino que es un redimensionamiento y una resignificación de prácticas globales a escala y modos extremadamente locales.

En esta vuelta a los espacios regionales, concretada en las últimas décadas del siglo XX, es preciso considerar otra importante zona de circulación constituida por los festivales de verano, y que podemos pensar como el complemento de un cierto

estado latente en el que se encuentra la producción de música cuyana durante casi todo el año. Esta red de espectáculos, encabezada por el Festival Nacional de la Tonada, es la única oportunidad que tiene el músico cuyano de conectarse con el público masivo de su región; sin embargo, son fuertes las tensiones creadas por las excesivas asimetrías en cuanto a promoción, espacios en la prensa, horarios y días de presentación de los números artísticos, y cachet.

La cueca y la tonada —cuyos nombres son empleados para denominar dos fiestas nacionales— en los últimos años —en Mendoza principalmente, aunque la tendencia se verifica en las demás provincias de Cuyo— han generado espacios masivos, pero para la visita de las estrellas del movimiento de Folklore Joven —desde mediados de los 90—, esto, es, Soledad, Luciano Pereyra o Los Nocheros, más que para la promoción de los cuyanos El Trébol Mercedino, Juanita Vera o Los Hermanos de la Torre. Hoy éstas son músicas marginales desde el punto de vista del mercado; sin embargo sus nombres se siguen explotando en los festivales, apelando a la identificación sociocultural que provocan, pero habiendo sufrido un significativo vaciamiento de contenido, siendo desplazadas en la realidad por otras músicas y otros artistas impulsados desde el centro de distribución porteño.

Paralelamente al circuito local, algunos solistas y conjuntos siguen intentando que su música circule con una relativa presencia nacional. Como ya hemos estudiado, el músico cuyano tiene plena conciencia de la profundidad histórica de los géneros que ejecuta, y del trabajo y la responsabilidad que tuvieron los refundadores, los pioneros que en la primer mitad del siglo XX se instalaron en Buenos Aires logrando repercusión nacional y, en algunos casos, cierta presencia en Sudamérica. Se sabe que en el pasado se pudo, y eso alimenta las luchas del presente.

Unos pocos han optado por desarrollar sus carreras desde la capital —en este sentido, el mendocino Jorge Viñas ha sido el más reconocido por sus colegas—. La ciudad de Buenos Aires se presenta como un espacio de legitimación en sí mismo y como la plataforma para proyecciones que consoliden esa legalidad.

Esta situación de vivir, o haber vivido, en Buenos Aires también es explotada comercialmente. Sucede que existe una suerte de construcción que funciona como sello de calidad que avala la carrera de los artistas que están realizando su actividad profesional en la Capital Federal o que han tenido su etapa porteña. En consecuencia, Buenos Aires —percibido como lugar mítico, donde se realizó la refundación de la

música cuyana, y desde donde adquirió visibilidad nacional, e inclusive internacional—, es un tema instalado en la problemática de muchos músicos cuyanos, al menos de los que quieren trascender este circuito ultra local. Sin embargo, aunque la temática esté tan presente en el discurso de estos artistas, suele plantearse en términos demasiado difusos, sin definir qué es esto de “llegar a Buenos Aires”, con qué estrategias y con cuáles expectativas.

Tal vez, la búsqueda de estos músicos esté basada simplemente en la legitimación de sus carreras, apoyándose en ese imaginado sello de calidad; algo así como sentirse legitimados por rozar un circuito, que para otros —los héroes del mito de la refundación— fue central y que significó la consagración de sus carreras y de la música que interpretaban.

En lugar de establecerse en la capital, para otros músicos la estrategia ha sido continuar su actividad profesional desde su región, pero manteniendo el vínculo con la circulación nacional a través de la edición de música grabada, realizando esporádicas apariciones en Buenos Aires e intentando conseguir presentaciones en los festivales masivos.

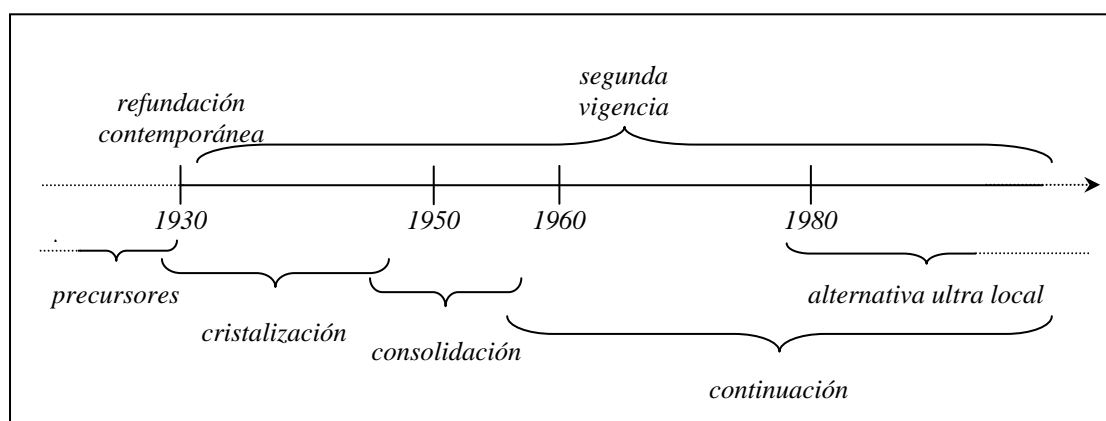
Evidentemente, tanto los músicos como la prensa advierten una escasa presencia nacional de la música cuyana en la actualidad; nos parece que para reposicionar estos géneros no bastaría con tener a favor el aparato publicitario, como han sugerido la mayoría de los entrevistados. A esta altura de la historia de las músicas populares, las producciones que no se ajustan al canon sonoro impuesto desde el rock/pop, deberían considerar que los esfuerzos por circular con suficiente protagonismo por ciertos carriles, en los que la tecnología de sonido está en relación de mutua dependencia con el canon citado, pueden llegar a ser prácticamente en vano. El mecanismo de consagración/exclusión de la industria cultural es activado también por este canon tímbrico y de utilización de rangos de frecuencias; pero provocando respuestas extremas, porque no se trata de una moda, que pasa, sino de un paradigma, que se instala.

Algunas músicas regionales han negociado su identidad sonora con la industria, incluyendo otra instrumentación, potabilizando su sonido en relación con esa norma tecnológica/masiva, y ganando en consecuencia, mayor presencia en los festivales y en los medios. Las músicas que no están dispuestas a negociar su sonido, por elección estética o por tradicionalismo, no tienen cabida en los espacios centrales

que la industria ofrece; en este sentido, aunque algunos músicos cuyanos han incorporado bajo eléctrico, e incluso batería, a sus producciones, son experiencias muy recientes; hasta el momento ningún conjunto, dúo o solista cuyano ha accedido centralmente a estos espacios de circulación.

De todas formas, la industria cultural hegemónica, aunque excluya, es un motor, un estímulo para muchos artistas cuyanos; sin embargo, frecuentemente, el proceso pareciera ser sentido más como un *volver* a ese paraíso perdido del que fueron desterrados, que como un *transitar* el camino que los llevará a la tierra prometida. Otros, en cambio, más allá de estas preocupaciones, siguen apostando a desarrollar los espacios locales.

Sintetizando, teniendo en cuenta las nuevas y complejas relaciones que surgen entre artistas y públicos desde las primeras décadas del siglo XX, propusimos una periodización de los hechos referidos a músicos y música cuyana, fundamentada en la visibilidad social lograda a través de la presencia de estos en los medios masivos de comunicación, en la relación con la industria cultural y, como consecuencia de los factores anteriores, en la responsabilidad o protagonismo de los artistas en el proceso de conformación de los géneros, especialmente de la cueca. En este sentido, hemos identificado tres periodos que, aunque no tengan límites precisos y se nos presenten imbricados, funcionaron como contenedores de nuestras reflexiones: cristalización, consolidación y continuación. En la Figura 4.02 intentamos dar cuenta de esta periodización; hemos incluido también dos momentos a los que nos hemos referido en el texto: el de los *precursores* y el de la *alternativa ultra local*.



—Figura 4.02—

Como ya fue repetidas veces comentado, existe un vacío en la narrativa de los cultores desde aquel tiempo fundacional de la cueca —los “orígenes”, lugares y

tiempos distantes e indefinidos, donde se establecen relaciones con la zamacueca— y hasta las menciones a los primeros artistas que comenzaron a transitar por la industria cultural de las primeras décadas del siglo XX. La brecha mencionada acentúa el carácter mítico de la *fundación* de los géneros cuyanos, y vuelve más vital y necesaria una *segunda fundación*, más cercana, ésta que hemos denominado la *refundación mediatizada o contemporánea*.

Esta laguna centenaria —que, como puede observarse en la Figura 4.01, la ubicamos aproximadamente desde los años posteriores a 1820 y hasta alrededor de 1930— es cubierta en parte por la intención de los recopiladores como Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez, autores de sendos cancioneros de música cuyana, que pretenden dar cuenta de un pasado reciente y sin desconectarse del presente desde el que se escribieron estas obras, esto es, 1938. La ilusión de estos intelectuales —forjada a partir de criterios tradicionalistas y primitivistas, conceptos desde los que frecuentemente se oculta y hasta niega el papel de mediador del recopilador, a la vez que, sin proponérselo, suele minimizarse el potencial creativo popular— nos lleva a estar imaginariamente frente a músicas cultivadas a mediados del siglo XIX, ya que existe un desfase de casi ochenta años entre la época en que se transcriben estas melodías y la fecha en las que al parecer comenzaron a circular. Lo que sí podemos asegurar, basándonos en estos autores y en su valioso trabajo de recopilación, es la vigencia de la cueca en Cuyo durante el siglo XIX, pero estamos lejos de saber cómo sonaban esas piezas en esa época.

Por otro lado, el tiempo transcurrido entre ambos momentos fundacionales, lapso que hemos denominado para nuestro objeto de estudio el *periodo de la primera vigencia* de la cueca, es tratado por la musicología —especialmente por Carlos Vega—, a través del estudio de narraciones de viajeros, relatos, cartas, entre otros documentos, y de las primeras partituras que comienzan a aparecer desde mediados del siglo XIX. Sin embargo el marco teórico difusionista empleado por el musicólogo bonaerense en toda su obra —como vimos en las secciones 1.1., dedicada a la revisión bibliográfica, y en la 2.1., “Conciencia de la profundidad temporal”— condicionó algunos de sus resultados en cuanto a la circulación de la cueca en Cuyo y en las demás regiones de vigencia de la zamacueca, específicamente, Chile y Perú.

Vega propone un difusionismo tridimensional en relación con las músicas populares de nuestro continente: de Europa a América, de lo urbano a lo rural y de lo culto a lo popular. Las argumentaciones que involucren culturas subalternas, de indiscutible presencia en la historia latinoamericana, no tienen ninguna chance de ser consideradas desde esta trama teórica. Inclusive, este marco conceptual puede haber servido como un doble filtro a través del cual Vega no sólo haya leído la historia de la cueca sino que también haya escuchado estas músicas, condicionando en cierta forma la construcción de su pasado pero también limitando en algún grado las conclusiones acerca de su sonido presente. Esta misma perspectiva fue empleada para estudiar no sólo el periodo de la primer vigencia de la cueca, sino también ese indefinido momento fundacional del género.

Teniendo en cuenta la época en que se iniciaron los estudios musicológicos en la Argentina, nos parece importante considerar que la perspectiva teórica de los recopiladores e investigadores posiblemente pudo haberse visto atravesada por las ideas nacionalistas que cruzaron el campo intelectual porteño durante la primer mitad del siglo XX. La vinculación entre esta ideología y las producciones simbólicas asociadas a lo folklórico o popular encuentran en parte una explicación en la reacción de la clase hegemónica argentina frente a la masiva inmigración, básicamente de europeos italianos y españoles, que desde finales del siglo XIX cambió la constitución étnica, cultural y social de la república Argentina, triplicando en sólo tres décadas la población total, y que fue percibida como un peligro por esa clase que detentaba el poder. La respuesta estratégica consistió en revalorizar las producciones simbólicas que desde la Capital se asociaban al imaginario rural/popular, al interior del país, a las “esencias” originadas en un pasado mítico, reivindicando un conjunto de valores en torno de los cuales se pretendía construir una identidad nacional que aglutinara ese nuevo panorama culturalmente heterogéneo. Artistas e intelectuales fueron frecuentemente funcionales a estas estrategias; en este sentido, el diálogo entre músicos, musicología y nacionalismo, se da en el contexto de una relación de mayores proporciones en la que se buscaba, en última instancia, la construcción de una nación a través de la producción simbólica con la que debía identificarse el “ser nacional”. Años más tarde, prioridades similares fueron planteadas desde el populismo peronista.

En síntesis, la primer mitad del siglo XX estuvo marcada por las necesidades nacionalistas, y el campo intelectual frecuentemente fue funcional a las ideologías

del poder hegemónico. En la intersección entre el difusionismo y las opciones del nacionalismo se comprenden mejor algunas de las preferencias y omisiones que hemos comentado. Esos mismos poderes son los que han manipulado las construcciones acerca del pasado de esas músicas, y gran parte de las asociaciones y sentimientos que esos géneros musicales despiertan en muchos de sus cultores. La cueca cuyana, expresión perteneciente a un conjunto mayor de producciones musicales identificado con el nombre de *folklore argentino*, ha sufrido la manipulación oficial ejercida con la finalidad de construir la identidad nacional desde comienzos del siglo XX, una identidad pensada como blanca e hispana, con algo de indoamericano —pero de la aristocracia incaica—, y con la exclusión de lo africano, atributos que obviamente debían poseer las manifestaciones simbólicas, música incluida, asociadas a esa *argentinidad* que se estaba construyendo.

Además, estas perspectivas dialogan con el esencialismo que nutre el discurso y el accionar tradicionalista: se pretende que lo de hoy debe ser como lo de ayer porque “siempre ha sido así”. Se manipula, en consecuencia, la estandarización de estructuras, sonoras y coreográficas en el caso que hemos estudiado, y también se opera sobre la asociación de estos bienes culturales con el sentimiento de pertenencia a la cultura específica que la cultiva, articulación que suele producirse por motivos de práctica y circulación social; pensando este complejo procedimiento de construcción desde la semiótica, digamos que mientras se manipula la conformación estructural del significante musical —es decir, sonidos organizados de maneras particulares como cuecas y tonadas—, a la vez se opera sobre la asociación de esta música a un significado extrasonoro, en este caso el de *cuyanidad*. Podríamos referirnos entonces a la cueca cuyana como un signo doblemente construido, perspectiva que fue profundizada en el capítulo 3. al tratar el tema de las identidades sonora y sociocultural.

La falta de interés de la musicología de Vega en relación con la etapa mediatizada, es decir, *el periodo de la segunda vigencia*, tal vez esté basada en dos factores; por un lado, la inconveniencia de las herramientas del difusionismo, ineficaces para tratar con fenómenos recientes, especialmente los relacionados con las producciones mediatizadas, de veloz y escurridiza circulación; y por el otro, las prioridades que se desprenden de un esencialismo, funcional a la necesidad de construcción de la identidad nacional.

En relación con el capítulo 3., a lo largo de sus páginas hemos intentado reflexionar acerca de la identidad sociocultural cuyana cuando es connotada por la identidad sonora de uno de sus géneros musicales, la cueca cuyana contemporánea; en primer lugar, es conveniente aclarar que se independiza el concepto *cuyano* de sus significaciones de gentilicio, asociando el término a la pertenencia a un colectivo sociocultural e histórico en el que tienen fuerte incidencia las producciones musicales, específicamente, la cueca cuyana; hemos trabajado con distintas categorías y dimensiones en relación con lo musical, ámbitos desde los que se construye y en los que se manifiesta esa identidad colectiva. En este sentido, por un lado realizamos un estudio acerca de algunos de los elementos estructurales que definen a este género musical, pero sin descuidar la gran densidad de significaciones que estas estructuras promueven entre sus cultores, no sólo cuando son practicadas sino también en su ausencia, o cuando son cuestionadas por las actitudes innovadoras, generando en consecuencia reacciones frecuentemente intolerantes hacia los cambios y sus creadores.

Por otro lado, hemos indagado acerca de algunas modalidades de negociación de esa identidad sonora; a veces, tratando con elementos externos a la propia cultura, por ejemplo composiciones de otros repertorios, o tímbricas no estandarizadas, que suelen leerse como ajenas a la cultura cuyana. Y otras, realizando convenientes transacciones al interior de la misma; en este sentido, hemos señalado al menos tres ámbitos de negociación: las relaciones entre géneros —especialmente *cueca/tonada*—, entre composiciones de distintas ubicaciones en relación con el núcleo tradicionalista —esto es, *cuecas consagradas/nuevas composiciones*—, y entre aspectos performativos y de realización —es decir, *interpretación tradicional/interpretación innovadora*—.

En este capítulo también estudiamos los elementos estructurales que colaboran en la identidad sonora de la cueca cuyana, encarando un trabajo analítico que repasó organizaciones de los sonidos considerando distintos niveles de segmentación, desde macro estructuras —en las que revisamos convergencias entre formas musical, poética y coreográfica—, hasta unidades más pequeñas como oraciones y frases, considerando aspectos armónicos, rítmicos y melódicos.

Con la intención de legitimar nuestra tarea analítica buscamos una estrategia metodológica que le diera intervención a los cultores de estas músicas,

procedimiento que fue explicado en la sección 1.4. de la Introducción, y que ancla en las teorías y métodos del etnomusicólogo Simha Arom; sintéticamente, a partir de las conclusiones analíticas que aparecen en los párrafos 3.2.2., “Estructuras e interacciones”, y 3.2.3., “La cueca por dentro”, realizamos una composición basándonos en el modelo de cueca cuyana de 40 compases, respetando la estructura de secciones, oraciones y frases que habíamos estudiado, seleccionando y recombinando algunas de las matrices rítmicas más frecuentes; por otro lado, compusimos un texto que, tanto en temática como en estructura, atendía a tópicos y modelos de algunas de las cuecas estudiadas; continuamos la composición construyendo cifrados armónicos y melodías que tuvieran en cuenta parámetros frecuentes de las cuecas analizadas, en cuanto a organización de funciones armónicas, perfiles melódicos y registros, sin perder de vista las extensiones y organizaciones de frases, oraciones y secciones; en el Apéndice 4 hemos transcripto melodía cifrado armónico y texto literario de esta composición. Posteriormente procedimos a elegir un instrumentista y una cantante — los músicos Oscar Puebla y Analía Garcetti, ambos bilingües, en el sentido que, a la vez que manejan los códigos de lectoescritura musical occidental, son cultores de música cuyana—, y después de una serie de ensayos, grabamos fonográficamente esa *Cueca Derivada*, cuyo título es *Mi corazón viajero*. Luego, mediante una serie de veinte entrevistas con distintos músicos y oyentes expertos de música cuyana, sometimos esta composición a la consideración de estos cultores con la finalidad de chequear el grado de aceptación o rechazo de la misma, indagando acerca de si podía llegar a ser o no reconocida por ellos como cueca cuyana.

Pero, por otro lado, durante los procedimientos analíticos empezamos a percibir en la gran mayoría de las cuecas la presencia de un elemento rítmico melódico que llamó nuestra atención, una síncopa de compás que aparecía con muy alta frecuencia, acerca de la cual intentamos definiciones, clasificaciones y búsqueda de posibles organizaciones en la estructura de las obras, como pudo apreciarse en las últimas páginas del párrafo 3.2.3. Decidimos, en consecuencia, complementar los procedimientos anteriores con una porción de las metodologías de análisis del británico Philip Tagg, tal como también explicamos en la sección 1.4.

Sintéticamente, dada la *normalidad* con que aparecían las síncopas descriptas, la estrategia fue componer una *Cueca Anómala*, es decir sin síncopas, grabarla y someterla a la consideración de los músicos y oyentes expertos en música cuyana,

esperando obtener valoraciones del elemento rítmico melódico estudiado “en ausencia”. Esta nueva composición era en realidad una transformación de la citada *Cueca Derivada*, sin las síncopas de compás, como puede verse en el Apéndice 4b.

Para reforzar el planteo y hacer más completa la experiencia, grabamos también una cueca cuyana perteneciente al núcleo más estandarizado —*Póngale por las hileras*, de Félix Dardo Palorma—, en dos versiones, *Normal* y *Anómala*, es decir, como habitualmente se la ejecuta y también sin las síncopas, grabaciones que fueron también incluidas en los encuentros con músicos y oyentes expertos. En conclusión, en la misma experiencia de audición los cultores debieron expresarse acerca de cuatro fragmentos musicales:

Cueca Derivada (normal)
Cueca Derivada (anómala)
Póngale por las hileras (normal)
Póngale por las hileras (anómala)

El protocolo de estas entrevistas y la planilla que los entrevistados debían completar aparecen en el Apéndice 5. En el CD que adjuntamos aparecen los cuatros ejemplos ordenados como les fueron presentados a los cultores, en cuatro tracks consecutivos:

Ejemplo 1a: *Póngale por las hileras (normal)*
 Ejemplo 1b: *Póngale por las hileras (anómala)*
 Ejemplo 2a: *Cueca Derivada (anómala)*
 Ejemplo 2b: *Cueca Derivada (normal)*

En síntesis, esta fase de las entrevistas tenía dos objetivos:

- Verificar las conclusiones analíticas de distintos elementos estructurales de la cueca cuyana, poniendo en juego algunos conceptos provenientes de la teoría y metodología de Simha Arom.
- Poner a consideración de los cultores nuestras conclusiones en relación con las síncopas de compás y la importancia que le hemos asignado en cuanto a la definición del género cueca, mediante un procedimiento deudor del método de Sustitución Hipotética ideado por Philip Tagg.

El cruce entre ambas metodologías nos permitió testear distintos aspectos que de otra forma no se hubieran hecho tan evidentes. El hecho de trabajar sobre anomalías desde la rítmica de las melodías pero además, de arriesgarnos a componer

una cueca derivada de las conclusiones analíticas pero que juega con ciertos límites en cuanto a los diseños armónicos empleados, no impidió —incluso permitió— que se evidenciaran en la conversación con los cultores otros parámetros que colaboran de manera importante en la definición de la cueca, aunque fueran estos aspectos los que nosotros dejamos fijos, justamente, para no provocar un rechazo total de esta composición o de sus versiones.

En este sentido, las prioridades que muchos cultores exigen de una composición para su inclusión o permanencia dentro del género se manifestaron mediante frases del tipo “sí... sigue siendo cueca cuyana por tal motivo aunque le cambiés tal otro” o “si le hubieras cambiado esto ya no sería cueca cuyana”, es decir valorando la presencia de tales elementos frente a su hipotética ausencia o comparando con un cambio o anomalía que introducimos en otro rubro. Esto quedó muy claro en el aspecto formal, ya que las composiciones presentadas se adscribían al núcleo cristalizado en cuanto a secciones, oraciones, frases, tempo y ritmo de acompañamiento, lo que fue altamente aprovechado por los entrevistados para evidenciar sus preferencias.

En síntesis, la experiencia reveló adicionalmente las prioridades de los cultores en cuanto a los elementos que encuentran indispensables para considerar la inclusión de una música en el género *Cueca Cuyana*, aspectos que puntualizaremos párrafos más adelante.

En cuanto a la valoración de las síncopas por parte de los cultores podemos decir que:

- Los cambios en la rítmica de las melodías suprimiendo las síncopas, es decir, nuestras versiones anómalas, han sido juzgados incluyendo los siguientes conceptos y verbalizaciones: “menos real”, “menos derechito”, “menos cuyano”, “no me gusta la acentuación”, “me gusta menos que la otra versión”, “le falla el ritmo”, “el canto desarticula el modismo cuyano”, “fraseo que lo aleja del original”, “fraseo poco cuyano”, “no es cuyano por el ritmo del canto”, “lo distorsiona un poquito”, “no están bien marcados los tiempos”, “el canto lo va parando... lo va frenando”, “el canto no cuadra con el ritmo”, “no está bien el ritmo que es de la cueca propia cuyana”, “el canto va frenando el tiempo”, “ese *parate* no sería el original”, “le falta ritmo, un poco de ritmo”, “suena cuadrada, ingenua, como de alguien que no conoce el género”, “suena raro el fraseo”, “suena infantil”.

- Por otro lado al escuchar las versiones normales han surgido las siguientes verbalizaciones: “es cuyano, bien cuyano”, “lo encuentro más cuyano”, “está bien realizado”, “es más real”, “me llega más porque es menos fraseado”, “lleva un fraseo acorde al género”, “giro melódico más sencillo”, “me gusta más esa versión”, “la segunda tiene más sabor cuyano”

Destacamos un comentario sobre la *Cueca Derivada (normal)*: “ah... ese es el original”. Esto es muy significativo porque a pesar de ser un tema inédito, el cultor reconoció cuál era la versión original y cuál la anómala, es decir, reconoció cuál versión se acercaba más al núcleo cristalizado. Aquí vemos claramente al texto-código en pleno funcionamiento: el cultor para emitir su juicio acerca de *Póngale por las hileras (anómala)* puede compararla con la versión normal de esa misma cueca, sin embargo, para responder acerca de *Mi corazón viajero (normal)* y *(anómala)* compara estas nuevas músicas con aquella *cueca matriz* definida por el texto-código cueca cuyana. Otro músico opinó “esta opción se acerca más al verdadero cuyano que la versión 2a”; ese “verdadero cuyano” es el texto-código cueca cuyana.

En otro caso la presencia de la síncopa sirvió para centrar la composición en el género: el entrevistado juzga que las armonías empleadas en el estribillo de la *Cueca Derivada (anómala)* “la hace menos cuyana” y a continuación comenta sobre la *Cueca Derivada (normal)* que “aunque las armonías son las mismas que en 2a, el fraseo hace que se sienta más cuyana”. Es decir, la presencia de la síncopa sirvió para confirmar su pertenencia y evitar su exclusión del conjunto de las cuecas cuyanas.

En ningún caso se valoró positivamente la ausencia de síncopas, ni hubo asociación con “más moderno” “o más evolucionado”, es decir es un cambio que aleja a esa cueca no sólo del núcleo tradicionalista sino de todo el género.

Reafirmando lo anterior, comentaremos brevemente la experiencia de la cantante que colaboró con nosotros en la grabación de los ejemplos musicales utilizados en las entrevistas. En el momento de realizar la grabación, la cantante expresó algunos conceptos interesantes acerca de las versiones anómalas: “suena a gallegueada”, a “otro ritmo”, a “algo español”; cuando le pedí que mantuviera la expresividad en las versiones anómalas de cada cueca me dijo que le resultaba “difícil porque estaba preocupada, pendiente de respetar la consigna de evitar las síncopas”, como que no era muy natural. Había un doble esfuerzo: cantar algo nuevo y despojarlo de naturalidad. Las versiones normales, no le ocasionaron ningún

problema. En *Póngale por las hileras (anómala)* no le costó tanto porque las alturas ya eran “conocidas, muy conocidas”. Es decir, la ausencia de las síncopas provocaba cambios en lo performativo, causaba cierta pérdida en la expresividad, si no se ponía un plus de concentración o atención en la interpretación. Alentados por esta experiencia, dejamos planteada para futuros trabajos una posible ampliación de la metodología, algo así como una *instancia de producción émica*, concretamente proponerles a los entrevistados cantar o tocar las versiones normales y anómalas de las músicas estudiadas e interrogarlos sobre la experiencia.

Sólo dos entrevistados, con quienes me reuní simultáneamente al ser integrantes de un dúo, prefirieron no completar la planilla de la manera propuesta aduciendo que “no se puede reducir a sí o no cosas tan profundas” y que “es muy difícil expresar o hablar de ciertas cosas”, eligiendo charlar abiertamente sobre los mismos contenidos que pretendía testear la entrevista; de todas formas se verificaron nuestras hipótesis en cuanto que la cueca compuesta fue aceptada ampliamente como *cueca cuyana* “aunque no es fácil lograr una cosa como *Póngale por las hileras*” y, con respecto al otro supuesto, expresaron en relación con las versiones anómalas “como que perdieron algo más de la esencia de la cueca”. Al escuchar *Mi corazón viajero (normal)* reconocieron que les “gustaba más esa versión” o que les parecía “más bonita” o que “es más cuajada”; uno de estos entrevistados al querer expresar lo que sentía con las anómalas decía que “tal vez es demasiado... es demasiado...” y al no encontrar la palabra adecuada movía las manos de arriba abajo con las palmas extendidas pero de canto, sugiriendo los conceptos de *cuadrado*, *estrecho*, *estructurado*...

Sin embargo, en ningún caso las versiones anómalas fueron excluidas de la categoría *cueca cuyana*.

Proponemos una categorización de las verbalizaciones surgidas durante las entrevistas de verificación, las que en su gran mayoría fueron escritas en las planillas atendiendo a la consigna tercera, que sugería expresarse libremente con respecto a las experiencias de audición; otras fueron manifestadas oralmente y recuperadas por nosotros, como los comentarios de la cantante durante la grabación de las versiones anómalas. Sugerimos cuatro categorías que, aunque sean formalizadas por nosotros, se desprenden de las mismas expresiones de los cultores; hemos intentado de esta forma priorizar la perspectiva *émica*, en sintonía con el carácter de esta última etapa del análisis.

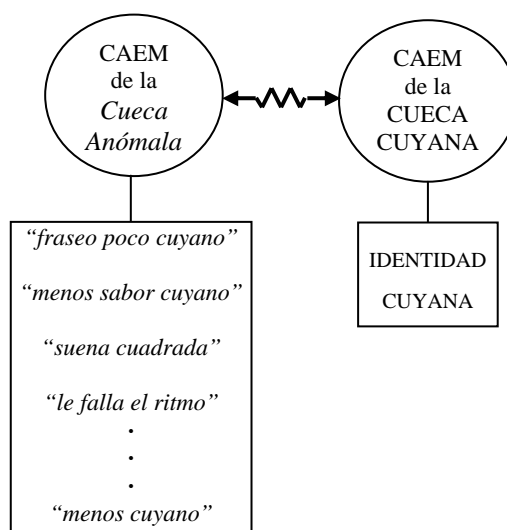
	Versiones <i>Anómalas</i>	Versiones <i>Normales</i>
IDENTIDAD	“menos real” “menos cuyano” “me gusta menos que la otra versión” “el canto desarticula el modismo cuyano” “lo distorsiona un poquito” “suena ingenua, como de alguien que no conoce el género” “suena infantil” “suena a algo español”	“es cuyano, bien cuyano” “lo encuentro más cuyano” “es más real”, “me gusta más esa versión” “la segunda tiene más sabor cuyano” “ese es el verdadero cuyano” “ah... ese es el original”
FRASEO	“fraseo que lo aleja del original” “fraseo poco cuyano” “suena raro el fraseo”	“me llega más porque es menos fraseado” “lleva un fraseo acorde al género” “el fraseo hace que se sienta más cuyana”
FLUIDEZ	“el canto lo va parando... lo va frenando” “ese <i>parate</i> no sería el original” “el canto va frenando el tiempo” “menos derecho” “no me gusta la acentuación” “suena cuadrada”	“está bien realizado” “giro melódico más sencillo” “es más cuajada”
RITMO	“no es cuyano por el ritmo del canto” “el canto no cuadra con el ritmo” “no está bien el ritmo que es de la cueca propia cuyana” “le falta ritmo, un poco de ritmo” “le falla el ritmo” “no están bien marcados los tiempos”	—no fue tematizado—

—Figura 4.03—

En la grabación de las versiones normal y anómala de cada cueca, se utilizó el mismo acompañamiento de guitarra; este procedimiento, además de ser una técnica muy frecuente en la producción en estudio —consistente en grabar primero la base de las guitarras y luego, en tracks diferentes, grabar la voz, o las voces en el caso de los dúos y conjuntos— fue parte de la estrategia de verificación, como una manera objetiva de asegurarnos que las diferencias entre normal y anómala pasaran exclusivamente por el canto. En consecuencia, las expresiones acerca de la categoría ritmo, “le falta ritmo” o “le falla el ritmo”, están originadas en la percepción de las anomalías rítmicas de la melodía y no en el acompañamiento, que es el mismo en ambas versiones de cada cueca; significativamente, en las versiones normales, la categoría ritmo no fue tematizada, es decir, esa *normalidad* no estimuló la producción de ningún comentario.

Se confirman, en consecuencia, nuestras hipótesis de generación de un campo semántico —en términos de Tagg, un Campo de Asociación Extra Musical,

CAEM— en conflicto con el configurado por la cueca cuyana como género, y de esta manera, se verifica la valoración *émica* “en ausencia” de las síncopas.



—Figura 4.04 —

(Confróntese con la Figura 1.05 presentada en la Introducción)

Por otro lado, al ser la cueca una danza con una coreografía estandarizada, forma musical y forma del baile están fuertemente ligadas, a tal punto que las estructuras danzarias, reflejadas en la posibilidad o no de bailar las músicas utilizadas en las entrevistas, se muestran como determinantes a la hora de abrir juicio sobre lo sonoro. De esta manera, se desprende de las expresiones utilizadas por los cultores, un cierto orden de prioridades relativo a la presencia de elementos estructurales en una composición que aspira ser incluida en el género cueca cuyana:

- La forma macro de cada parte de 40 compases; justificado en que “si fuera más corta los bailarines seguirían de largo... si fuera más larga, quedarían pagando y terminarían antes”; de todas formas, dejamos constancia de la vigencia de la cueca de 36 compases.
- La forma en cuanto a oraciones y sus repeticiones en la construcción de las secciones, es decir, la estructura de estrofas y estribillo. Fundamentado en frases como “si no, no podrían empezar las vueltas o terminar los arrestos donde corresponde”, “aunque le cambiés la acentuación sigue siendo cueca cuyana porque la métrica es la misma... están las repeticiones, está todo”
- El ritmo del acompañamiento, que define compases de 6/8. Aunque se cambien otros parámetros “sigue siendo cueca porque tiene ritmo de cueca”, es decir “tiene el rasguído típico de nuestra cueca cuyana”.

- El tempo, prácticamente estable en cada cueca, pero que puede oscilar según la obra entre 62 y 74 negras con puntillo por minuto. De otra forma “los bailarines no podrían hacer el paso de la cueca”; además, si se ejecuta “más rápido ya parece cueca chilena o cueca norteña”.

Es decir, gran parte de los cultores hace intervenir a la danza en la definición musical del género de una manera determinante; la modificación de ciertos parámetros de la estructura musical podría ser tan grave que “dejaría de ser bailable”, lo que puede homologarse a “dejaría de definirse como cueca”. Inclusive se toleran cambios juzgados como “severos” en otros ítems musicales mientras no impida su ejecución como danza: “lo más grave que siento es que tiene otros tonos¹, lo que no lo excluye de cuyano para ser bailado”, o “tiene diferente fraseo, lo cual no interfiere para ser bailada”. De esta forma, hipotetizamos que la presencia o ausencia de las síncopas no tiene incidencia en la dimensión bailable de la cueca cuyana en cuanto a la posibilidad de su realización; queda abierta la propuesta de experimentar si puede inhibir o estimular otros aspectos performativos de la danza más relacionados a las pequeñas dimensiones formales y a la conexión entre la pareja, es decir, más cercanas al paso del bailarín, a la postura corporal y a los movimientos de hombros y cuello relativos a los desplazamientos.

En cuanto a los cambios armónicos, suelen ser considerados poniendo en juego conceptos como “moderno” o “evolucionado”. Esto se hizo evidente en la *Cueca Derivada* que se apartaba sensiblemente del esquema que denominamos el módulo estándar característico de las cuecas más cercanas al núcleo. Sin embargo, ninguno de los entrevistados juzgó este descentramiento tan grave como para no considerar la nueva composición como cueca cuyana; desde hace cuarenta años que se introducen cambios de este tipo y, aunque hayan sido resistidos, en general no son leídos como alosemióticos —es decir, como pertenecientes a otra semiótica, a otro lenguaje musical—, aunque sí como textos de frontera. Hubo un par de manifestaciones acerca de que “si lleva tonos menores no es cueca cuyana”, que ya hemos comentado cuando tratamos el tema de Identidad e Intolerancia, en el párrafo 3.3.1.

En otros aspectos no se dieron estas verbalizaciones comparativas, por ejemplo en cuanto a las tímbricas. En las grabaciones que realizamos para las entrevistas

¹ Es muy frecuente el empleo de “tono” con significación de *acorde*.

utilizamos solamente una guitarra de acompañamiento y una voz femenina, y todos los entrevistados fueron advertidos de la ausencia de las típicas guitarras que “van punteando, que van arreglando”; todos los entrevistados comprendieron esta reducción y ninguno realizó comentarios del tipo “si no suenan por lo menos dos guitarras y dos voces es menos cuyano o no cuyano”, es decir, ninguno se tomó de la ausencia de las tímbricas usuales, para señalar la pertenencia o exclusión de las composiciones presentadas al género cueca. De todas maneras, de las entrevistas contextuales, y de nuestra propia experiencia como observadores, se desprende que el aspecto tímbrico, y su vinculación con los formatos y texturas estandarizadas, es un elemento importantísimo en la definición del género y en el sentido de identidad sociocultural cuyana.

En cuanto al texto literario de la cueca derivada *Mi corazón viajero*, registramos solamente un par de apreciaciones que valoraban positivamente la imagen del corazón que es llevado alternativamente por el Zonda y el Chorrillero, dos vientos típicos de la región de Cuyo. Ninguno reparó en aspectos de métrica o rima, o por lo menos, no lo hizo evidente.

Estas experiencias no sólo sirvieron para verificar las conclusiones analíticas o para legitimarlas *émicamente*. Más que eso, sirvieron para poner en diálogo perspectivas distintas y para estimular a los cultores a expresar sentimientos y conocimientos, que de otra forma no hubieran salido a la superficie. Reconocemos las sucesivas mediaciones de traducción presentes en estos procedimientos y en consecuencia relativizamos los resultados obtenidos. De todas maneras, nos parece que este intento de hacer participar a los protagonistas de los resultados analíticos, contribuye a la solidez de las conclusiones generales.

Finalmente, y volviendo a los contenidos del capítulo 3. referidos a la construcción social de significados, en la última sección hemos intentado reflexionar acerca de los conceptos de *identidad amenazada* y *estigmatizada*, las reacciones que suscita y sus posibles consecuencias asociadas a la pérdida de vigencia de estas músicas, indagando sobre algunas de las marcas y prejuicios que hasta pueden desanimar, tanto a músicos como a oyentes, a formar parte de la comunidad de cuyanos; de esta forma, creemos habernos aproximado a desentrañar parte de la red de construcciones ideológicas en la que se sustenta el profundo sentido de pertenencia que genera la cueca cuyana entre sus cultores, en un ambiente atravesado fuertemente por miradas tradicionalistas y esencialistas.

Dimensiones	Expresiones
cultivar determinados géneros	<p>“la música de Cuyo” “el folklore de Cuyo” “tocate algo cuyano” “una tonada cuyana” “la cueca cuyana” “la cueca como un cartel que diga ‘Somos de Cuyo’...” “la cueca auténticamente cuyana”</p>
cultivar un determinado repertorio	<p>“hay cuecas que distinguen a Cuyo...” “las cuecas de Cuadros” “las cuecas de Palorma” “esa cueca de Buenaventura Luna” “las cuecas de Montbrun Ocampo”</p>
utilizar ciertas estructuras	<p>“la cueca de nosotros tiene 40 compases” “están las repeticiones... está todo” “la de 48 compases es la típicamente cuyana” “si no, ya tenés que ponerle cueca-canción o aire de cueca o ritmo de cueca”</p>
ejecutar la música de una manera particular	<p>“la cueca con una personalidad cuyana” “un porteño pero que tocaba la viola como cuyano” “¡hacían una tonada y parecían cuyanos!” “el modismo cuyano” “la chacarera a un cuyano le suena a chacarera cuyana”</p>
bailar de una manera particular	<p>“el que la baila y todo, la baila típico cuyano” “la cueca cuyana se baila lenta, caminada, escobillada...” “acá no se baila la cueca a los saltos, ni nada...”</p>
utilizar una instrumentación determinada	<p>“las guitarras cuyanas” “el requinto cuyano” “el guitarrón cuyano” “las voces cuyanas” “al principio les chocaba que usáramos el teclado” “no le vayás a meter bombo a la cueca”</p>
utilizar una textura determinada por la instrumentación	<p>“guitarra y guitarrón” “requinto, guitarra y guitarrón” “dos guitarras punteras, dos de acompañamiento y dos voces” “primera, segunda y octava, más acompañamiento” “a veces una tercera” “escuchar tres voces siempre... cansa” “¡hasta cuatro voces le han metido!”</p>
emplear en la dimensión literaria, los títulos y las letras de las canciones, temáticas afines a la cultura regional	<p>Los trabajadores: <i>cochero, arriero, leñero, jarillero, cosechador, tomero</i> El trabajo regional y sus elementos: <i>vino, viña, uvas, racimos, agua, acequias, lluvia, tierra, sol</i> El paisaje: <i>los viñedos, los parrales, la montaña, el árbol, un río</i> Los vientos regionales: <i>el Zonda, el Chorrillero</i> La región y sus provincias: <i>Cuyo; San Luis, San Juan y Mendoza</i> Una ciudad, pueblo, departamento o distrito: <i>San Rafael, Villa Mercedes...</i> Una calle en un pueblo o ciudad: <i>La calle Angosta, La Cañadita Alegre...</i> Lo amatorio: <i>el amor, la mujer, la pareja, la seducción, el corazón</i> El pasado heroico: <i>San Martín, los granaderos, los soldados cuyanos</i></p>
apelar en las denominaciones de los conjuntos musicales a lo geográfico	<p>Los Trovadores (...Cantores, Caballeros, Ruiseñores...) de Cuyo (la región) Los Trovadores Sanjuaninos (una provincia) Los Trovadores del Sur, del Este (una zona dentro de una provincia) Los Arrieros Puntanos (una ciudad capital) El Trébol Mercedino (una ciudad periférica) Las Voces del Plumerillo (un distrito) Las Voces del Chorillero (un viento) Las Voces del Tunuyán (un río) Ecos del Ande (la montaña) Cantares de la Cañadita (una calle, un barrio)</p>

A modo de síntesis de la complejidad de ámbitos y dimensiones involucradas en nuestro estudio, presentamos en la Figura 4.05 una tabla donde hemos categorizado algunas expresiones de nuestros entrevistados; asimismo, incluimos en ese mismo cuadro dos filas en las que intentamos dar cuenta sumariamente de temáticas literarias y paratextuales, desde las que también se articulan esos sentidos de identidad sociocultural.

Recuperando parte de las conclusiones de los capítulos anteriores, acerca del nunca perdido deseo de volver a lograr el protagonismo que tuvieron músicos y música cuyana hasta mediados del siglo XX en el país, advertimos que la cueca es sentida por algunos de sus cultores como un género musical con una definida identidad sonora desde el que es posible construir su identidad colectiva, siendo percibida, además, como el más apropiado para aspirar a reconquistar ese paraíso perdido.

“Si tuviéramos que llegar a Buenos Aires, me parece que tendríamos que ir con la cueca como un cartel [levanta la mano mostrando la palma extendida y vertical] que diga ‘Somos de Cuyo’ ...con la cueca. ¡Y tienen que ser las de Palorma...! que hablan de Mendoza, de San Luis, de San Juan... [canta] ‘*San Luis es puerta de Cuyo / San Juan al fondo / sus ventanales / Mendoza es como un mangrullo...*’ ¡y es una identidad nuestra! Me parece que la cueca, para mí, como artista, pasa a ser como primer tema musical, con ritmo, con una buena poesía, con una pintura que tiene...” (Armando Navarro, 3/10/2002)

4.2. Puntos de partida para futuros proyectos

Durante la redacción de esta tesis se nos han ido presentando algunos temas que quizás puedan ser puntos de partida para futuras investigaciones.

- Muchos protagonistas de la música cuyana, que en esta tesis aparecen nombrados sólo tangencialmente en función de los objetivos propuestos, merecen espacios más importantes, especialmente para una investigación que tome el desafío de realizar una reconstrucción de la historia de estas músicas; en este sentido, apellidos como Villavicencio, Fredes, Quiroga, Ávila, Palacios, Salomón, Arce, Arancibia Laborda, Alfonso, Zabala, Sisterna, Peralta, Monge, Navarro, Talquenca, Francia, Marziali..., entre otros, deberían ocupar un lugar destacado en un trabajo más extenso con esa finalidad.

- Por otro lado, los textos literarios de las cuecas han sido tratados transversalmente en nuestro trabajo, apareciendo durante el desarrollo de otros temas, como las asociaciones con la identidad sociocultural, las estigmatizaciones, la convergencia con las estructuras musicales y las estrategias compositivas de realización del texto cantado. Los contenidos de las letras de estas canciones y sus estructuras, podrían ser el objeto de un estudio específico.
- Asimismo, los aspectos coreográficos y de significaciones de la danza, han sido tratados en esta tesis desde distintas perspectivas; por ejemplo, desde la relación entre factores performativos y la construcción de una identidad cuyana *por diferenciación*, al buscar distanciarse de la manera de bailar “a la chilena”; o al considerar los puntos de vista de compositores e intérpretes que condicionan la creación de un nuevo tema a *la posibilidad de ser bailado* como cueca cuyana, buscando la convergencia con las estructuras literaria y musical; la dimensiónailable de la cueca podría dar lugar a otros estudios específicos en los que bailarines y coreógrafos sean los protagonistas, quizás también a partir de un trabajo de campo en el que se incluyan entrevistas a profesionales y diletantes.
- En esta tesis, hemos hecho numerosas referencias a las guitarras cuyanas desde distintos aspectos estructurales y performativos, en función de nuestros objetivos: organológicos, tímbricos, texturales, armónicos, rítmicos, entre otros; inclusive, al tratar el tema de los formatos estandarizados, vimos cómo los factores económicos pueden condicionar el producto sonoro final. A partir de aquí, planteamos la posibilidad de realizar un trabajo específico, cuyo tema sea la guitarra cuyana, en sus distintas dimensiones y perspectivas.
- En el recorte propuesto hemos dado prioridad a la cueca cuyana mediatizada, y gran parte de las grabaciones estudiadas corresponden a ediciones discográficas que fueron realizadas con una finalidad comercial; de todas formas, concretamos informalmente algunas experiencias de observación directa, en contextos más cercanos a lo tradicional/rural, tomando nota de las situaciones relevantes y de las músicas escuchadas, atendiendo a elementos performativos y realizando un análisis auditivo de algunas estructuras, información que hemos utilizado como contraste de las situaciones mediatizadas. En este sentido, vemos la necesidad de realizar en

el futuro un trabajo en ese contexto tradicional/rural; en esta línea de estudios, el musicólogo Diego Bosquet, ha comenzado recientemente, en el mes de marzo de 2004, una investigación acerca de cantoras de cuecas del departamento de Malargüe, en el sur de la provincia de Mendoza; ya hemos ofrecido nuestra colaboración al citado investigador.

- Por otro lado, los emprendimientos locales de ediciones discográficas podrían ser tratados también desde la perspectiva de los empresarios. El tema es muy conflictivo porque es un terreno donde fuertes intereses económicos han estado en juego; inclusive, como fue comentado, muchas de estas experiencias han terminado en estafas hacia los artistas intérpretes y en delitos en perjuicio de los compositores, generando procesos judiciales nunca resueltos; estas historias suelen concluir, por un lado, en la frustración y resignación de los artistas, y por otro, con los empresarios prófugos de la justicia, pero que reaparecen cada tanto —desde otra provincia, o desde algún indefinido lugar del Gran Buenos Aires— con una nueva edición de viejos masters o, muy frecuentemente, editando un *refrito* de composiciones de varios masters pero en una nueva edición con otro título. En consecuencia, un trabajo que apunte a revelar información sobre dinero invertido, ediciones realizadas, volumen de distribución de esas producciones discográficas, es todo un desafío.
- La dimensión sudamericana de la cueca ha sido tratada en esta tesis dialogando críticamente con los textos de Carlos Vega; por otro lado, se han establecido algunas vinculaciones con la cueca chilena desde la perspectiva de los cultores cuyanos, en general, comparando velocidades, tímbricas y elementos performativos de la música y la danza, diferencias y similitudes desde las que se construyen importantes significados; asimismo, hemos contado con las intervenciones de un músico chileno entre nuestros entrevistados, que ha aportado puntos de vista complementarios; además, hemos considerado la bibliografía referida a la cueca chilena, específicamente de los autores Pablo Garrido y Samuel Claro Valdés, aportada por nuestro director de tesis, también chileno, el Dr. Juan Pablo González. En este sentido, un trabajo que ponga la cueca cuyana contemporánea en perspectiva continental —relacionándola con las cuecas

norteña, chilena y boliviana, junto con marineras y zamacuecas peruanas contemporáneas, estudiando tanto lo estructural como los sentidos asociados, las reconstrucciones recientes, y hasta su empleo en la construcción de las identidades locales y nacionales de Chile, Perú y Bolivia—, es una propuesta para concretar en el futuro, aunque ya hemos dado algunos pasos en el estudio de esos contenidos.

La cueca cuyana seguramente puede ser tratada construyendo un objeto de estudio con distintos límites, y empleando los supuestos y perspectivas de muchas disciplinas, escuelas y autores; en nuestro caso, quisimos poner en funcionamiento algunas de las herramientas que nos fueron brindadas durante el cursado de la Maestría en Arte Latinoamericano, tanto en el dictado de los seminarios como en las consultas posteriores que mantuvimos con algunos de los musicólogos integrantes del plantel docente. Creemos haber alcanzado los objetivos propuestos en este trabajo; esperamos que los distintos temas que aparecen en el texto —la cueca, la música cuyana, el *folklore* argentino, las músicas populares latinoamericanas, los músicos y sus deseos, la industria cultural, el centralismo administrativo, las tensiones entre conservadores e innovadores, las construcciones de sentidos, las significaciones de identidad, entre otros— puedan ser tratados en futuras investigaciones, construyendo nuevos objetos, con otros recortes y fijando diferentes objetivos.

5. Apéndices

Apéndice 1: Procesamiento de las Entrevistas Contextuales

Los procedimientos llevados a cabo fueron diseñados luego de las lecturas que hicimos del capítulo “El trabajo con los datos”, en Taylor, S. J. y Bogdam, R. (1992), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona, Paidós [1984]. En realidad, no hemos aplicado estrictamente ninguna de las propuestas metodológicas de este texto, pero sí resultó muy eficaz la propuesta de categorizar y codificar los datos obtenidos en las entrevistas. Según estos autores, sintéticamente, el análisis de los datos implica etapas diferenciadas:

- *Descubrimiento* en progreso; identificar temas y desarrollar conceptos y proposiciones (160-166)
- *Codificación* de datos y refinamiento de la comprensión del tema (166-170)
- *Relativización* de los descubrimientos; comprender los datos en el contexto en que fueron recogidos (171-174)

En este sentido, el procesamiento de las entrevistas contextuales incluyó los siguientes procedimientos:

- Transcripción de cada entrevista, en procesador de texto.
- Comentarios mientras se transcribía; entre corchetes o al final del texto.
- Barrido de artistas citados y comentarios más significativos del entrevistado.
- Elaboración de una primer serie de categorías.
- Codificación de cada transcripción, insertando los códigos entre en texto cuando detectábamos una categoría significativa para nuestro objeto y objetivos.
- Comentarios luego de relecturas de los textos.
- Reelaboración de las categorías y codificaciones a partir de las relecturas.
- Nueva lectura y codificación. Los tres pasos anteriores se repitieron secuencialmente varias veces según la antigüedad y la profundidad de cada entrevista. Por ejemplo, las primeras realizadas fueron recodificadas dos o tres veces; en cambio, las más recientes sólo una. De todas formas, en cada vuelta del proceso siempre aparecieron conceptos fuera de las categorías ya construidas.
- Agrupamiento transversal de los temas surgidos —con el auxilio de las herramientas de búsqueda de los procesadores de texto y de los administradores de archivos— y codificados en las distintas entrevistas y en el mecanismo descripto.
- Puesta diálogo “imaginaria” de los distintos entrevistados, intentando identificar convergencias y divergencias. En algunos ítems cruzamos los conceptos, datos y opiniones, con los textos y autores musicólogos que comentamos en la revisión bibliográfica de 1.1.
- Finalmente, incluimos nuestra intervención, como mediadores de esas conversaciones virtuales, aportando nuestra interpretación y conclusiones.

Categorías de Codificación de las Entrevistas

- a) Músicos, frente a los géneros musicales cuyanos en su repertorio.
Repertorios. Elementos musicales.
(CUY) exclusivamente cuyano en su repertorio o en su gran mayoría
(NO EXCL) no exclusivamente cuyano en su repertorio pero muy relacionado con Cuyo
(NO CUY) con poco o nada de cuyano en su repertorio o cultor de otro género
- b) Música, músicos y repertorios en la Historia del género
(FUNDAC) fundacional; comentarios referidos al nacimiento histórico, lo fundacional del género.
(CRISTAL) cristalización; artistas o repertorio del momento de cristalización, producciones de principios del siglo XX. (hasta mediados de los '50, cuando mueren Cuadros, Montbrún Ocampo, Luna)
(CONSOL) consolidación, los que se formaron en los grupos de cristalización sin marca: artistas o repertorio de períodos posteriores o contemporáneos
- c) Músicos y repertorios, frente a los referentes del momento de la cristalización y consolidación
(TRADIC) tradicionalistas o continuadores de los artistas de la etapa de cristalización.
(RENOV) renovadores o relacionados al Nuevo Cancionero sin marca: no tematiza o no claro frente a los referentes
- d) Industria Cultural y mediación tecnológica
(GRAB) grabación
(FEST) festival
(MEDIA) medios masivos en general
(RADIO) radiofonía
(TV) televisión
(MERC) comercialización, mercado
(MODA) moda
- e) Aspectos sonoros y formales; formatos instrumentales y vocales
(FORMA) acerca de las estructuras musicales
(TEMPO) velocidades
(FORMAT) formatos instrumentales y vocales
(GUIT) comentario sobre la importancia de la guitarra cuyana, aspectos relacionados
(VOCAL) voces, impostación, técnica vocal
(COMPO) mención al proceso compositivo, creativo
(INTERP) interpretación
(NOTAC) notación musical, codificaciones
sin marca: no tematiza
- f) Otras dimensiones de la cueca o la música cuyana, además de la sonora; incluyendo universos semánticos asociados, identidad colectiva, identidad socio cultural
(DANZA) acerca de la danza
(LITER) acerca de las letras o temáticas literarias
(IDENT) acerca de los significados relacionados a identidad sociocultural, colectiva

(SOCIAL) acerca de la música como fenómeno social, masividad, etc
 (HIST) dimensión histórica que puede abrirse en relación con la historia del género
 (RECEP) desde los consumos, la percepción de los cultores, la comunicación entre músicos, o entre músicas
 (ANTROP) dimensión antropológica, música y cultura

g) Espacios de legitimación
 (LEGITIM) espacios de legitimación; hecho, situación, momento, valorado positivamente en la carrera artística
 sin marca: no tematiza

h) Relaciones de poder; ejercicio de poder; poder explícito
 (PODER) relaciones de poder, centro/periferia, hegemonía/subalternidad, etc; medios, organizadores de festivales, industria discográfica, industria cultural, otros géneros o artistas más comerciales, políticas culturales, funcionarios de la administración de cultura
 sin marca: no tematiza

i) Situación conflictiva
 (CONFL) situación conflictiva, violenta, etc; reacciones frente a cambios o renovaciones
 sin marca: no tematiza

j) Valoración explícita de un hecho, artista o situación
 (ADMIR) demuestra admiración o valora positivamente
 (RECHAZ) demuestra rechazo o desprecio o menosprecio, directa o indirectamente
 sin marca: no tematiza valoración

k) Géneros musicales cuyos tradicionales. Comentarios explícitos acerca de géneros en particular.
 (CUECA)
 (TONADA)
 (OTROS)

l) Formación de los músicos
 (FORMAC) comentario sobre la formación de los músicos, aprendizaje de instrumentos, de lenguajes, etc
 sin marca: no tematiza

m) Diferencias y similitudes musicales
 (COMPAR) comparación; diferencias y similitudes musicales entre las tres provincias, otras regiones, otros países, otros artistas
 sin marca: no tematiza

n) Dato espontáneo o solicitado
 (INDUC) si nombra un hecho o artista por iniciativa mía o a requerimiento mío, inducido
 sin marca: surge del relato sin ser solicitado o inducido

TABLA RESUMEN

Categoría	Codificación
a) Músicos, frente a los géneros musicales cuyanos en su repertorio. Repertorios. Elementos musicales.	(CUY) (NO EXCL) (NO CUY)
b) Música, músicos y repertorios en la Historia del género	(FUNDAC) (CRISTAL) (CONSOL)
c) Músicos y repertorios, frente a los referentes del momento de la cristalización y consolidación	(TRADIC) (RENOV)
d) Industria Cultural y Mediación Tecnológica	(GRAB) (FEST) (MEDIA) (RADIO) (TV) (MERC) (MODA)
e) Aspectos sonoros y formales; formatos instrumentales y vocales; proceso compositivo; lo estrictamente musical	(FORMA) (TEMPO) (FORMAT) (GUIT) (VOCAL) (COMPO) (INTERP) (NOTAC)
f) Otras dimensiones de la cueca	(DANZA) (LITER) (IDENT) (SOCIAL) (HIST) (RECEP) (ANTROP)
g) Espacios de legitimación	(LEGITIM)
h) Relaciones de poder	(PODER)
i) Situación conflictiva	(CONFL)
j) Valoración explícita de un hecho, artista o situación	(ADMIR) (RECHAZ)
k) Géneros cuyanos tradicionales	(CUECA) (TONADA) (OTROS)
l) Formación de los músicos	(FORMAC)
m) Diferencias y similitudes musicales	(COMPAR)
n) Dato espontáneo o solicitado	(INDUC)

En un último proceso que quedó incompleto, incluí fuera de toda categoría la codificación (DIFUS) cuando se evidencia ideas o conceptos relacionadas con el difusionismo, además, (CONSTR) (IDEOL).

Apéndice 2: Una entrevista codificada

Los testimonios de los entrevistados aparecen en tipografía normal precedidos de guión largo y las iniciales de nombre y apellido. Nuestras intervenciones durante las entrevistas aparecen en cursiva+negrita precedidas de guión largo. Nuestros comentarios durante la transcripción y en las sucesivas relecturas, aparecen insertados entre corchetes. Las codificaciones a las que hicimos referencia en el Apéndice 1, aparecen entre paréntesis y en tipografía de mayor tamaño. Presentamos a continuación una de las entrevistas procesadas.

.....

Entrevista a Nolo Tejón. (n. 3/6/1925), músico, compositor e intérprete.

Lo contacté personalmente en su casa de Panquehua (Las Heras, Mendoza) el viernes 6 de setiembre de 2002 y pactamos un encuentro en ese mismo lugar para el martes 10 a las 17 hs..

.....

1ª Entrevista en casa del músico entrevistado. 10/9/2002

[Le comento algunos temas sobre los que podríamos charlar, básicamente, que estoy haciendo un estudio sobre la cueca cuyana y que me interesan tanto temas históricos del género, o de cada intérprete, técnico musicales, interpretativos... lo que él me quiera contar]

—*N. T.*: Mirá, yo no soy demasiado teórico. Vengo de una familia de artistas; de mis hermanos yo soy el único argentino; toda mi familia es andaluza y los andaluces tienen una tradición poética y guitarrística conocida; (FORMAC) la copla es una especie de aljibe, lo que dice una copla... el, como una sentencia, una verdad; las copla populares nacen de la gente, de la experiencia, de la lucha. García Lorca era un pariente más en mi casa, todos lo leíamos... Don Quijote, los dichos de Sancho Panza, todas esas cosas. Y mis padres tocaban la guitarra, como todos mis hermanos; alguno tocaba la bandurria, otro tocaba o cantaba muy bien; todos tenían que ver con la poesía y con la música. La otra vez en una reunión en SADAIC alguien hizo un comentario que había estudiado versificación, (LITER) que “los versos tal y cual y esto y lo otro...” y yo hice una pregunta que ofendió a algunos que estaban... “Versificación... ¿y qué es eso?” porque no se me ocurría qué se puede estudiar... ¡lo cual es una estupidez de mi parte, por supuesto! [se ríe] Todas las cosas dan lugar a disciplinas, claro; pero yo no podía entender... Es que para mí los versos, endecasílabos, octosílabos, o lo que sea, si tiene tantas estrofas, tal y cual... es como algo que ya viene ¿no?... Y realmente es una estupidez, y le pedí disculpas, claro. Bueno, pero con esto quiero decir que, sería lindo estudiar, todas las cosas aprendidas como una disciplina es muy importante porque sistematizan el conocimiento pero, (FORMAC) los versos no han nacido en las clases de versificación... han nacido en la vida, y muchas veces, hechos por analfabetos; lo mismo que la música... mucha música. Por supuesto que no estoy hablando de la música sinfónica, que es imposible de hacer sin tener conocimientos musicales. Pero dentro del terreno de la cosa popular, hay mucha gente que hace música y no sabe ni una nota; yo no sé ninguna... ¡yo sé! sé que existe el *do* el *mi* el *fa*... pero he tratado

de aprender solfeo y me ha sido totalmente imposible... no puedo aprender. Yo soy una persona de leer libros, me interesan las ciencias naturales, y desde muy joven... (...) pero nunca he podido aprender solfeo, aprender música... no tengo... debe ser una falla, una falla cerebral [se ríe, ¡qué buen humor que tiene!] No puedo, ¡y lo lamento muchísimo! No tengo la capacidad de la repetición, del estudio de una cosa que -voy a usar una palabra que es como la siento yo- es monótona; porque para estudiar solfeo hay que hacer una cosa monótona, hay que repetir, hay que insistir... los intervalos, los saltos, qué sé yo, no hay que pensar este es el *do* y este es el *mi*; y yo no puedo hacer eso, no pude nunca grabarme un pentagrama en mí, como para poder manejarlo así como se maneja la escritura, por ejemplo. No lo he analizado demasiado, pero debe ser una falla... ¡pero me hubiera gustado muchísimo aprenderlo! Y aprender a tocar el piano, la guitarra, lo que sea, y manejarlo con soltura, pero no tengo la posibilidad de la repetición. Yo agarro la guitarra, me pongo a estudiar -o cuando empecé alguna vez a aprender una lección de guitarra- y el hecho de poner las manos en la guitarra y hacer el sonido de la guitarra me... - [busca las palabras...] a lo mejor ahora menos, tengo 77 años, pero... - me atrapa; me atrapa el sonido, el acorde que sea, la nota... Hago un acorde y me pongo a jugar con eso (COMPO) y no me puedo someter, desgraciadamente.

— *Pero, debe haber desarrollado algún mecanismo para suplir eso. Digo, ¿cómo ha hecho para aprender lo que sabe... o cuando se pone a componer, cómo hace?*

— *N. T.:* Mirá. Yo una vez estaba tocando... [me sorprende y toma la guitarra; prueba la afinación con un par de acordes] Una vez estaba tocando la guitarra; en esta postura, en *La mayor*, y qué es lo que hice... (COMPO) [sobre el acorde toca la 5ª, su 8ª, la 3ª, cambia de acorde... y sugiere el tema de la cueca *Remolinos*] Algo así hice [me silba el tema que acaba de sugerir en la guitarra; lo pasa en limpio, digamos; lo evidencia], y me gustó eso... ¿sabés qué es eso, no? [asiento] [Ahora sí, silba y se acompaña con la guitarra; pero sólo lo 4 primeros compases]. Bueno, hice eso, hice ese tema que a cualquiera se le puede ocurrir armar con 2 ó 3 notas una frase -a cualquiera que está en la música [aclara]-; pero, yo en esa época -y ahora... desde esa época, desde el principio, podría decir- no quería que la cueca fuera, por ejemplo, esto -respetando el valor que tiene, no? [aclara]-; por ejemplo... [silba y se acompaña; es el tema de *La yerba mora*, una cueca tradicional; hace los primeros 4 compases y su repetición] Y ahora, la misma cosa, [tararea, dibujando la 2ª oración, que está construida como variación de la 1ª; destaca con el tararea la idéntica rítmica de ambas frases] Lo cual es muy lindo; a mí me encanta eso que es *La yerba mora*, ¿no es cierto? Pero, yo quería hacer una cosa... Cómo lo hice, por ejemplo, en *Remolinos*... [tararea el tema de *Remolinos* acompañándose con la guitarra]; bueno, ahí repite, hace el bis de esa frase; y lo lógico hubiera sido, dentro de lo tradicional [y canta el tema variado, con el mismo recurso que en *La yerba mora*, es decir, respetando rítmica y curva melódica, pero una 3ª abajo], y listo, ya está ¿no?. Entonces yo dije, por qué no se desarrolla esto, (RENOV) como sucede en la música un poquito más compleja, y por supuesto, en la música clásica... Entonces [vuelve a cantar, pero ahora después de la 1ª oración pasa a la verdadera 2ª oración de esa cueca, *Remolinos*] y ahí otra cosa más [y canta la 3ª oración, totalmente distinta] Entonces yo busqué eso. (COMPO) [Toda esta explicación dura casi 3'] Lo primero que yo hice así fue *Jugueteando*, no sé si te acordás. [no me acuerdo] que

la cantaron mucho Los Chalchaleros. Yo quería buscar una cosa, que no fuera esa cosa tan repetitiva, a veces de muchos géneros populares; y que, por otro lado, es muy lindo; pero es muy lindo porque a veces da como una repetición que parece que va profundizando en un mismo sentimiento con una misma frase, con esa reiteración; pero, bueno, yo quería buscar esa otra cosa (...) [cuenta la anécdota de la composición de *Jugueteando*, ejemplificando también] O sea, lo que hace varios siglos, viene haciendo la música clásica. Entonces, eso es lo que yo he hecho. (RENOV) A lo mejor porque tengo otra información; he tenido un conjunto de armónicas, he tocado jazz (RECEP) (NO CUY) [al respecto me había comentado en otra ocasión “tocábamos *Sweet Georgia Brown*”], todas esas cosas; y... son informaciones. Las informaciones de otras culturas enriquecen la propia cultura cuando consiguen adaptarse, suponiendo que yo las hubiera adaptado [diferencia «enriquecimiento» y «adaptación» de «fusión» o «mezcla»], cuando consiguen adaptarse al clima, a la esencia, al sabor de lo que sea. Me refiero a la incorporación de elementos que no desvirtúan; (CONFL) porque se usa mucho la cosa de “modernizar”, “el nuevo tal”, “lo moderno”, “lo esto y lo otro” ¡y no! Cualquiera puede agarrar y empezar a poner [toca un par de acordes, pero no cualquiera: Dm7 y G7,9b, es decir la sucesión IIm7 V7,9b, un recurso muy habitual que, en músicas populares, se asocia a lo jazzístico] tonalidades rarísimas y qué se yo. ¡O no rarísimas! Diversas tonalidades, pero la cosa tiene que venir como de un sentimiento; la fuente es un sentimiento enriquecido por el paisaje, por el lugar, por la gente, por la idiosincrasia, por la vida de ese lugar. (ANTROP) Esa es la fuente; y después, dentro de esa fuente ¡todo lo que se te ocurra! (IDENT) Yo no digo nunca de entrada “no... en la cueca no vas a tocar una trompeta”. (NO CUY) ¡No sé! Yo quiero escucharlo, el tipo que diga “yo lo siento con una trompeta... - a ver, tocó la trompeta a ver que pasa” Y seguramente no va a andar ¿no es cierto? porque es una cosa que suena para otro lado, en general, ¿no?. Seguramente va a sonar como algo mejicano, algo raro... no sé; esto es a priori, no se sabe. Pero lo fundamental es la esencia de la cuestión, haber vivido ese lugar, esa tierra, esa gente, esas costumbres, ese lenguaje, esas formas, ¿no? (ANTROP) Entonces, de ahí para adelante se puede; si podés meter dentro de eso, enriquecerlo con lo que sea, pienso yo que estás enriqueciendo sin desvirtuar la cosa; y es la manera de desarrollar una cultura. (IDENT) Piazzolla, por ejemplo; vivió mucho tiempo en Norteamérica, entonces en su formación y en su conocimiento ha tenido mucho que ver el jazz, (RECEP) (NO CUY) no hay duda; y bueno, ha hecho lo que ha hecho... y es tan de Buenos Aires, no hay duda (IDENT) que es Buenos Aires. Pero Buenos Aires muy enriquecido, con más matices.

— *Estos cambios suelen generar una resistencia...*

— *N. T.:* La generan, la generan... por supuesto. (CONFL)

— *Estas composiciones tuyas, que no han recurrido a las repeticiones, pueden haber generado alguna reacción o rechazo...*

— *N. T.:* De todo. (CONFL) Por ejemplo, cuando empezamos a cantar con Magda... La historia de cantar con Magda fue así: a la par de hacer canciones, (CONFL) digamos con más variedad, con más matices, no sé cómo se denomina

esto musicalmente, más desarrollada... intentamos hacer varios conjuntos; cuando la conocí a Magda yo tenía un conjunto, habíamos formado distintos conjuntos y tocábamos folklore norteño con la influencia de Los Chalchaleros, Los Fronterizos, (NO CUY) todas esa cosa; sería el año 57, 58 por ahí; entonces, en algún momento teníamos un conjunto que se llamaba Los Cóndores, tocábamos en la radio, en fiestas, teníamos cierto... [auge, circuito] y nos ganábamos algunos pesos, o sea, trabajábamos en el asunto; y en algún momento, una persona muy sabia me dijo “mirá... vos indudablemente tenés talento musical y tenés talento poético, pero, - supongamos que eso hubiera sido verdad [se ríe]- vos para que hagás un aporte - porque yo siempre hablaba de hacer aportes, me parecía que una cosa se justificaba cuando, de alguna manera, aportaba algún elemento nuevo, tenía esa manía- vos, si querés aportar (RENOV) en esto tenés que aportar en lo que vos conocés; y aunque no conozcás el folklore cuyano, (CUY) porque no lo conocés mucho, pero lo conocés en su esencia, porque esto es lo que has vivido, (IDENT) es lo que has mamado, no el folklore siquiera cuyano, sino el lugar, la esencia del lugar, el clima, el aire, el cielo, eso; entonces, si vos querés hacer un aporte, vas a descubrir que lo podés hacer dentro de la música del lugar donde vos vivís”; y bueno, lo entendí así, y lo sentí así, y comprendí que efectivamente es así; es lo que más había vivido... Yo llegué al folklore por escuchar *La pobrecita* por Atahualpa Yupanqui; (NO CUY) un hermano mío, que pintaba, me dijo un día “vení... escuchá...” y me puso un disco de Atahualpa Yupanqui; yo en esa época andaba con la armónica y tocaba todas esas otras cosas; y entonces me puso *La pobrecita*... me produjo tal conmoción escuchar *La pobrecita* por Atahualpa, fue una cosa... me produjo tal impacto... además, sentí como si fuera un ventarrón del país en el que yo vivía... yo sentí eso... me dije “esto es mi bandera, mi lugar, son mis esencias...” después está las particularidades regionales... bueno, y fue tal la impresión, que empecé a tocar la guitarra para tocar esas cosas; y entonces me deslumbré con el folklore norteño, que me parece que es el folklore más rico del país; y bueno, hice conjuntos... y tocábamos en la radio con Los Cóndores, con la fórmula de Los Chalchaleros, 4 voces, (FORMAT) qué sé yo; y después, cuando entré en esta cosa de la música cuyana quise hacer coros, ¿no? que se presta mucho el coro (VOCAL) para la cueca cuyana, la tonada, el gato, haciendo juegos con voces...; intenté muchas cosas (RENOV), coros de 8 voces, de 15 voces, de 7, de 4, de no sé cuantas... y siempre las 1ª voces tenían problemas, que la mamá, el novio... todas estas historias... y bueno, no se podía hacer nada [el gran obstáculo de la música vocacional, o sin vocación profesional; o profesional que aún no alcanza cierto nivel de circulación] Entonces dijimos con Magda, “hagámoslo nosotros solos”; Magda ya se había asomado a esto, hablando un castellano bastante cocoliche [se ríe; recordemos que ella es italiana], y nos quedamos los dos y ahí empezó la obra nuestra. Bueno, esto venía a raíz de que si nunca hubo resistencia... bueno, entonces, la primera vez que fuimos a cantar a la (RADIO) radio, fuimos a la LV10 y hablamos con el director artístico, creo que era Rinaldi, y le dijimos “mirá, hemos hecho este dúo... qué te parece...” y cantamos unas cosas... bien, “qué lindo... canten con las guitarras de la emisora” que eran Francia, Bértiz, Ochoa, Onorato, los cuatro, o cinco... y cuando fuimos a cantar, ellos eran recontra cancheros, así que vos ibas ahí a la audición, media hora antes, “¿qué van a cantar?... -tal cosa... y una cueca (CUECA) - y como es? -así” [hace el gesto como mostrando las posiciones de los acordes en una guitarra] Y cuando les dijimos “vamos a cantar una cueca que se llama *Jugueteando* que es mía... -a ver cómo es? - Así... ta ta ta tá... -¡No!, pero no

tiene la medida de la cueca, (CUECA) (CONFL) (FORMA) ¡no! pero no sé qué, esto y lo otro... -Perdoname; vamos a contar los compases... Por último, ¡me importa muy poco si tiene la medida de la cueca! [se ríe] Pero, vamos a ver si tiene las estrofas, con los bises, y todas las cosas... a ver... cantemos” Y cantamos *Jugueteando*... uno, dos, tres, cuatro, cinco... “Sí... está” ¡Que no tenía ninguna importancia! Claro, si hacés una cueca más sinfónica, no va a tener la medida de la cueca seguramente. Eso debe haber sido en el 60. Y después, durante bastante tiempo... “¡No! Pero eso no es cueca... eso es tal cosa...” (CONFL) Bueno... no es cueca... es mi canción, es la canción que a mí me sale, ¿qué sé yo? Pero, resulta que sí es cueca; la cueca no puede ser siempre *La Yerba Mora*... y la tonada no puede ser *El arbolito* siempre, que me parece una tonada formidable, maravillosa, pero, en determinadas circunstancias, cuando no había ni automóviles, nació *El arbolito*; no puede ser lo mismo en la época de la electrónica, una cueca, no puede ser lo mismo porque las vivencias son distintas, (IDENT) no pasan carretas, y todas esas cosas; la vida es otra; se van sumando cosas; si no, la música hubiera empezado por la escala actual, y empezó de otra manera, todo evoluciona (RENOV). La cosa es que no se desvirtúe. (CUECA) Para mí ser cueca no significa... por supuesto, me parece muy difícil que no tenga el ritmo que tiene la cueca, el acompañamiento, el compás típico de la cueca [toca sobre un par de acordes el diseño de acompañamiento] más rápido o más lento. (IDENT) (CUECA) Pero para mí deja de ser cueca cuando te parece que está escuchando una canción centroamericana, por ejemplo [deja de ser tal cosa cuando parece otra cosa]. Si te parece que eso tiene una esencia, (NO CUY) un sabor brasilero, entonces ¡ya no es cueca! es otra cosa. No sé... de todas maneras, existe cada vez más contacto entre las distintas regiones, el mundo va, de alguna manera, estando más conectado... pero las costumbres de cada lugar, lo que se produce en cada lugar... (ANTROP) un hachero santiagueño... un mendocino de la viña jamás podrá hacer una chacarera como las del monte santiagueño; podrá tomar ese ritmo y hacer no sé qué con eso [no está claro si habla de la composición o de la interpretación, aunque me parece más cercano a esto último]; yo hice una chacarera una vez, si es que... con perdón de la palabra [se rió], pero... es que hay una cosa muy distinta, la gente es muy diferente, la gente del monte santiagueño a un mendocino de Palmira, es muy distinto, es tremendamente distinto; yo he estado en el monte santiagueño, o en el salteño, escuchando bagualas en una reunión de hacheros y ¡es otra especie humana! respecto a esto, a la cuestión artística; los hombres son todos iguales básicamente, pero las vivencias tan distintas, las tradiciones tan distintas, ¿no?

— *¿Y cómo se cueca en su familia, netamente andaluza, lo cuyano?*

— *N. T.:* Bueno, primeramente, porque mi familia era proclive a ir al campo, a conocer gente y una hermana mía se casó con un Herrera, de una familia muy tradicional mendocina, de muchos miembros... (...) y me parece imposible encontrar un Herrera que no tenga buen oído y que no tenga, en general, una voz como para cantar la ópera, han salido montones de cantores, hasta en el Colón; y mi cuñado, Miguel Herrera, cantaba todas estas cosas folklóricas en las reuniones familiares, memorables por las canciones. Y por ahí llega mi información de la música cuyana; (VOCAL) este cuñado mío cantaba (TONADA) *La Tupungatina*, ¿te acordás? yo no he escuchado a nadie cantar *La Tupungatina* así, un tipo de una voz firme...

[canta] “Ya me voy para los campos...” y ese “caaaaam...” arrastrado, largo, infinito, ¿sabés? “...y adiós...”. Por ahí llegó. Y además íbamos a lugares; recuerdo un lugar que se llamaba El Ñango en San Martín; y ahí escuché la primer tonada que me impresionó para el resto de mi vida, que la (GRAB) grabamos en el cassette [hace referencia a su grabación *Ha de ser que somos parra*] es *Una pena nuevamente*, ¿te acordás cuál es? [canta] “Una pena nuevamente...” Y la tocaba un viejo en la guitarra... yo era un pibe, un niño, y la escuché... esto antes de la armónica, antes de todo eso; pero me acuerdo, el tipo tocaba, la cantaba y se acompañaba “...me está quitando la vida...” [canta y repite] “...me está quitando la vida...” hacía él, y se hacía la otra voz con la guitarra [tararea imitando el sonido de la guitarra, pero entonando una 3ª debajo de lo que cantó] “cha chan cha chan cha cha chan...” Eso a mí me produjo una cosa... porque además tenía un sentimiento lo que hacía el viejo con la guitarra ¿sabés? y la manera de acompañarse... hacerse la otra voz (FORMA) con la guitarra y cantar, eso me impresionó muchísimo; entonces se me quedó para siempre... y además la copla (LITER) “una pena nuevamente / me está quitando la vida / el remedio es olvidar / y el remedio se me olvida” es una copla muy buena. Bueno, me quedó el resto de mi vida.

— *¿Dónde vivían en es momento?*

— *N. T.:* En la ciudad de Mendoza, en la calle Chile, a una cuadra y media de la Plaza Independencia, que es donde he pasado mi niñez y mi juventud.

— *Digo, porque también tendrá algún recuerdo de la música cuyana en la ciudad, no sólo de estas idas al campo...*

— *N. T.:* Bueno, en mi infancia he escuchado Los Trovadores de Cuyo, por supuesto. (CRISTAL) Lo que conocí también fue La Trepalla de Huachi Pampa, con Buenaventura Luna, que me acuerdo que cantaba Tormo ahí; me impresionaba la voz de Tormo en esa época, porque era una voz mucho mejor que la voz que se ha conocido después. (RADIO) Eso lo escuchábamos por radio; Buenaventura Luna hacía relatos... Buenaventura Luna hizo un aporte importante, poético, con Montbrun Ocampo. Después lo conocí a Montbrun Ocampo; había un lugar donde cantaba él que se llamaba El Patio, en la calle Rivadavia, y ahí, en una de mis búsquedas del mango, la primer época en que estaba tocando la guitarra y cantando, estuve ahí actuando un tiempo (...). Bueno, volviendo al tema, está todo mezclado; lo cuyano urbano no existe demasiado; (RECEP) en la ciudad, más que nada, en la época que yo recuerdo, se cantaba en el ámbito de fiestas familiares, pero el folklore entró fuertemente por el folklore norteño, en todo el país se difundió una ola, todo el mundo con el bombo y el poncho. Pero en el 60, para ese folklore empezaba un poco el declive, (RECEP) porque empezó una cosa que para mí fue organizada; porque todas las cuestiones artísticas tienen una connotación (SOCIAL) social, política, etc; entonces yo pienso que estaba tomando demasiado auge un sentimiento muy nacional; (MERC) y empezó una cosa que se llamó (MODA) La Nueva Ola; de entrada el título está demostrando una intención, La Nueva Ola... lo demás es La Vieja Ola, lo único que vale es esta Nueva Ola; (CONFL) y eso le metieron a la juventud: Palito Ortega, la Evangelina Zalazar, el Club del Clan... ¡y fue una cosa...! como se promueven todas estas cosas, ¿no?. Y poco a poco eso fue desplazando...

porque la juventud con los medios (MEDIA) usando todos unos códigos... que te ponen “si vos sos joven, cómo te va a gustar esto, te tiene que gustar esto otro... ¿no ves? mirá: cien mil jóvenes gritando enloquecidos porque fulano hace tal cosa...” Entonces, vos te identificás como joven, porque además las pibas están ahí sabés, todas esas cosas [se rie; da a entender que además todo está cruzado por elementos de seducción y atracción entre jóvenes]; bueno, todas estas cosas malditas que se manejan para esta cuestión. Y entonces, poco a poco [baja el tono y se pone melancólico], Atahualpa, y lo folklórico, las cosas mejores del folklore, (RECEP) se fueron; y además, todas estas cosas se empiezan a mezclar, a contaminar, viene la innovación, y bueno... y las cosas se empiezan a falsear...

— *¿Qué sería la innovación...?*

— *N. T.:* Y, la innovación... que claro... (RECEP) la cueca... la zamba con otros elementos, porque lo que está en el aire es tal cosa... (MODA) bueno, esas cosas no son fenómenos que suceden artísticamente, digamos; que suceden como puede haber sucedido en determinado momento cuando surgió el tango en Buenos Aires que sufrió tales y tales influencias, con la emigración de tal o cual, esto lo otro, que lo negro, que el bandoneón... bueno, (SOCIAL) todas esas cosas suceden por fenómenos sociales, que traen, a veces, emigraciones, o contactos diversos [la mediación tecnológica no es considerada por Tejón como un fenómeno “legítimo” en el devenir cultural] pero no porque la televisión, o porque la radio, (MEDIA) o porque te dicen a vos “Usted qué canta” “tal cosa” “no, no, lo que se busca es tal...” (MERC) Incluso el artista hace lo que se busca, lo que le va a dar plata porque tiene que comer... y ahí está reventado el asunto. Esa es la muerte del arte; porque, cuando en el arte entra otra cosa que no sea el sentimiento, la identificación con una cantidad de cosas así, que son las más profundas de tu vida, ahí, cuando entran otros elementos, o intereses, o qué sé yo, otras perspectivas, digamos, la cuestión deja de ser artística. Bueno, y así, poco a poco, se fue reemplazando [el folklore por la Nueva Ola]; pero hubo una época, esa época de auge del folklore que era increíble el asunto, ibas a una plaza y había decenas de jóvenes pasándose canciones.

— *Hablando de pasarse canciones, muchas de sus composiciones después fueron cantadas por gente ya consagrada... ¿cómo llegaron sus temas a oídos de esos intérpretes?*

— *N. T.:* Mirá, te puedo decir que yo con mis conjuntos llegué casi en el momento de más auge, o un par de años después del momento de más auge. Los conjuntos folklóricos que estaban en el tapete, como se dice, necesitaban, requerían permanente incorporación de nuevas canciones, porque competían unos con otros (MERC) (FORMAT). En uno de los conjuntos que yo formé había una hermana de Jorge Cabezas, que es el que formó Los Chalchaleros, entonces ella me vinculó al hermano una vez que vino acá a Mendoza; entonces en alguna fiesta en su casa estaba Cabezas ahí y escuchó *Jugueteando*. (RECEP) ¡Y me pidió un papel y anotó todo! Y anotó también *Río que va lejos* que después la grabaron Los Fronterizos... en esa primera etapa me conecté con Los Chalchaleros, con Los Fronterizos... era fines de los 50... bueno, y les di a ellos estas cosas; Los Chalchaleros llegaron a Buenos Aires y lo grabaron (GRAB); al otro día a *Jugueteando*! para evitar que lo grabaran Los

Fronterizos, que también se lo había dado a ellos... Y no grabaron *Río que va lejos* porque en esa semana Los Fronterizos también lo grabaron. Y no cantaron *Remolinos* porque lo grabaron primero también Los Fronterizos... ¡es infame el asunto... a mí me parece una porquería... directamente eso! Porque a mí me gusta una canción... “no, mirá... si la ha cantado Hilario Cuadros yo no la voy a cantar, porque es la competencia...” [ironiza] El arte no puede entrar en eso. Que tremendo hubiera sido que la 9ª Sinfonía no la hubiera cantado más que el primer conjunto que la cantó... Bueno, y entonces, así se difundieron mis canciones. Yo nunca tuve promoción, nunca. Todos mis 40 años de recorrido en esto, puedo decirlo con toda tranquilidad, que fui un marginado... siempre. Yo fui a Buenos Aires, estuve un año, tratando... y allá no gané un peso -estuve con Magda- en el momento en que mis canciones se cantaban en distintos lugares. Participé en el concurso Odol de la canción, con *Remolinos*; ganó *Mi pueblo chico*, aunque tendría que haber ganado *Remolinos*; lo digo con toda tranquilidad porque el tiempo me da la razón: mientras de *Mi pueblo chico* habrá 3 ó 4 grabaciones, de *Remolinos* hay 150, o algo así... (GRAB) (SOCIAL) (RECEP)

— ¡150!

— *N. T.*: Algo así... y yo no se las he dado a los conjuntos. Mi música se ha difundido y yo soy conocido, o existe algún conocimiento de lo que yo he hecho, porque lo han agarrado los conjuntos y porque la gente las ha repetido. Yo no he tenido ninguna posibilidad, ninguna, ninguna. Porque tengo una actitud muy intransigente, tal vez; no entro en una cantidad de cosas. Yo grabé un Long Play (GRAB) que se llamaba *En los rumores del agua*, lo grabamos en Buenos Aires; y no quise entrar dentro de cierto contrato y me hicieron esa edición y se agotó en una semana y se acabó, no hicieron otra; fue en 1960 y tantos; aparecemos ya como Nolo y Magda. Antes habíamos hecho un disquito simple, pero esa fue la primera en Long Play, con varias canciones; en Music Hall lo hicimos. Yo no sé qué es lo que hacen los otros conjuntos, qué tipo de cosas, porque, yo de entrada, tuve un despelote descomunal con el sello grabador (CONFL). Incluso el director artístico -para que te des una idea de la forma en que es considerado el artista en un supuesto ambiente artístico- me llamó porque yo no quería volver a grabar, dije “¡a la miercole!”, y me llamó porque ya tenía casi toda la cosa terminada, y me dijo “pero mire, si cuando ustedes llegaron nosotros los hemos tratado bien, cuando llegaron acá yo los hice sentar” ¡Imaginate! Es así... la cuestión artística se maneja de esa manera. Se está viendo ahora con la cuestión esta de la bailanta, estos asesinatos y qué se yo. Entonces, yo nunca, nunca, tuve ninguna difusión importante a pesar de que la podría haber tenido; algunas veces que canté aquí y allá gustó; podría haber sido, por lo menos, un número de los tantos que hay, “Los Troperos de Tal” o “Los Estos de Cual”, pero no, nunca, nunca pude vivir de esto.

— *Será por eso es más conocido como compositor que como intérprete, pero... ¿usted cómo se siente? ¿le hubiera gustado desarrollarse más como intérprete?*

— *N. T.*: ¡Claro! Porque yo quisiera poder haber hecho conjuntos y todo. ¿Vos conocés el cassette nuestro, *Ha de ser que somos parra...*? Es lo último que pudimos grabar (GRAB) con Magda a fines de los 80. Ahora estamos tratando de grabar la obra que tenemos; porque tenemos una obra, entonces queremos grabarla de

cualquier manera, dejarla registrada, por si sirve para algo. Ultimamente hicimos una grabación casera pero que la vamos a repetir porque no nos gustó; se llama *Mi sentimiento andaba*, porque dice algunas cosas al principio y dice (LITER) “Mi sentimiento andaba / por una cueca / camisa desprendida / sonrisa suelta” ese es el comienzo de un poema más largo. Tenemos poemas, cuentos... Magda tiene hermosos poemas, y los pensamos grabar casero.

— *En todos estos años con la música, ¿qué músicos cuyanos podría citar como referentes?*

— *N. T.:* Mirá, yo te digo los referentes míos: Buenaventura Luna y Montbrun Ocampo, dos sanjuaninos; son para mí los más importantes (CRIST). Y por supuesto, muchos conjuntos cuyanos... Mirá, hubo una época en que había... 600 u 800 conjuntos cuyanos... (RECEP) (SOCIAL) además, todos estos conjuntos cuyanos que tocan con 4 ó 5 guitarras... Una vez escuché a un conjunto que se llamaba Los Hermanos Allende, que tocaban 5 guitarras... ¡era una sinfónica... y no sabían una nota... de teoría no sabían nada esos tipos...! pero hacían una cosa, con la cueca y con la tonada, así, nada más que (GUIT) guitarrística, pero era impresionante... (ADMIR) con un ritmo, una precisión, un juego y una combinación de voces con las guitarras; tipos con unas manos así [hace el gesto y da a entender manos muy grandes], campesinos, una cara de contratista de viña, soleados, así, ¿sabés? unos dedos que vos podías decir “¿cómo con esos dedos pueden tocar la guitarra?”... Esos son los referentes míos. Hay muchos conjuntos de esos que no recuerdo los nombres, son de mucho tiempo atrás y han hecho muchas grabaciones y han sido muy buenos muchos de ellos. La cueca cuyana, en todos esos conjuntos cuyanos, la he vivido... [hace un gesto como de intensidad, podría ser “la he vivido intensamente”]

— *Usted, habiendo hecho algunos aportes a la cueca, desde la composición, desde la forma, con esta intención de evitar las repeticiones para enriquecerla, como me contaba... ¿tuvo alguna relación con el Nuevo Cancionero... con Francia...?*

— *N. T.:* No, no. (RENOV) A Francia lo he visto en muchas ocasiones, muchas veces me he cruzado con él, digamos. Yo... no me gustó lo del Nuevo Cancionero, lo digo abiertamente. (RECHAZ) No me gustó... no me gusta una cosa que de entrada se pone el nombre de «nuevo», ¿sabés?, porque eso ya trae como una descalificación de lo que no es nuevo. No me gusta esa manera... es como decir La Nueva Ola. Y yo he tenido mis discusiones con esto; no me gustó y no siento que haya dado, que haya creado un “nuevo cancionero”. Me parece que el mecanismo, que yo criticaba, es el de imponerse, que hay que hacer una cosa nueva; yo no hice una cosa nueva porque quisiera hacer una cosa nueva -digamos, dentro de lo pequeño, si es que tiene alguna novedad lo que he hecho-, no fue planteado como una novedad, sino ¡por una necesidad! [vuelve a ejemplificar cantando y tocando la estrofa de *Remolinos*] Lo mío fue una necesidad y resultó simplemente en incorporar una cosa que no era lo corriente. Que, de todas maneras, tiene algunos antecedentes; por ejemplo hay una cueca con letra de Buenaventura Luna y música de Montbrun Ocampo que se llama *Con el aire*; a mí me parece... no sé si es la mejor cueca, poéticamente... (LITER) es bellísima. La letra es un poema y tiene un solo pié desgraciadamente,

Buenaventura Luna se ve que no pudo hacer el 2º pié; después alguien le ha metido otra cosa, pero no... son esas cosas que está tan sintetizado, tan dado el asunto que por obligación no se puede hacer después una 2ª. *Con el aire...* la letra es el baile de la cueca: “Me enamoré de verla / de los candiles / al resplandor / La vi salir sonriendo / sonriendo niña / la boca en flor / Y una luz en los ojos negros / mintiendo celos / mintiendo amor // Le revoleé el pañuelo / la vi alejarse / y después volver / Traviesa bizarrona / y como huyendo / de mi querer / Con el aire de la pollera / la muy jueguera / mintiendo amor // Sombra ligera al resplandor / de los candiles / las trenzas negras / la boca en flor / Con el aire de la pollera / la muy jueguera / mintiendo amor / Con el aire de la pollera / la muy jueguera / y al fin mujer” [en “Sombra ligera...” aclaró “la vuelta” indicando el inicio del estribillo] Y la música, que se la puso Montbrun Ocampo, es bellísima y anda perfectamente con ese verso. Bueno, eso es una descripción del baile de la cueca. Me impresionó mucho, (LITER) incluso podría decir que esto tiene influencia en *Jugueteando*, en el sentido... “La cueca anda en el aire / jugueteando, jugueteando / Vuela, canta / enamorando / risas, flores / en el viento van brotando // En tus ojitos negros / anda un brillo, jugueteando / Siempre, nunca / me está engañando / siempre, nunca / dice tu pañuelo blanco // Si supieras, paloma / como te anhela mi corazón / Y aunque mienta / yo sé que me estás amando / siempre, siempre / dirá tu pañuelo blanco” La 2ª: “Tu risa por el agua / jugueteando, jugueteando / Corre, canta / enamorando / corre, canta / con el sol se va bailando // Mi vida con la tuya / al bailar se va enredando / Vida mía / te estoy amando / vida mía / si querés decime cuando // Si supieras, paloma / cuanto te anhelo, mi corazón / Y aunque mienta / sé que me estás amando / siempre, siempre / dirá tu pañuelo blanco” O sea, es el baile de la cueca, como la otra [*Con el aire*], es esa descripción del baile de la cueca, que es el tema. Yo tengo otras cuecas que también son la descripción del baile de la cueca... ¡un hecho mágico! (ANTROP) (DANZA) Cuando sale el hombre y la mujer y empiezan a jugar con el pañuelo, a conquistarse, a engañarse, a mentirse, todo eso. *Jugueteando* la estrenaron Los Chalchaleros en Buenos Aires y la presentó Jaime Dávalos, en el estreno, y preparó todo un poema muy lindo sobre eso, sobre *Jugueteando*, que lamentablemente no tengo; lo dijo como introducción, antes de que la cantaran Los Chalchaleros... que le metieron el bombo, y toda esa historia, ¿no? lógico, no le va del todo, (FORMAT) (FORMA) muy picadita la hicieron. Y se puso de moda. (MODA) Después, hace poco, me dieron una cosa de bronce (LEGITIM) en un Festival de la Tonada en Tunuyán y cantaron *Jugueteando* Los Chalchaleros y canté yo con ellos ese tema, porque fue una de las piezas más exitosas de ellos, al punto que una vez me lo encontré a Saravia y me dijo “cuándo va a hacer otro *Jugueteando...*”, porque para ellos significó el comienzo de un nuevo... de un resurgimiento. (RECEP)

Yo tengo escrita una autobiografía donde se relata toda esta cosa, y todo lo que ha sido esta odisea, la estoy pasando en limpio, digamos, por si acaso. (ANTROP) (HIST)Creo que todo el mundo, ¡todo el mundo! debiera escribir su biografía; ¿sabés por qué? Porque cada vida es una experiencia, es un aporte, es una experiencia única la experiencia de cada uno... ¡Cómo me gustaría a mí saber qué hizo mi abuelo! Se cuenta tal anécdota de mi abuelo, que una vez tal cosa, y cómo me gustaría conocer esa anécdota completa, una cantidad de referencias familiares que uno tiene. Entonces, todo el mundo debería estar obligado [se ríe] a escribir un diario como parte de su legado a su familia o a los que sean.

[Agradecimientos finales] [FIN DE LA ENTREVISTA]

Apéndice 3: Análisis de una cueca

Datos Generales:

Título: *La calle Angosta* (90) Intérprete: Los Trovadores de Cuyo (N) Compositor/Autor: José Zabala
 Formato por el que accedo a la versión: cassette comercializado Fecha de grabación: (s/i)
 Datos de edición: en Intérpretes varios (s/i) *Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3. PROEL. Argentina.*

Planilla A: texto literario; realización del texto de *PI*; cifrado armónico de las unidades de Nivel II y III; estructura de síncopas

Título: <i>La calle Angosta</i> (90) Intérprete: Los Trovadores de Cuyo Compositor/Autor: Zabala								
S	I Texto literario II		Realización de <i>PI</i>			Cifrado armónico y estructura de síncopas		
			síl	sn	O			
ESTRO 1	Calle angosta, calle angosta la de una vereda sola yo te canto porque siempre estarás en mi memoria	Tradicionales boliches Don Manuel y Los Miranda Frente y cruzando las vías Don Calixto, casi nada	Calle angosta, calle angosta la de una vereda sola	16	16	<i>a</i>	Eb Bb	Bb Eb
			<i>Calle angosta, calle angosta la de una vereda sola</i>	—	16	<i>a</i>	Eb /D /C Bb	Bb Eb
			yo te canto porque siempre estarás en mi memoria	16	16	<i>b</i>	Eb /D /C Bb	Bb Eb
			<i>yo te canto porque siempre estarás en mi memoria</i>	—	16	<i>b'</i>	Eb /D /C Bb Ab Bb	Eb
ESTRO 2	Sos la calle más humilde de mi tierra mercedina en los álamos comienza y en el molino termina	Cantores de aquel entonces que allá en rueda se juntaban y en homenaje de criollos siempre lo nuestro cantaban	Sos la calle más humilde de mi tierra mercedina	16	16	<i>a</i>	Eb Bb	Bb Eb
			en los álamos comienza y en el molino termina	16	16	<i>b</i>	Eb /D /C Bb	Bb Eb
			<i>en los álamos comienza y en el molino termina</i>	—	16	<i>b'</i>	Eb /D /C Bb Ab Bb	Eb
ESTRI	Calle angosta, calle angosta si me habrán ladrao los chocos tun tun tun, quién es, ya estaba a dos picos la tonada Calle angosta, calle angosta la de una vereda sola	Calle angosta, calle angosta si me habrán ladrao los chocos tun tun tun quién es, ya estaba a dos picos la tonada Calle angosta, calle angosta la de una vereda sola	Calle angosta, calle angosta si me habrán ladrao los chocos	16	16	<i>c</i>	Eb7 Ab Ab A	Bb Eb
			tun tun tun quién es, ya estaba a dos picos la tonada	16	16	<i>b</i>	Eb Bb	Bb Eb Eb E
			Calle angosta, calle angosta la de una vereda sola	16	16	<i>d</i>	F7 Bb	Ab Bb Eb

Planilla B: Unidades de Nivel II (secciones) y paradigmaticización de Nivel III (oraciones)

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
A				
A'				
B				

Planilla C: Unidades de Nivel III (oraciones) y primer segmentación de Nivel IV (frases)

Oraciones.

a E_b (/D) (/C) B_b B_b E_b
a1 E_b /D /C B_b B_b E_b
a2 B_b E_b
b E_b /D /C B_b B_b E_b
b1 E_b /D /C B_b B_b E_b
b2 B_b E_b
b' E_b /D /C B_b $A_b B_b$ E_b
b'1 E_b /D /C B_b $A_b B_b$ E_b
b'2 $A_b B_b$ E_b
c E_b7 A_b $A_b A$ B_b E_b
c1 E_b7 A_b $A_b A$ B_b E_b
c2 $A_b A$ B_b E_b
d $F7$ B_b $A_b B_b$ E_b
d1 $F7$ B_b $A_b B_b$ E_b
d2 $A_b B_b$ E_b

Ámbitos. Notas extremas.

Ámbito melódico total.

Planilla D: paradigmaticización preliminar de unidades de Nivel IV (frases)

<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>b1</i>	<i>b'2</i>	<i>c1</i>	<i>c2</i>	<i>d1</i>

Planilla E: Unidades de Nivel III (oraciones) y paradigmaticización de Nivel IV (frases)

	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>b1</i>	<i>b'2</i>	<i>c1</i>	<i>c2</i>	<i>d1</i>
<i>a</i>							
<i>b</i>							
<i>b'</i>							
<i>c</i>							
<i>d</i>							

<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>b1</i>	<i>b'2</i>	<i>c1</i>	<i>c2</i>	<i>d1</i>

Planilla F: Unidades de Nivel IV (frases)

	<i>a1</i>	<i>b'2</i>
	<p>Eb (/D) (/C) Bb</p>	
<i>a2</i>	<p>Bb Eb</p>	
<i>b1</i>	<p>Eb /D /C Bb</p>	<p>Ab Bb Eb</p>
<i>c1</i>	<p>Eb7 Ab</p>	
<i>c2</i>	<p>Ab A Bb Eb</p>	
<i>d1</i>	<p>F7 Bb</p>	

<i>a1</i>	<i>b'2</i>
<p>Eb (/D) (/C) Bb</p>	<p>Ab Bb Eb</p>

Estructuras rítmicas de las frases paradigmáticas

Two rhythmic patterns on a single staff. The first pattern consists of a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter rest. The second pattern consists of a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter rest.

Comentarios sobre las unidades de Nivel I (Parte) y II (Secciones).

Como en toda cueca, la dos partes difieren solamente en el texto. En consecuencia, trabajaremos con las estructuras musicales de *PI*.

La estructura de síncopas, como puede verse en la Planilla A, es altamente homogénea. En casi todos los casos coincide con el cambio de función armónica, de reposo a tensión y viceversa, salvo en la última frase de cada estrofa

En la misma planilla, se observa una frecuente estrategia de realización del texto poético, esto es, la repetición de algunos pares de versos para completar *S1* de 16 compases y *S2* de 12 compases. En este sentido, la convergencia entre forma del texto cantado y forma musical es total dentro de cada sección, esto es, siempre que repite una oración musical, repite el par de versos. En consecuencia, es una cueca de 40 compases de estructura *aabb' abb' cbd*.

En la Planilla B puede observarse que los intervalos en la articulación entre oraciones son:

a/a: unísono, *a/b*: 6^aM↑, *b/b'*: 6^aM↑, *b'/a*: 3^am↑, *b'/c*: 3^am↑, *c/b*: 6^aM↑, y *b/d*: 5^aj↑

Comentarios sobre las unidades de Nivel III (Oraciones).

La homogeneidad de los intervalos de articulación descritos en el párrafo anterior —son siempre intervalos ascendentes, salvo el único unísono en la repetición de *a*, lo que sugiere “volver a empezar”—, junto con el sentido siempre descendente del final de cada oración, otorga a estas unidades de segmentación el carácter de “idea completa”; estas características, y los comentarios de los párrafos siguientes, pueden observarse en la Planilla C. En ese gráfico aparecen las cinco oraciones que constituyen una especie de síntesis, a ese nivel de segmentación, de la composición.

Dentro de cada oración el movimiento melódico predominante es por grados conjuntos, con algunos saltos de 3^a y uno de 4^a. En la articulación entre las frases de la oración *c* el salto es de 6^am, el más amplio al interno de las oraciones.

En general, la sucesión armónica en las oraciones *a*, *b* y *b'* corresponde al módulo estándar || I | V | V | I ||. En esta versión, con mucha frecuencia se inician las oraciones con bordoneos del guitarrón, insertando notas de paso en los bajos en forma descendente del 1^o al 5^o (Eb /D /C Bb). No siempre se completan los acordes sobre estos bajos por lo que no se concreta la sensación de otras funciones armónicas, aunque queda sugerida la sucesión | Eb Bb/D Ab/C | Bb

En la oración *a* destacamos la utilización del 6^o como nota fundamental de la melodía sobre el I y del 4^o sobre el acorde de dominante, evidenciando un V7.

En la oración *c*, se inserta el IV como acorde apoyatura al inicio del tercer compás de la oración.

En la sección Estribillo, la oración *c* presenta melódicamente el 7^ob, evidenciando la inclusión de la dominante secundaria V(IV), es decir Eb7, el I7; *c*2, marcadamente descendente, comienza en la nota más aguda de toda la composición. Expresado en grado armónicos: || V7(IV) | IV | V | I ||.

La oración *d*, la última del Estribillo (también de la Parte y de la Canción), inicia sobre otra dominante secundaria, el V(V), aunque melódicamente no se enfatiza la nota característica (la 3ª mayor) sino que se evidencia la 9ª del F7. La sucesión es entonces $\parallel V(V) | V | V | I \parallel$, con la inclusión del IV como acorde apoyatura al inicio del tercer compás de la oración, lo mismo que sucede en *b'*. Tanto en las frases consecuentes de *b'* y *d*, es decir, *b'2* y *d2*, se evidencia melódicamente el acorde apoyatura que acabamos de comentar. En cada una de estas oraciones, la 7ª del acorde dominante en la melodía, resolviendo en la 3ª del acorde de tónica, describiendo un movimiento descendente que reafirma el carácter conclusivo de cada una de las secciones.

Como se aprecia en la Planilla C, a la derecha, la oración de mayor amplitud melódica es *b'* (una 8ª) y la más restringida *a* (una 5ªj). El ámbito total es de una 9ªm. Más a la derecha encontramos las notas extremas de oraciones y totales, esto es, por cada unidad, primero la nota de inicio y por último la nota final, entre medio, si corresponde (es decir, si son alturas distintas) las notas más aguda y la más grave en orden de aparición; el perfil marcadamente descendente de las oraciones puede apreciarse también observando estos diseños, especialmente los de *b*, *b'* y *d*.

Análisis paradigmático de Nivel IV (Frase).

En la Planilla C ensayamos una primer segmentación de las oraciones en dos frases antecedente y consecuente; por ejemplo, segmentamos la oración *a* en las frases *a1* y *a2*.

En la Planilla D, aparece una paradigmaticación preliminar de las frases en siete grupos; no sólo aparecen en la misma columna las frases idénticas sino también las de sutiles diferencias. En este sentido:

b2=a2, porque sólo difieren en la anacrusa

b'1=b1 idénticas

d2=b'2, porque difieren sólo en la síncopa, por desplazamiento de uno de los valores

En la Planilla E, hemos eliminado las frase repetidas, aunque dejando las que mantienen la relación con las oraciones de la Planilla C. Al final de la E, colocamos las siete frases que encabezan cada grupo; éstas constituyen una especie de síntesis, a nivel frase, de la composición.

Sin embargo, otras relaciones pueden realizarse y considerar que:

a2~a1 por tener similar perfil melódico, por transposición una 2ª↑ de algunos valores, manteniendo otros

O una asociación más distante

c2~c1 por invertir el sentido de todos los intervalos, menos el último

O desde otro criterio:

b1~a1 por ser la armonía $| I | V |$

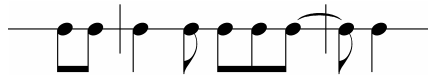
d1~c2~c1~a2 por ser la armonía $| V | I |$

O desde otros parámetros

d1~c2~c1~ b1~a2~ a1 por tener la misma estructura rítmica

La estructura rítmica es un criterio de paradigmaticación muy fuerte, como puede apreciarse en la Planilla F; en este sentido, las frases paradigmáticas son *a1* y *b'2*.

Salvo $b'2$ y $d2$, el diseño rítmico de todas las frases es el mismo:



Algunas aclaraciones

En la segmentación de las oraciones b' y d , hemos tomado como factores decisivos la organización del texto en versos y la *similitud* melódica y de estructura rítmica, restándole prioridad al criterio de *proximidad*. De haber atendido a este último factor de agrupamiento el resultado habría sido:



En vez de como presentamos en las planillas anteriores:



Análisis de síncopas

Analizando las frases que contienen síncopas entre dos compases, vemos que en todos los casos hay un movimiento melódico descendente, por grado conjunto, salvo en el grupo de notas contenido en $a1$ que es una $3^{\text{a}}M\downarrow$ y en $c1$ que es un salto de $4^{\text{a}}j\downarrow$.

Síncopas y armonía

La síncopa de $a1$ desde lo armónico posee un carácter ambiguo, ya que podríamos pensarlo como anticipación del acorde del compás caudal o como retardo del acorde del compás capital, aunque no forma parte de ninguna de las dos tríadas: la altura do es la 6^{a} de Eb y la 9^{a} de Bb . Sin embargo, esta nota es más estable en el primer acorde (es muy frecuente el I con 6^{a} agregada); en cambio la misma altura se comporta en $a2$ primero como bordadura incompleta y más adelante como parte de una doble bordadura, lo que podría volcar la decisión a interpretar esta síncopa como retardo, aunque no resuelva en ninguna nota de la tríada de Bb , sino en la 7^{a} y por salto; otra interpretación posible sería pensar en una apoyatura que ataca de forma anticipada.

La segunda síncopa de la oración no ofrece la posibilidad de analizarlo como retardo; es una forma de anticipación, del Eb, si pensamos al *do* como nota propia, o bien de una apoyatura, si pensamos al *do* como nota extraña.

En *b'2* la síncopa aparece en el inicio de la frase, como parte de una gran anacrusa; sin embargo, en *d2* la nota que en *b'2* formaba la síncopa es desplazada al compás capital, evitándola. En ambos casos el Ab es un acorde apoyatura.

Tabla analítica de síncopas

<i>La calle Angosta (90)</i>					
frase	miembro	análisis armónico			curva melódica
		articulac. arm.	rel. fund.	interpretación	
<i>a1</i>	caudal	I-V7	6 ^a M, 9 ^a M	retardo	2 ^a M↓, 3 ^a M↓
<i>a2</i>	caudal	V7-I	9 ^a M, 6 ^a M	anticipac. ó apoy. ant.	2 ^a M↓, 2 ^a M↓
<i>b1</i>	caudal	I-V7	8 ^a , 4 ^a j	retardo	3 ^a m↑, 2 ^a m↓
<i>b'2</i>	capital	V7- [IV]V7	4 ^a j, [5 ^a] 4 ^a j	anticip de ac. apoyatura	3 ^a m↑, 2 ^a m↓
<i>c1</i>	caudal	V7(IV)-IV	9 ^a M, 6 ^a M	anticipac. ó apoy. ant.	2 ^a M↑, 4 ^a j↓
<i>c2</i>	caudal	V7-I	9 ^a M, 6 ^a M	anticipac. ó apoy. ant.	3 ^a m↓, 2 ^a M↓
<i>d1</i>	caudal	V7(V)-V	7 ^a m, 4 ^a j	retardo	2 ^a M↓, 2 ^a m↓

articulación armónica: articulac. arm. y relación con las fundamentales: rel. fund.

Algunas aclaraciones en cuanto a los niveles de segmentación y la terminología empleada.

Niveles y Unidades de segmentación:

Nivel 0: Canción

Nivel I: Partes (cada cueca tiene dos partes, sólo presento la primera)

Nivel II: Secciones (cada parte tiene Estrofa 1, Estrofa 2 y Estribillo)

Nivel III: Oraciones (cada sección está formada por una combinación de oraciones de 4 compases aproximadamente)

Nivel IV: Frases (cada oración está formada, en general, por 2 frases, de 2 compases cada una aproximadamente, que podrían interpretarse como antecedente y consecuente)

De esta manera, si fuese necesario, podría indicar la ubicación de un evento haciendo referencia a esta forma general de la cueca. Por ejemplo, la 2ª frase de la 2ª oración de la 1ª estrofa de la 1ª parte. Es posible, en consecuencia, hacer una codificación de esta estructura marco; para el ejemplo anterior sería *F2-O2-S1-P1*.

En general, la estructura de la cueca está tan estandarizada que hasta el nivel IV funcionan muy bien estos criterios de segmentación.

Nivel V: Todo análisis que involucre segmentaciones de menor extensión temporal será analizada en este nivel. Por ejemplo, cuando analizamos una síncopa contextualizándola con sus notas adyacentes

Terminología y simbología empleada:

Cuando nos referimos a grado armónico utilizaremos números romanos I, II, III...

Cuando nos referimos a grado melódico utilizaremos números arábigos ordinales: 1º, 2º, 3º... significan respectivamente primer grado melódico, segundo grado melódico, tercer grado melódico... obviamente con relación a la tónica.

Cuando nos referimos a intervalo, armónico o melódico, usaremos números arábigos pero con el ordinal en femenino: 9ª, 3ª, 7ª... novena, tercera, séptima. De igual forma para indicar las notas constitutivas de los acordes con relación a su fundamental.

...

En Ámbitos colocamos por cada oración:

a) las alturas presentes organizadas como escala (discriminando notas diatónicas con cabeza negra ovalada, notas no diatónicas estructurales con cabeza negra romboidal y notas no diatónicas ornamentales con pequeña negra)

b) las notas extremas: inicial, más aguda, más grave y final, en orden de aparición, con cabeza blanca ovalada.

Pongo en evidencia amplitud melódica y uso de alturas diatónicas y no diatónicas estructurales y ornamentales.

Apéndice 4a: Melodía y cifrado de Cueca Derivada (normal)

Mi corazón viajero (normal)

Estrofa 1

A A B₇ E₇ B_m E₇ A E₇ A

E₇ E₇ A C_{#7} F_{#7} B_m E₇

Estrofa 2

A C_{#7} F_{#7} B_m B₇ E₇ A A

E₇ E₇ A C_{#7} F_{#7} B_m E₇

Estribillo

A C_{#7} F_{#7} B_m B₇ E₇ A C_{#7} F_{#7} G_{#7}

C_{#m} E_m A₇ D D_m G₇ C E D /F# /G#

A C_{#7} F_{#7} B_m B₇ E D /F# /G# A D.C.

Apéndice 4b: Melodía y cifrado de Cueca Derivada (anómala)

Mi corazón viajero (anómala)

Estrofa 1

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of three sections: Estrofa 1 (measures 1-12), Estrofa 2 (measures 13-18), and Estribillo (measures 19-38). The melody is primarily eighth and quarter notes, with some rests and slurs. The guitar chords are indicated below the staff.

Estrofa 1

Measures 1-12: A A B₇ E₇ B_m E₇ A E₇ A E₇ E₇ A C_{#7} F_{#7} B_m E₇

Estrofa 2

Measures 13-18: A C_{#7} F_{#7} B_m B₇ E₇ A A E₇ E₇ A C_{#7} F_{#7} B_m E₇

Estribillo

Measures 19-38: A C_{#7} F_{#7} B_m B₇ E₇ A C_{#7} F_{#7} G_{#7} C_{#m} E_m A₇ D D_m G₇ C E D_{/F#} E_{/G#} A D.C. D_{/F#} E_{/G#}

Apéndice 4c: Estructura, texto y síncopas en Cueca Derivada (normal)

Título: <i>Mi corazón viajero (Cueca Derivada)</i> (normal) Intérprete: A. Garcetti-O. Puebla Compositor/Autor: O. Sánchez													
S	Texto literario y realización			síl	sn	O	Cifrado armónico y estructura de EC						
ESTRO 1	Corazón arrepentido de dar vueltas y más vueltas Un día te lleva el Zonda te arrebató y no te suelta	Corazón arrepentido de dar vueltas y más vueltas	16	16	<i>a</i>	A	B7	E7	Bm	E7	A	E7	
		<i>Corazón arrepentido de dar vueltas y más vueltas</i>	—	16	<i>a</i>	A	E7	E7	A	C#7			
		Un día te lleva el Zonda te arrebató y no te suelta	16	16	<i>b</i>	F#7	Bm	E7	A	C#7			
		<i>Un día te lleva el Zonda te arrebató y no te suelta</i>	—	16	<i>b</i>	F#7	Bm	B7	E7	A			
ESTRO 2	Corazón que te has cansado girando de enero a enero Después de aquel viento norte te regresa el Chorrillero	Corazón que te has cansado girando de enero a enero	16	16	<i>a</i>	A	E7	E7	A	C#7			
		Después de aquel viento norte te regresa el Chorrillero	16	16	<i>b</i>	F#7	Bm	E7	A	C#7			
		<i>Después de aquel viento norte te regresa el Chorrillero</i>	—	16	<i>b</i>	F#7	Bm	B7	E7	A	C#7		
ESTRO 3	Mi corazón viajero no me da tregua Cuando se va muy lejos muere de pena. Si a Cuyo regreso entonces corazón late de vuelta	Mi corazón viajero no me da tregua	12	12	<i>c</i>	F#7	G#7	C#m	Em	A7	D		
		Cuando se va muy lejos muere de pena.	12	12	<i>d</i>	Dm	G7	C	E	D/F#	E/G#	A	C#7
		Si a Cuyo regreso entonces corazón late de vuelta	16	16	<i>b'</i>	F#7	Bm	B7	E	D/F#	E/G#	A	

Texto completo

<i>Mi corazón viajero</i>		
	I	II
ESTROFA 1	Corazón arrepentido de dar vueltas y más vueltas Un día te lleva el Zonda te arrebató y no te suelta	Corazón dame un respiro un poco de calma quiero Con tanto viento y tormenta he perdido hasta el sombrero
ESTROFA 2	Corazón que te has cansado girando de enero a enero Después de aquel viento norte te regresa el Chorrillero	Corazón si tu supieras que algunas veces me olvido De cuando en cuando me acuerdo y retomo mi camino
ESTRIBILLO	Mi corazón viajero no me da tregua Cuando se va muy lejos muere de pena. Si a Cuyo regreso entonces corazón late de vuelta	

Síncopas

<i>Mi corazón viajero (Cueca Derivada) (normal)</i>					
frase	miembro	análisis armónico			curva melódica
		articulac. arm.	rel. fund.	interpretación	
<i>a1</i>	caudal	V7(V)-V	8 ^a , 5 ^a j	nota estructural común	2 ^a M↑, 3 ^a m↓
<i>a2</i>	caudal	V7-I	9 ^a M, 6 ^a M	anticipac. ó apoy. ant.	2 ^a M↓, 2 ^a M↓
<i>a1*</i>	caudal	I-V	9 ^a M, 5 ^a j	anticipación	2 ^a M↑, 3 ^a m↓
<i>b1</i>	caudal	V7(II _m)-II _m	6 ^a m, 3 ^a m	anticipación	2 ^a m↑, 3 ^a M↓
<i>b2</i>	caudal	V7-I	7 ^a m, 4 ^a j	retardo	3 ^a M↓, 2 ^a m↓
<i>c1</i>	caudal	V7(III _m)-III _m	7 ^a m, 4 ^a j	retardo	3 ^a m↑, 2 ^a M↓
<i>d1</i>	caudal	V7(III _b)-III _b	7 ^a m, 4 ^a j	retardo	→, 2 ^a m↓

* en *O2-S1* y *O1-S2*

.....

Apéndice 5: Protocolo para la entrevista de verificación ética/émica

El objetivo principal fue definir las consignas de la entrevista, explicando brevemente en qué consistía la experiencia, de tal forma que todos los entrevistados recibieran la misma explicación. El procedimiento fue, en consecuencia, leer en voz alta con el entrevistado el texto que presentamos a continuación, y posteriormente, a partir de las audiciones de los cuatro fragmentos grabados, completar la planilla que aparece al final de este apéndice.

En el CD que adjuntamos aparecen los cuatros ejemplos —en tracks distintos— ordenados como les fueron presentados a los cultores:

- Ejemplo 1a: *Póngale por las hileras (normal)*
- Ejemplo 1b: *Póngale por las hileras (anómala)*
- Ejemplo 2a: *Cueca Derivada (anómala)*
- Ejemplo 2b: *Cueca Derivada (normal)*

.....

Por favor, lea atentamente.

Escucharemos a continuación **4 ejemplos musicales**. En realidad **son 2 composiciones**, pero cada una se escuchará **en dos versiones diferentes**; por este motivo es que los hemos identificado de la siguiente manera:

- Ejemplo 1a
- Ejemplo 1b
- Ejemplo 2a
- Ejemplo 2b

La composición 1 es muy conocida, en cambio la 2 es inédita.

Cada uno de los 4 ejemplos corresponde a un pie de *cueca cuyana*, es decir, aparece sólo *la primera* parte de cada cueca. Además, se escuchará solamente *el canto con el acompañamiento* de una guitarra, sin introducción, sin punteos, ni arreglos.

Lo que queremos en esta entrevista es saber si Ud. coincide con nosotros en la manera en que hemos identificado a estas composiciones, es decir, **si para Ud. cada uno de los ejemplos que vamos a escuchar corresponde a lo que se conoce como cueca cuyana o no.**

Para esto, le pedimos que llene la planilla que le hemos entregado. Necesitamos que coloque arriba unos datos generales. A continuación escucharemos los ejemplos musicales para que pueda completar el resto de los casilleros.

Primero, queremos saber si para Ud. cada ejemplo merece el nombre de *cueca*. Deberá llenar la columna que dice “Responda **SÍ** o **NO** ¿es cueca?”

Segundo, queremos saber si para Ud. estos ejemplos entran dentro de lo que se conoce como *cueca cuyana*; pero, como queremos hilar más fino, nos gustaría saber **cuán cuyana puede ser esa cueca**. Porque, a lo mejor para Ud. puede ser *cueca* pero que no le suene a *cuyana*, o que no le suena *tan cuyana* por algo que escuche, o que le suene *bien cuyana, muy cuyana*, siempre basándose en lo que Ud. escuche y en lo que sienta. Para esto deberá llenar la columna que dice “Marque con una cruz (**X**) la opción que crea conveniente”. Y ahí tendrá algunos casilleros para marcar donde Ud. elija.

Tercero, sería muy importante que exprese su libre opinión sobre cada ejemplo musical y hay un espacio para eso. Si Ud. lo desea, puede explicar por qué eligió poner la (**X**) en tal casilla. O puede agregar algún calificativo (por ejemplo: tiene mucho o poco sabor cuyano, suena más a tal cosa que a tal otra, es más o menos expresivo, moderno, tradicional, raro, conocido, extraño, ajeno, propio...); en fin, coloque ahí lo que quiera, opinando libremente.

Entrevistas sobre Música Cuyana. N°.....

Fecha de la entrevista:.....

Nombre: Lugar y fecha de nacimiento:

¿Cómo se define frente a la música cuyana? (conocedor, oyente, entendido, seguidor, admirador, amante, fanático, intérprete, compositor, bailarín, etc.; coloque los conceptos que quiera; exprese libremente):

Ejemplo	Responda SÍ o NO	Marque con una cruz (X) la opción que crea conveniente				Opine libremente sobre cada ejemplo escuchado
	¿es cueca?	no cuyana	poco cuyana	cuyana	muy cuyana	
1 a						
1 b						
2 a						
2 b						

Apéndice 6: La otra circulación de la zamacueca

Documentos citados por Carlos Vega en *La Zamacueca* (*Cueca, zamba, chilena, marinera*). *La zamba antigua*, editado en 1953, que nos hablan de la vigencia de esta música y danza en otros espacios de circulación, distintos del europeo o del circuito criollo/aristocrático, testimonios en los que la producción de este género aparece en voces, manos y cuerpos de afroamericanos negros, zambos y mulatos.

“Las danzas ejecutadas en esas circunstancias son la *Chilena*, y, preferentemente, la *Zamacueca*. La orquesta se compone de unos o dos tocadores de *bigüela* (‘especie de guitarra’ —aclara el autor al pie—), y de la voz nasal de los danzantes. Se acompañan los pasos de estos últimos batiendo palmas, o bien golpeando con el puño sobre un cajón al cual se le han desclavado las tablas para comunicarle más sonoridad. El indio, como el negro, se destaca en la percusión del cajón, en marcar el compás y en entusiasmar a los bailarines.” [Camille Pradier Fodére, *Lima et ses environs*, París, 1897] en (Vega, 1953 : 87)

“...la gente llamada *del pueblo*, acostumbra bailar la popular *Zamacueca*, baile nacional de mucho movimiento (...). La música es siempre acompañada de voces de varios negros...” [Prince, *Lima antigua*, Lima, 1890] en (Vega, 1953 : 88)

“...ninguna dama de sociedad ejecuta esta danza, y que son generalmente las cholitas o las abundantes zambas, las apasionadas de la resbalosa y de la zamacueca.” [André Bresson, *Bolivia. Sept Années d’explorations, de voyages et de séjours dans l’Amérique Australes*, París, 1872] en (Vega, 1953 : 96)

“La zamacueca ha sido una danza nacional eminentemente popular (...), la zamacueca se encuentra también condenada a no aparecer sino raramente en las reuniones íntimas de familia; pero en desquite, reina siempre soberana en las reuniones de obreros, en las casas de mujeres de vida alegre y bajo los ranchos de Amancaes. (...) La danza exclusiva de Amancaes es, como hemos dicho, la *Zamacueca*. La orquesta se compone de un arpa y de una guitarra; se añade a esos instrumentos una especie de tambor, compuesto comúnmente de un cajón al cual se le desclavan las tablas para hacerlo más sonoro. Se toca este instrumento golpeando arriba con las manos o con dos mazos de madera. Es difícil darse una idea de la destreza y el oído que pone el negro para golpear el cajón, marcar el compás y animar a los bailarines. Como el cajón es el alma de la orquesta se ha dado a la zamacueca el nombre de polka de cajón. La música se acompaña siempre con la voz de dos o tres negros...” [Manuel A. Fuentes, *Lima*, París, 1866] en (Vega, 1953 : 99-100)

“Para el estudio de las costumbres tuve la curiosidad de asistir muchas veces a fiestas de negros, con la intención de ver bailar la samacueca. (...) Las músicas a cuyo son el cholo o el negro ejecuta las figuras de su danza predilecta, es monótona y un tanto lúgubre (...); las negras cantan en coro, con sus voces estridentes y enronquecidas, coplas de circunstancia en tanto baten palmas, mientras una chola o una samba golpea a compás una tabilla poco gruesa que produce sonidos más o menos armoniosos.” [Ernest Grandidier, *Voyage dans l’Amérique du Sud, Pérou et Bolivie*, París, 1861] en (Vega, 1953 : 104)

“La alta sociedad de Lima no es ya limeña: hombres y mujeres han adoptado los usos y trajes de la culta Europa. Los cholos tienen sus zambras bulliciosas en que las cuerdas de la guitarra y el jaleo monótono pero ardiente de todos los circunstantes, animan a la pareja que corre y se cruza siguiendo los balances de la zambalandó: el fuerte almizcle se confunde allí con el olor de los negros y de los candiles...” [José V. Lastarría, “Carta sobre Lima”, *El Mercurio*, Valparaíso, 1851] en (Vega, 1953 : 111)

“Para llegar hay que atravesar una llanura cubierta de tiendas y de *ranchos*, de los que se escapa, mezclado al concierto burbujeante de las pailas y cacerolas, el son de las guitarras y de los tambores. Cholos, zambos y negros se detienen en la llanura. Ahí dan pábulo a sus robustos apetitos y se entregan a las coreografías más extravagantes. Los negros, sobre todo, desnaturalizan las danzas graciosas y apasionadas del Perú, introduciendo en ellas las posturas grotescas y los impulsos desordenados de sus bambulas africanas. (...) Hay que ver entonces a zambas y cholitas, ebrias de zamacueca y de aguardiente de Pisco, la frente bañada en sudor, los cabellos esparcidos, las narices dilatadas...” [Max Radiguet, *Souvenirs de l’Amérique Espagnole*, París, 1856] en (Vega, 1953 : 117-118)

“En un rancho, estaban dos africanos danzando la ‘samacueca’ con música de un harpa rústica, acompañada por las voces nasales de dos negras vistosamente vestidas y con los cabellos rizados y adornados de flores. Una estaba en el suelo, golpeando a compás en el cuerpo del instrumento con sus palmas. (...) Hay otras dos danzas de carácter similar, llamadas El Chocolate y EL Zapateo, que sólo difieren en el canto que los acompaña. Aunque lascivas y vulgares a los ojos de los europeos, estas danzas son ejecutadas (con alguna modificación, sin embargo) en los bailes públicos y en las tertulias. Modales y vulgaridad son convenciones en cada país.” [William S. Ruschenberger, *Three years in the Pacific*, París, 1835] en (Vega, 1953 : 123)

6. Fuentes

6.1. Bibliografía

- Agawu, Kofi (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York, Routledge.
- Antón, Susana y Gutiérrez Arrojo, Carmen (1995), “Montbrun Ocampo, Carlos”, en *Diccionario enciclopédico de las Artes en Mendoza. Área Música y Danza*. Material inédito, 224-225.
- Aretz, Isabel (1952), *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Aretz, Isabel (1991), *Historia de la Etnomusicología en América Latina*. Caracas, INIDEF OEA.
- Arom, Simha (1991), *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Béhague, Gerard (1998), “Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular”, en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 303-317. [1994]
- Burke, Peter (1996), *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza. [1978]
- Carrizo, Juan Alfonso (1952), “Prefacio”, en Aretz, Isabel. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 7-11.
- Claro Valdés, Samuel y otros (1994), *Chilena o Cueca Tradicional*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (1994), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, SAGE Publications.
- Draghi Lucero, Juan (1992), *Cancionero Popular Cuyano*. 2ª edición. Dos Tomos. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo y Ediciones Culturales de Mendoza. [1938]
- Draghi Lucero, Juan (1997), *Cancionero Popular Cuyano*. Mendoza, Ediciones del Canto Rodado. [1938]
- Eco, Umberto (1988), *Signo*. Barcelona, Labor. [1973]
- Ferrer, Horacio (1980), “Gardel, Carlos”, en *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos, Buenos Aires, Antonio Tersol, 458-477, T.II.
- Fluixá, Ernesto (1960), *Un siglo de música de Mendoza*. Mendoza, D’Accurzio.

- García, María Inés (1999), “Nuevo cancionero argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”, en *Música popular en América Latina. Actas del IIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Rodrigo Torres, editor. Santiago de Chile, Rama Latinoamericana IASPM, 357-364.
- García Canclini, Néstor (1987), *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- Garrido, Pablo (1979), *Historial de la Cueca*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González, Juan Pablo (2001), “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, separata de *Revista Musical Chilena* LV/195, enero-junio 2001, 38-64.
- González, Juan Pablo (2001b), “Cueca chilena moderna: mediaciones e identidades”, en Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini eds., *Músicas en Transición*. Serie Cuadernos de Nación. Bogotá, Ministerio de Cultura, 57-66.
- Huseby, Gerardo (1998), “El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega, medievalista”, en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 89-98. [1994]
- Illari, Bernardo (2000), “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología”, en *Resonancias*, N°7, noviembre 2000. Santiago, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 59-95.
- León, Argeliers (1986), “Continuidad cultural africana en América”, en *Anales del Caribe*, N°6. La Habana, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, 115-130.
- Lotman, Iuri (1979), “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX”, en *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Cátedra, 41-66.
- Lotman, Iuri (1996a), “Acerca de la Semiosfera”, en *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 21-42. [1984]
- Lotman, Iuri (1996b), “El texto en el texto”, en *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 91-109. [1981]
- Lotman, Iuri (1996c), “El arte canónico como paradoja informacional”, en *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 182-189. [1973]

- Lotman, Iuri y Uspenski, Boris (1979), “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Cátedra, 67-92. [1971]
- Moreno, Ismael (1936), *El Cancionero Mendocino. Album de canciones para canto y piano. N°1*. s/i.
- Ortiz, Fernando (1995), *Los instrumentos de la música afrocubana. El catá. El Cajón*. La Habana, Letras Cubanas. [1952]
- Otero, Higinio (1970), *Música y Músicos de Mendoza*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Pelinski, Ramón (2000), *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.
- Plesch, Melanie (1996), “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, en *Revista Argentina de Musicología*, N°1, Año 1996, 57-68.
- Plesch, Melanie (2002), “De mozas donosas y gauchos matrereros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”, en *Huellas*, N°2, Mendoza. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 24-31.
- Prieto, Adolfo (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Rodríguez, Alberto (1989), *Cancionero Cuyano*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza. [1938]
- Roig, Arturo Andrés (1993), “La entrada del siglo. La Argentina en los años 1880-1914”, en Roig Arturo Andrés (compilador) *La Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 9-20.
- Sacchi de Ceriotto, María Antonieta (2000), “Mendoza”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio editor, Madrid, SGAE, 434-441, V.7.
- Sadie, Stanley y Tyrrell, John, eds. (2001), “Syncopation”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2d edition, Stanley Sadie y John Tyrrell eds. London, Macmillan, 850, V.24.
- Samson, Jim (2001), “Genre”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2d edition, Stanley Sadie y John Tyrrell eds. London, Macmillan, 657-659, V.9.
- Sánchez, Octavio (2001), “Prácticas de producción en la Música Popular: una visión desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura”, en *Actas del IIIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM Rama Latinoamericana, Publicación electrónica. [www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html]

- Sánchez, Octavio (2002), “Lenguajes en Intersección: Culto y Popular en la configuración del Campo Musical”, en *Huellas*, N°2, Mendoza. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 55-66.
- Segura, Jorge I. (1970), “Entidades tradicionalista folklóricas de vigencia actual en Mendoza - 1967”, en Otero, Higinio. *Música y Músicos de Mendoza*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 177-179.
- Tagg, Philip (1982), “Analysing popular music: theory, method and practice”, en *Popular Music*, 2, 37-67.
- Taylor, S. J. y Bogdam, R. (1992), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona, Paidós. [1984]
- Vázquez Rodríguez, Rosa Elena (1982), *La práctica musical de la población negra en Perú*. La Habana, Casa de la Américas.
- Vega, Carlos (1936), *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones* Buenos Aires, Ricordi Sudamericana.
- Vega, Carlos (1941), *La música popular argentina. Fraseología*. Tomo II, 2 Vol. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Vega, Carlos (1944), *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Losada.
- Vega, Carlos (1947), “La forma de la cueca chilena”, separata de *Revista Musical Chilena*, N° 20-21-22, Santiago.
- Vega, Carlos (1948), *Bailes tradicionales argentinos*. Colección de 15 folletos Buenos Aires, s/i.
- Vega, Carlos (1953), *La Zamacueca (Cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua*. Buenos Aires, Julio Korn.
- Vega, Carlos (1956), *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Vega, Carlos (1959), “Música folklórica de Chile”, separata de *Revista Musical Chilena*, Santiago.
- Vega, Carlos (1986), *Las Danzas Populares Argentinas*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. [1952]
- Vega, Carlos (1989), “Breve estudio preliminar”, en Rodríguez, Alberto. *Cancionero Cuyano*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 15-21. [1938]
- Vega, Carlos (1998), *Panorama sonoro de la música popular argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- Zapiola, José (1945), *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago de Chile, Zig Zag. [1881]

6.2. Recopilación de cuecas grabadas fonográficamente (*música U de grabaciones*)

Nº	Título	Intérprete	Compositor / Autor	Fecha de grabación o edición	Archivo	Forma to	Datos de Edición y Otros datos	
1	<i>A mis hermanos de Cuyo</i>	Antonio Tormo	Valles-Villavicencio	P 1998	Personal	CD	Producido por Riyad Andraos. Leader music sacim. Buenos Aires.	<i>Cuyanísimo II</i> . 1998. Colección Folklore. LM 605457 228825
2	<i>Abuelo de los cuyanos</i>	Dúo coplero	s/i	s/i	Zanessi	M		<i>El canto de la sangre</i> . 8289
3	<i>Allá por San Rafael</i>	Los Vidalers	Berchesi	s/i	Personal	CD	Producido por Riyad Andraos. Leader music sacim. Buenos Aires.	<i>Cuyanísimo Volumen 1</i> . 1998. Colección Folklore. LM 605457 22810202
4	<i>Allá va, allá viene</i>	Alberto Rodríguez	Recopilación	P 1997	Personal	CD	Cueca tradicional Recopilación Alberto Rodríguez. Federación Gaucha de Mendoza	<i>Alberto Rodríguez. Eterno Maestro de Cuyo</i> C-001 Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano.
5	<i>Aquella rosa</i>	Las voces del Plumerillo	Baez-Bustos	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3</i> . PROEL.
6	<i>Ave canora</i>	Los hermanos Moreira	Ismael Moreno	1979	Boschini	LP	LP <i>Desde Cuyo. Argentina danza Volumen 3</i>	PAI 6 Producciones Argentina Internacionales
7	<i>Ay si la vieras</i>	Pocho Sosa	J. M. Bustos / D. Sánchez	1996	Personal	CD	Grabado en Zanessi	<i>Mi pueblo y mi voz</i> EPSA 17077
8	<i>Ay si la vieras</i>	Pocho Sosa y Jorge de la Vega	J. M. Bustos / D. Sánchez	1987	Personal	CD	Grabado en Buenos Aires. Estudios Moebio	<i>Encuentro. Pocho Sosa y Jorge de la Vega</i>
9	<i>Ay, ay mi suerte</i>	Los Trovadores de Cuyo	Aníbal Estrella	14/01/1947	Personal	CD	Cueca	<i>La Voz de los cerros</i> . Comp. 1996 EMI Odeón. "Reliquias". EMI 8374102. Florida, Buenos Aires.
10	<i>Bandera de Los Andes</i>	Los arrieros puntanos	Cuadros-López	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3</i> . PROEL.
11	<i>Canta Argentina en Mendoza</i>	Los trovadores de Cuyo (N)	Santi-Flores-Machado	1999	Personal	CD	Cherry producciones. Editado y distribuido por Fonocal P y C 1999	<i>Los 17 héroes mendocinos</i> F 60.001
12	<i>Canta canta San Juan</i>	Los manantiales	Beto Avalo	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2</i> . PROEL.
13	<i>Cochero 'e plaza</i>	Los Trovadores de Cuyo	Hilario Cuadros	21/12/1950	Personal	CD	Cueca	<i>La Voz de los cerros</i> . Comp. 1996 EMI Odeón. "Reliquias". EMI 8374102. Florida, Buenos Aires.
14	<i>Cochero 'e plaza</i>	Los cantores del Quilla Huasi	Hilario Cuadros	1960	Personal	CD		<i>Folklore Argentino Reader's Digest Música</i> , 5 CD's, 1998 CD2
15	<i>Cochero 'e plaza</i>	Moyano-Frías	Cuadros	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3</i> . PROEL.

16	<i>Cochero 'e plaza</i>	Pocho Sosa	H. Cuadros - Poesía: Jorge Sosa	s/i	Personal	CD	Tarjeta Nevada Producido por Pocho Sosa y Franklin Henríquez. Zanessi. Mendoza	<i>Viva Cuyo Volumen 1.</i> 2000. Nevada Presenta.
17	<i>Cochero 'e plaza</i>	Los chalchaleros	Hilario Cuadros	15/8/1961	Personal	CD	Ed 1962 RCA Victor AVL-3384 Reedición CD P 2003	<i>Alma Salteña P 2003</i> BMG Ariola Argentina 8287 657475 2
18	<i>Compadre Ramos</i>	Pocho Sosa	Armando Tejada Gómez/Oscar Matus	s/i	Personal	CD		<i>Pocho Sosa canta a Armando Tejada Gómez</i> EPSA 16023
19	<i>Consejo pa' la comadre</i>	Juanón Lucero	Lucero	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3.</i> PROEL.
20	<i>Corazón</i>	Los Huanca Hua	Saúl Quiroga	Los 60	UNSL	CD	Aunque originalmente debe ser CBS por el logo	<i>20 grandes éxitos.</i> Sony Music. 1996 Microfon 2-478959.
21	<i>Corazón cuyano</i>	Jorge Viñas	Jorge Viñas/Ismael Herrero	1999	Puebla	CD	IRCO VIDEO ARCA DE NOE	Jorge Viñas <i>Para ir en la veda</i> AN 632
22	<i>Corazones partidos</i>	Los Trovadores de Cuyo	Saul Salinas	26/07/1945	Personal	CD	Cueca	<i>La Voz de los cerros.</i> Comp. 1996 EMI Odeón. "Reliquias". EMI 8374102. Florida, Buenos Aires.
23	<i>Cosechero cuyano</i>	Andrada-Flores	s/i	28/3/91	Zanessi	M		<i>Porque así lo sentimos.</i> Olympus 8164
24	<i>Cosechero y cantor</i>	Hermanos Osorio	s/i	s/i	Zanessi	M		<i>Tierra del sol y el buen vino.</i> 8280
25	<i>Criollo y cuyano</i>	Ricardo Ortiz		xxxxxx	Personal	CD		<i>Cuyanísimo III</i>
26	<i>Cruzando el Desaguadero</i>	Hermanos Garro	Félix Dardo Palorma	P 1987	Personal	C		<i>Esencia cuyana Volumen 1.</i> PROEL 4027
27	<i>Cueca</i>	Silvia Eisenstein y la Orquesta Argentina de Cámara	parece ser composición de Carlos Vega en base a sus recopilaciones	aprox 1946	Pizarro	C	Dice recopilada en Mendoza por Carlos Vega,	interpretada y orquestada por Silvia Eisenstein y la Orquesta Argentina de Cámara, editada aprox 1952
28	<i>Cueca (1)</i>	Pedro López Moyano	s/i	1953	Personal	CD	Grabación in situ Colector Carlos Vega	<i>Música tradicional de la provincia de San Juan (Argentina)</i> INM "Carlos Vega" 1999
29	<i>Cueca (2)</i>	Pedro López Moyano	s/i	1953	Música FAD UNCuyo	CD	Grabación in situ Colector Carlos Vega	<i>Panorama sonoro de la música popular argentina</i> INM "Carlos Vega" 1998
30	<i>Cueca (3)</i>	Víctor Díaz	s/i	década de 1960	Personal	CD	Remaster de grabación in situ. Santa Rosa (San Luis)	<i>Documental folklórico de Cuyo</i> Recopilación sonora y textos de Leda Valladares Meloepa 2001 Centro Cultural R. Rojas UBA. Mapa musical de la Argentina, 5.
31	<i>Cueca (4)</i>	Hugo Pérez de Sanctis	s/i	década de 1960	Personal	CD	Remaster de grabación in situ. Valle Férti (San Juan)	<i>Documental folklórico de Cuyo</i> Recopilación de Leda Valladares
32	<i>Cueca (5)</i>	Hugo Pérez de Sanctis	s/i	década de 1960	Personal	CD	Remaster de grabación in situ. Valle Férti (San Juan)	<i>Documental folklórico de Cuyo</i> Recopilación de Leda Valladares

33	<i>Cueca (6)</i>	Hugo Pérez de Sanctis	s/i	década de 1960	Personal	CD	Remaster de grabación in situ. Valle Férti (San Juan)	<i>Documental folklórico de Cuyo</i> Recopilación de Leda Valladares
34	<i>Cueca (7)</i>	Rafael Guzzo	s/i	década de 1960	Personal	CD	Remaster de grabación in situ. Capital (San Juan)	<i>Documental folklórico de Cuyo</i> Recopilación de Leda Valladares
35	<i>Cueca (8)</i>	Pedro y Rosa Páez	s/i	década de 1960	Personal	CD	Remaster de grabación in situ. Guaymallén (Mendoza)	<i>Documental folklórico de Cuyo</i> Recopilación de Leda Valladares
36	<i>Cueca de amor y cosecha</i>	Los ruiseñores de Cuyo	J.A. Sierra	s/i	Personal	C	Grabado en Estudios Alsina. Productor Riad Andraos.	<i>La viña nueva</i> . PROEL 5302
37	<i>Cueca de la Vendimia</i>	Pocho Sosa	Armando Tejada Gómez / Enrique Llopis	s/i	Personal	CD		<i>Pocho Sosa canta a Armando Tejada Gómez</i> EPSA 16023
38	<i>Cueca de la viña nueva</i>	Vera-Molina	F.D.Palorma	1977 p1978	Martí	LP	Sound Center Studio 1977. Arreglos: Ricardo Domínguez Producción: Jorge Carli	<i>Tonada para los amigos</i> Dúo Vera Molina. Publicado y distr. PMA, Phono Musical Argentina
39	<i>Cueca de la viña nueva</i>	Mónica Abraham	F.D.Palorma	abril/mayo de 1999	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD y en el título Sin acorde final	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 2</i>
40	<i>Cueca de la viña nueva</i>	Los Chalchaleros	Félix D. Palorma	1957	Personal	CD	identificado como «cueca» junto al título Percusión	<i>Folklore Argentino Reader's Digest</i> Música, 5 CD's, 1998 CD4
41	<i>Cueca de la viña nueva</i>	Nolo y Magda	Félix Palorma	P 1973	Garcetti	LP		<i>En los rumores del agua</i> . Music-Hall 70.757
42	<i>Cueca de la viña nueva</i>	Los ruiseñores de Cuyo	F. D. Palorma		Personal	C	Grabado en Estudios Alsina. Productor Riad Andraos.	<i>La viña nueva</i> . PROEL 5302
43	<i>Cueca de las chapecas</i>	Ecos del Ande	F.D.Palorma	abril/mayo de 1999	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD y en el título	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 2</i>
44	<i>Cueca de las chapecas</i>	Félix Dardo Palorma	Félix Dardo Palorma	p. 2000	Personal	CD	Remasterización digital	<i>Palorma en su propia voz</i> . 2000 La Cofra Records. CR 255. Mendoza.
45	<i>Cueca de las chapecas</i>	Cantares de la Cañadita	F. D. Palorma	1975	Peletay	LP		<i>Orgullo Cuyano</i> Philips 5574
46	<i>Cueca de los Contreras</i>	Hebe Yacante	Damián Sánchez	1986 apróx	Mansilla	C		Posiblemente Demo
47	<i>Cueca de los menducos</i>	Pocho Sosa	J. Sosa / Fredy Vidal	1996	Personal	CD	Grabado en Zanessi	<i>Mi pueblo y mi voz</i> EPSA 17077
48	<i>Cueca del agua</i>	Nolo y Magda	Manuel Tejón	P 1973	Garcetti	LP	Junto al título: Edit Lagos	<i>En los rumores del agua</i> . Music-Hall 70.757
49	<i>Cueca del arenal</i>	Los Fronterizos, Eduardo Falú y Ariel Ramírez	Eduardo Falú Jaime Dávalos	1963	Personal	CD	identificado como «cueca» junto al título. Estructura de frases 3 3 3, es decir, como zamba, aunque llamativamente, no tiene percusiones.	<i>Folklore Argentino Reader's Digest</i> Música, 5 CD's, 1998 CD4
50	<i>Cueca del guitarrero</i>	Dúo Aconcagua	Félix Dardo Palorma	s/i	Personal	CD	Producido por Pocho Sosa y Franklin Henríquez. Zanessi. Mendoza	<i>Viva Cuyo Volumen 1</i> . 2000. Nevada Presenta.
51	<i>Cueca del tomero</i>	Vocal tría	Talquenca - Tejada Gómez	s/i	Personal	C		Demo

52	<i>Cueca del vino nuevo</i>	Claudia Pirán	G. Troncozo	diciembre de 2000	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD flauta en la intro. Masterizado en Zanessi	<i>La mirada de mi alma</i> Nº: 580809-01 Grabado en El Hornito (San Juan)
53	<i>Cueca del violín</i>	Los Fronterizos	Fernando Matos/Quiroga	1968	Personal	CD	identificado como «cueca» junto al título. Percusión. 3 3 3 Aunque habla de cuyano y Cuyo	<i>Folklore Argentino Reader's Digest</i> Música, 5 CD's, 1998 CD5
54	<i>Cuyaneando con el compadre</i>	Salguero-Bello	Bello	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3.</i> PROEL.
55	<i>De alpargatas y chupallas</i>	Ricardo Ortiz	López-Riverol-Viñas	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
56	<i>De Cuyo a las Tres Marías</i>	Hermanos Osorio	s/i	s/i	Zanessi	M		ídem
57	<i>De estar ausente</i>	Oyarzábal-Navarro	Dias Dho - R. Ortiz	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
58	<i>De estar ausente</i>	Guillermo Murúa y Alberto Lucero, piano Cacho Morales	“Lobito” Ortiz y Díaz Dho	s/i	Personal	C	Grabada de la radio enero 2004	Cassette rotulado “Senderos de la p”
59	<i>De olivo en olivo</i>	Los cantores de Cuyo	Abdón David	1974	Peletay	LP		<i>Cantos Cuyanos Music-Hall 2436</i>
60	<i>De vendimia en vendimia</i>	Jorge Viñas	Jorge Viñas/López Riverol	1999	Puebla	CD	IRCO VIDEO ARCA DE NOE	Jorge Viñas <i>Para ir en la veda AN 632</i>
61	<i>Del que se va y no vuelve</i>	Alfredo Ábalos	F.D.Palorma	abril/mayo de 1999	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD y en el título	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 2</i>
62	<i>El beso</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo	13/1/1947	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección “Reliquias” EMI Odeon
63	<i>El encuentro</i>	Alberto Rodríguez	A. Rodríguez / Rodolfo Álvarez	P 1997	Personal	CD	Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano. Federación Gaucha de Mendoza	<i>Alberto Rodríguez. Eterno Maestro de Cuyo C-001</i>
64	<i>El gigante de Los Andes</i>	Los Trovadores de Cuyo (N)	Lastra/Valles/Palmer	ed. 1998	Personal	CD	Cueca	<i>La canción del linyera, LM 605457</i> 2282 2 1, leader music sacim 1998, Buenos Aires.
65	<i>El lugareño</i>	Los Trovadores del Sur	Moyano	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3.</i> PROEL.
66	<i>El que se va y no vuelve</i>	Oyarzábal-Navarro	F. D. Palorma	p.1989	Personal	C	p.1989	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 1.</i> PROEL.
67	<i>El sonido de una cueca</i>	Ricardo Ortiz	Jorge Berchessi	p.1989	Personal	C	p.1989	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 1.</i> PROEL.
68	<i>El sueño de la vendimia</i>	Coral Nuevas Voces	Jorge Viñas/Ismael Herrero	1999	Personal	CD	V.C. Ricardo Mansilla	<i>Coral Nuevas Voces. Auspiciado por Cultura de Mendoza</i>
69	<i>El sueño de la vendimia</i>	Mercedes Sosa	Jorge Viñas/Ismael Herrero	s/i	Mansilla	C	1987	<i>Mercedes Sosa '87</i>

70	<i>El vino de mi copla</i>	Dávila-Tovares	Palorma	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3.</i> PROEL.
71	<i>El zarcillito</i>	Nolo y Magda	Magda De Merolis / Manuel Tejón	P 1973	Garcetti	LP	Junto al título: Edit Lagos	<i>En los rumores del agua.</i> Music- Hall 70.757
72	<i>En Ullum están chayando</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo / H. Videla Flores	16/5/1949	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
73	<i>Enamorado y contento</i>	Mínguez-Barboza	Lastra	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
74	<i>Entre los algarrobos</i>	Voces de Lagunas	D.R.	P1999	Personal	CD	Grabación in situ masterizada Producción artística Sandra Amaya Archivo sonoro Mendoza Suena	<i>Música popular de Lagunas del Rosario II</i> Archivo antropológico
75	<i>Entre mar y cordillera</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo	19/12/1946	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
76	<i>Entre San Juan y Mendoza</i>	Los Trovadores de Cuyo (N)	Flores/Ocampo	ed. 1998	Personal	CD		<i>La canción del linyera</i> , LM 605457 2282 2 1, leader music sacim 1998, Buenos Aires.
77	<i>Entre San Juan y Mendoza</i>	Los Chalchalers	Carlos Montbrun Ocampo /Hernán Videla Flores	1962	Personal	CD	identificado como «cueca» junto al título.Percusión 3 3 3	<i>Folklore Argentino Reader's Digest</i> Música, 5 CD's, 1998.CD1
78	<i>Entre San Juan y Mendoza</i>	Antonio Tormo	Ocampo-Flores	s/i	Personal	CD		<i>Cuyanísimo III</i>
79	<i>Esperame donosa</i>	Los cantores de Cuyo	Carlos Montbrun Ocampo	1974	Peletay	LP	¡ojo! Es 4 3 3	<i>Cantos Cuyanos</i> Music-Hall 2436
80	<i>Esperame donosa</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo	22/3/1954	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
81	<i>Hay ausencia en las lagunas</i>	Mensajeros del desierto	Tito Fernández	P 1999	Personal	CD	Grabación in situ masterizada Producción artística Sandra Amaya	<i>Música popular de Lagunas del Rosario I</i> Archivo antropológico
82	<i>Hay que cumplir la promesa</i>	Podolfo Páez Oro	Arancibia	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
83	<i>Homenaje a Cuyo</i>	Los Caballeros de Cuyo	s/i	8/4/1991	Zanessi	M		Olympus 8165.Z
84	<i>Huentota</i>	Sandra Amaya y Marcelino Azaguate	F.D.Palorma	1998	Zanessi	CD	Grabado en Bunker Records S.A. dice «cueca» en el CD	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma.Vol. 1</i>
85	<i>Ja Jay Ja Jay</i>	Las voces vergelinas	D. R.	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
86	<i>Ja Jay, Ja Jay</i>	Los cantores de Cuyo	Recopilación Francisco Carrizo	1974	Peletay	LP		<i>Cantos Cuyanos</i> Music-Hall 2436
87	<i>Jugueteando</i>	Los chalchalers	Manuel Tejón	15/8/1961	Personal	CD	Ed 1962 RCA Victor. Reedición CD P 2003	<i>Alma Salteña</i> P 2003 BMG Ariola Argentina
88	<i>La calandria prisionera</i>	Juanita Vera	Ranulfo Coria	P 1987	Personal	C		<i>Esencia cuyana Volumen 1.</i> PROEL 4027
89	<i>La calle Angosta</i>	Los Cantores del Manantial	José Zabala	s/i	Personal	CD	Producido por Pocho Sosa y Franklin Henríquez. Zanessi. Mendoza	<i>Viva Cuyo Volumen 1.</i> 2000. Nevada Presenta.

90	<i>La calle Angosta</i>	Los Trovadores de Cuyo	Zabala	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3. PROEL.</i>
91	<i>La chichanera</i>	Pocho Sosa	Fabiano Navarro	1996	Personal	CD	Grabado en Zanessi	<i>Mi pueblo y mi voz</i> EPSA 17077
92	<i>La chinguillana</i>	Martín Poblete	Martín Poblete	1993	Personal	CD	Grabación in situ Colectores Goyena, Giuliani, García	<i>Música tradicional de la provincia de San Juan (Argentina)</i> INM "Carlos Vega" 1999
93	<i>La chiquitita</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo	13/1/1947	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
94	<i>La corocortaña</i>	Leonor Poblet	F.D.Palorma	abril/mayo de 1999	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD y en el título	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 2</i>
95	<i>La danza de mi pueblo</i>	Roberto Rimoldi Fraga	Roberto Rimoldi Fraga	P 1987	Personal	C		<i>Esencia cuyana Volumen 1. PROEL 4027</i>
96	<i>La del jamón</i>	Hermanos Aldeco	Valles-Villavicencio	P 1987	Personal	C		<i>Esencia cuyana Volumen 1. PROEL 4027</i>
97	<i>La del jamón</i>	Los cantores del Quilla Huasi	Valles-Villavicencio	xxxxxx	Personal	CD		<i>Cuyanísimo III</i>
98	<i>La dormiqueña</i>	Cantares de la Cañadita	C. Canciello	1975	Peletay	LP		<i>Orgullo Cuyano</i> Philips 5574
99	<i>La flor ausente (v.1)</i>	Los manantiales	Saúl Quiroga	p.1989	Personal	C	p.1989	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 1. PROEL.</i>
100	<i>La flor ausente (v.2)</i>	Hermanos de la Torre	S. Quiroga	s/i	Personal	CD		<i>Cuyanísimo Volumen 1. 1998. Colección Folklore. LM 605457 22810202</i>
101	<i>La lagunerita</i>	Voces de lagunas	Pedro Villegas	P 1999	Personal	CD	Grabación in situ masterizada Producción artística Sandra Amaya Archivo sonoro Mendoza Suena	<i>Música popular de Lagunas del Rosario I. Archivo antropológico</i>
102	<i>La María Barrera</i>	Nolo y Magda	Manuel Tejón	P 1973	Garcetti	LP	Junto al título: Edit Lagos Estribillo de 14 c.	<i>En los rumores del agua. Music-Hall 70.757 monoaural Serie D.M. Difusión Musical. Produc. Sicamericana</i>
103	<i>La Pancha Alfaro</i>	Roberto Mercado	Armando Tejada Gómez /Oscar Matus	1997	Personal	CD	Grabado en Bunker, Mendoza	<i>Para ver que pasa</i> ROM-002
104	<i>La potranca</i>	Las voces del Plumerillo	Rafael "Chocho" Arancibia	P 1998	Personal	CD	Producido por Riyad Andraos. Leader music sacim. Buenos Aires.	<i>Cuyanísimo II. 1998. Colección Folklore. LM 605457 228825</i>
105	<i>La refranera</i>	Sandra March y Tilín Orozco	F.D.Palorma	1998	Zanessi	CD	Grabado en Bunker Records S.A. dice «cueca» en el CD	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 1</i>
106	<i>La refranera</i>	Félix Dardo Palorma	Félix Dardo Palorma	p. 2000	Personal	CD	Remasterización digital	<i>Palorma en su propia voz. 2000 La Cofra Records. CR 255. Mendoza.</i>
107	<i>La refranera</i>	Oyarzábal-Navarro	T. Corzales-Palorma	P 1987	Personal	C		<i>Esencia cuyana Volumen 1. PROEL 4027</i>
108	<i>La Vinajera</i>	Las voces del chorrillero	F.D.Palorma	abril/mayo de 1999	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD y en el título	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 2</i>

109	<i>La yerba mora</i>	Los hermanos Albelo	H. Cuadros	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3. PROEL.</i>
110	<i>Las dos puntas</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo / O. Rocha	18/6/1948	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
111	<i>Los sesenta granaderos</i>	Los Trovadores de Cuyo	F. Pérez Cardoso Hilario Cuadros	19/05/1944	Personal	CD	Cueca	<i>La Voz de los cerros. Comp. 1996</i> EMI Odeón . "Reliquias". EMI 8374102. Florida, Buenos Aires.
112	<i>Me hiciste mal</i>	Los trovadores sanjuaninos	Saúl Quiroga	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2. PROEL.</i>
113	<i>Mi buena suerte</i>	Cantares de la Cañadita	Atilio Jofré	1975	Peletay	LP		<i>Pa' mi pago cuyano Philips. Producido por Phonogram. 5501</i>
114	<i>Mi pequeño retoño</i>	Los Hermanos Allendes	s/i	22/4/1991	Zanessi	M		<i>Nuevamente lo mejor de Cuyo</i> Olympus 8166
115	<i>Montañas mías</i>	Cantares de la Cañadita	H. Cuadros / J. Quintanilla	1975	Peletay	LP		<i>Pa' mi pago cuyano Philips. Producido por Phonogram. 5501</i>
116	<i>No me digas que no</i>	Los hermanos de La Torre	Raúl de La Torre	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2. PROEL.</i>
117	<i>Nunca diga el peón tropero</i>	Los Caballeros de Cuyo	s/i	8/4/1991	Zanessi	M		Olympus 8165.Z
118	<i>Orgullo cuyano</i>	Cantares de la Cañadita	M. Andrade / R. Bianchi	1975	Peletay	LP		<i>Orgullo Cuyano Philips 5574</i>
119	<i>Pa' don Raúl Oro</i>	Los Cantores del Plumerillo	s/i	s/i	Zanessi	M		<i>Todo Cuyo es de Las Heras. 8049</i>
120	<i>Pa' don Raúl Oro</i>	Cantares de la Cañadita	Saúl Quiroga	s/i	Personal	C	Grabada de la radio Alicia Canciello 2003	Cassette rotulado "Cueca. Inicio Viñatero Cantor"
121	<i>Pa' la vendimia</i>	Hermanos de la Torre	Gatica	p.1989	Personal	C	p.1989	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 1. PROEL.</i>
122	<i>Pa' San Juan</i>	Los Trovadores de Cuyo	Luciano Senra-Hilario Cuadros	s/i	Personal	C	Grabada de la radio	Cassette rotulado "Senderos de la p"
123	<i>Pa'l comisario</i>	Carlos Montbrun Ocampo	C. Montbrun Ocampo	s/i	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
124	<i>Para don Luis Villegas</i>	Los Caballeros de Cuyo	s/i	8/4/1991	Zanessi	M		Olympus 8165.Z
125	<i>Para Palorma</i>	Jorge Marziali	Marziali	1998	Zanessi	CD	Grabado en Bunker Records S.A. dice «cueca» en el CD	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 1</i>
126	<i>Para Palorma</i>	Aguaclara	Jorge Marziali	2001	Personal	CD		Demo. Fader
127	<i>Patay</i>	Sandra Amaya	Sandra Amaya	s/i	Zanessi	CD	dice «cueca cuyana» en el CD	<i>Arena y junquillo</i> Mendoza Suena
128	<i>Póngale por la hileras</i>	Los Trovadores de Cuyo (N)	Palorma	ed. 1998	Personal	CD	Cueca	<i>La canción del linyera, LM 605457</i> 2282 2 1, leader music sacim 1998, Buenos Aires.
129	<i>Póngale por las hileras</i>	Cantares de La Cañadita, con Félix Dardo Palorma	Félix D. Palorma	1982	Personal	CD	identificado como «cueca» junto al título y en la dedicatoria inicial	<i>Folklore Argentino Reader's Digest</i> Música, 5 CD's, 1998 CD3

130	<i>Póngale por las hileras</i>	Carlos Montbrun Ocampo	Félix R. Palorma	16/5/1948	Personal	CD	P1996 / P 1946	<i>Para Cuyo</i> Colección "Reliquias" EMI Odeon
131	<i>Póngale por las hileras</i>	Narváez-Manchento	Palorma	2003	Personal	C	En vivo grabada de la radio 2003	Cassette rotulado "Cueca. Inicio Viñatero Cantor"
132	<i>Póngale por las hileras</i>	Juanita Vera	F. D. Palorma	P 1998	Personal	CD	Producido por Riyad Andraos. Leader music sacim. Buenos Aires.	<i>Cuyanísimo II</i> . 1998. Colección Folklore. LM 605457 228825
133	<i>Primavera</i>	Alberto Rodríguez, solo de piano.	Recopilación	aprox 1956	Pizarro	C	regalado por el Sr. V. Pizarro. Con EC	s/i Dice cueca Recop. Alberto Rodríguez.
134	<i>Primavera</i>	Alberto Rodríguez	Recopilación	P 1997	Personal	CD	Cueca tradicional Recopilación Alberto Rodríguez.	<i>Alberto Rodríguez. Eterno Maestro de Cuyo</i> C-001 Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano. Federación Gaucha de Mendoza
135	<i>Pueblo, sol y nieve</i>	Pedro Cladera	Los jagüeles	P 1987	Personal	C	CANCIÓN CUECA. 16+16 como milonga; 8+8+8+5+3 con ritmo de cueca	<i>Esencia cuyana Volumen 1.</i> PROEL 4027
136	<i>Puntano amigo</i>	Andrada-Flores	S. Bértiz	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
137	<i>Que le cuento que el compadre</i>	Dúo coplero	s/i	s/i	Zanessi	M		<i>El canto de la sangre.</i> 8289
138	<i>Que mala suerte</i>	Claudia Pirán	E. Blázquez	diciembre de 2000	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD. Cueca norteña	<i>La mirada de mi alma.</i> Nº: 580809-01 Grabado en El Hornito (San Juan) Masterizado en Zanessi
139	<i>Quiero mirar tus ojos</i>	Décima-Fernández-Rivero	Luis Reinoso	1997	Personal	CD	Grabación in situ Colectores Goyena, Giuliani	<i>Música tradicional de la provincia de San Juan (Argentina)</i> INM "Carlos Vega" 1999
140	<i>Quiero volver a San Juan</i>	Sisterna-Peralta	A. Sfredo	p.1992	Personal	C	p.1992	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 2.</i> PROEL.
141	<i>Remolinos</i>	Nolo y Magda	Manuel Tejón	P 1973	Garcetti	LP	Junto al título: Edit Lagos	<i>En los rumores del agua.</i> Music-Hall 70.757
142	<i>Rivadavia canta ya</i>	Los cuatro de Salta	Daniel Sorucco	s/i	Mansilla	C		
143	<i>Romance de la Pancha Alfaro</i>	Los Huanca Hua	R. Paeta / R. Daniel Altamirano	Los 60	UNSL	CD	Aunque originalmente debe ser CBS por el logo	<i>20 grandes éxitos</i> Sony Music. 1996 Microfon 2-478959.
144	<i>Romance de tierra y agua</i>	Brochazos cuyanos	s/i	11/11/1992	Zanessi	M		<i>Brochazos cuyanos y sus vivencias.</i> 8307
145	<i>San Juan viñatero</i>	Dúo coplero	s/i	s/i	Zanessi	M		<i>El canto de la sangre.</i> 8289
146	<i>Si alguna vez vas a Cuyo</i>	Andrada-Flores	Frías-Cataldo	P 1987	Personal	C		<i>Esencia cuyana Volumen 1.</i> PROEL 4027
147	<i>Si porque te quiero quieres</i>	Alberto Rodríguez	Recopilación	P 1997	Personal	CD	Cueca primitiva Recopilación Alberto Rodríguez.	<i>Alberto Rodríguez. Eterno Maestro de Cuyo</i> C-001 Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano. Federación Gaucha de Mendoza

148	<i>Si sabís templar las cuerdas</i>	Aballay-Gómez	Buenaventura Luna/Oscar Valle	1993	Personal	CD	Grabación in situ Colectores Goyena, Giuliani, García	<i>Música tradicional de la provincia de San Juan (Argentina)</i> INM "Carlos Vega" 1999
149	<i>Soy un pájaro del agua</i>	Alberto Rodríguez y sus Andinos. Cantan: dúo Garcetti-Araujo	recopilación	aprox 1936	Pizarro	C	regalado por el Sr. V. Pizarro. Sin EC	Dice cueca tradicional y popular.
150	<i>Tesoro que abandoné</i>	Sisterna-Peralta	Blas Benito Leyes	s/i	Personal	C	Grabada de la radio enero 2004	Cassette rotulado "Senderos de la p"
151	<i>Tiempo de Tonadas</i>	Jorge Viñas	Jorge Viñas/López Riverol	1999	Puebla	CD	IRCO VIDEO ARCA DE NOE	Jorge Viñas <i>Para ir en la vida</i> AN 632
152	<i>Tijeras y racimos</i>	Oyarzábal-Navarro	F. S. Morán	s/i	Personal	C	s/i	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 3.</i> PROEL.
153	<i>Vendimia de a dos</i>	Alejandra Bermejillo	Fabiano Navarro	2001	Personal	CD	Grabado en Fader, Mendoza	<i>Tejidos del alma</i>
154	<i>Viejo tonelero</i>	Coral Nuevas Voces	Aníbal Cuadros/Gregorio Torchetta	1999	Personal	CD	V.C. Ricardo Mansilla	<i>Coral Nuevas Voces.</i> Auspiciado por Cultura de Mendoza
155	<i>Viejo tonelero</i>	Vocal tría	Cuadros-Torchetta	s/i	Personal	C		Demo
156	<i>Viñadora</i>	Los trovadores de Cuyo (N)	Santi/Torcetta	1999	Personal	CD	Cherry producciones. Editado y distribuido por Fonocal P y C 1999	<i>Los 17 héroes mendocinos</i> F 60.001
157	<i>Viva Jáchal puro vino</i>	Rodolfo Páez Oro	Ajar-Mora	p.1989	Personal	C	p.1989	<i>Puras Cuecas Cuyanas. Volumen 1.</i> PROEL.
158	<i>Voy llegando a Cuyo</i>	Los del solar	Palorma	s/i	Personal	C	Grabada de la radio	Cassette rotulado "Senderos de la p"
159	<i>Voy llegando a Cuyo</i>	Félix Dardo Palorma	Félix Dardo Palorma	p. 2000	Personal	CD	Remasterización digital de discos de acetato de 78 r. p. m.; discos de 45 r. p. m. de vinilo; cintas abiertas deterioradas; y cassettes.	<i>Palorma en su propia voz.</i> 2000 La Cofra Records. CR 255. Mendoza. En la portada: "Sus mejores canciones" y "Remasterización digital"
160	<i>Yo sé porqué</i>	Ibazeta- Ibazeta- Ibazeta	Santiago Bértiz/Alfredo Alfonso	1998	Personal	CD	Grabación in situ Colectores Goyena, Giuliani	<i>Música tradicional de la provincia de San Juan (Argentina)</i> INM "Carlos Vega" 1999
161	<i>Zonda terral</i>	Rodolfo Páez Oro	F.D.Palorma	abril/mayo de 1999	Zanessi	CD	dice «cueca» en el CD y en el título	<i>Mendoza Toda. Homenaje a Félix Dardo Palorma. Vol. 2</i>
162	<i>Zonda terral</i>	Félix Dardo Palorma	Félix Dardo Palorma	p. 2000	Personal	CD	Remasterización digital	<i>Palorma en su propia voz.</i> 2000 La Cofra Records. CR 255. Mendoza.
Nº	Título	Intérprete	Compositor / Autor	Fecha de grabación o edición	Archivo	Formato	Datos de Edición y Otros datos	

Total de recopilaciones: 162 interpretaciones de 128 composiciones distintas.

Formatos: C: cassette; CD: disco compacto; LP: long play; M: master.

6.3. Los cultores cuyanos entrevistados

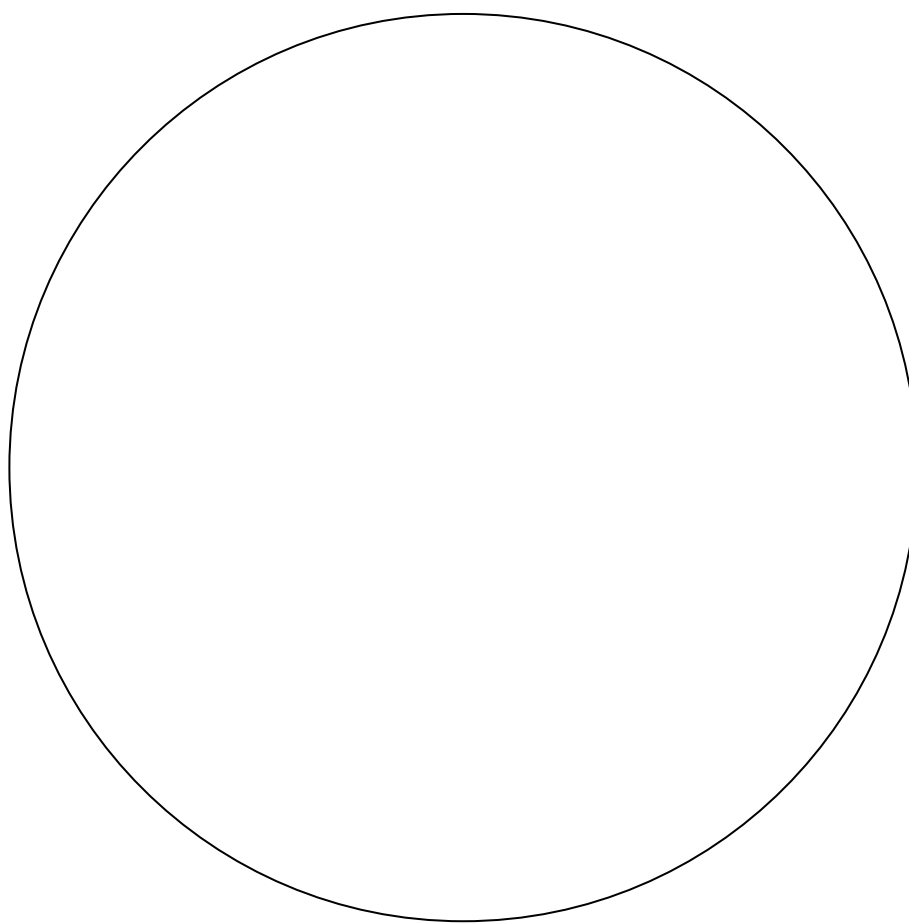
Entrevistado	Fecha de nacimiento	Relación con la música cuyana	Fechas de las entrevistas	Entrevista de verificación	Entrevista procesadas totalmente
Aliaga, Eduardo	12/10/1948	(músico) cantante y guitarrista	(19/10/2002) y (28/3/2003)	sí	sí
Aporta, Víctor	29/11/1960	(músico) guitarrista, compositor, dueño y operador de estudio de grabación	(27/2/2003)	sí	
Bértiz, Luly	27/8/1942	(oyente experta) familiar directo de músico	(1/3/2003)	sí	
Bértiz, Santiago	8/4/1919	(músico) guitarrista y compositor	(8/6/2002) y (1/3/2003)	sí	
Bértiz, Titi	20/6/1939	(oyente experta) bailarina, familiar directo de músico	(1/3/2003)	sí	
Cacace, Fabiana	18/2/1971	(música) tecladista	(19/10/2002) y (28/3/2003)	sí	sí
Cacace, Mariano	19/8/1945	(músico) cantante y guitarrista	(19/10/2002) y (28/3/2003)	sí	
Canciello, Alicia	27/11/1943	(oyente experta) familiar directo de músico, conductora de programa radial	(4/3/2003)	sí	
Demerolis, Magda	23/10/1937	(música) cantante	(3/3/2003)	sí	
Giménez, Ángel	1/3/1940	(oyente experto) bailarín y coreógrafo	(22/8/2003)		
Mansilla, Ricardo	7/6/1956	(músico) (oyente experto) arreglador y director de coros	(6/3/2003) y (13/9/2003)	sí	
Matta, Mariana	12/6/1962	(música) cantante	(27/2/2003)	sí	
Maure, Nicanor	10/1/1934	(músico) cantante y guitarrista	(11/3/2003)	sí	
Molina, José	15/7/1948	(músico) cantante y guitarrista	(2/3/2003)	sí	
Molina, Maxi	5/9/1981	(músico) guitarrista	(2/3/2003)	sí	
Navarro, Armando	8/10/1948	(músico) cantante y guitarrista	(3/10/2002) y (1/3/2003)	sí	sí
Parra, Dino	3/5/1956	(músico) cantante y guitarrista; chileno, 20 años de residencia en Mendoza	(16/9/2002) y (23/9/2002)		sí
Pizarro, Víctor	18/5/1934	(oyente experto) conductor de programa radial, autor de letras de canciones	(28/5/2002) y (6/6/2002)		sí
Prado, Agustín	22/8/1928	(músico) cantante y guitarrista; dueño de emisora de radio	(28/2/2003)	sí	
Puebla, Oscar	28/11/1973	(músico) guitarrista	(27/2/2003)	sí	
Rodríguez, Ilda	5/3/1921	(oyente experta) familiar directo de músico	(4/3/2003)	sí	
Rodríguez, Omar	10/8/1960	(músico) cantante y guitarrista	(7/1/2003)		sí
Rodríguez, Osvaldo	26/10/1942	(oyente experto) escritor	(14/3/2003)		
Romero, Juan Carlos	16/2/1974	(músico) cantante y guitarrista	(14/3/2003)	sí	
Santi, Sergio	20/8/1961	(músico) cantante y guitarrista	(9/3/2004)		
Sierra, Alfredo	15/2/1944	(músico) compositor y cantante	(15/7/2002)		sí
Tejón, Nolo	3/6/1925	(músico) compositor, cantante y guitarrista	(10/9/2002) y (3/3/2003)	sí	sí
Torres, Cholo	10/11/1943	(músico) cantante y guitarrista	(25/6/2002)		sí
Vega, Raúl	6/7/1960	(músico) guitarrista	(11/7/2002)		sí
Zanessi, Arrigo	22/12/1926	(oyente experto) dueño y operador de estudio de grabación	(15/7/2002)		sí

Además de las 39 entrevistas formales realizadas con los 30 entrevistados que aparecen en la planilla anterior, hemos realizado algunos encuentros o consultas informales con algunos de estos mismos cultores y con otros músicos y oyentes expertos:

- Giménez, Ángel: (oyente experto) bailarín y coreógrafo; (4/6/2003) conversación personal informal.
- López, José Luis: (oyente experto) productor de programas radiales y de una página web sobre folklore cuyano en la provincia de San Juan; (10/1/2004) comunicación personal por correo electrónico.
- Montuelle, Alejandro: (músico) cantante y guitarrista, productor de programa radial; (7/11/2003) conversación telefónica.
- Vaccari, Ricardo: (músico) percusionista; (24/2/2004) conversación personal informal
- Zanessi, Arrigo: (oyente experto) dueño y operador de estudio de grabación; (25/3/2004) conversación telefónica.

CD con los fragmentos empleados en las entrevistas de verificación

- Ejemplo 1a: *Póngale por las hileras (normal)*
- Ejemplo 1b: *Póngale por las hileras (anómala)*
- Ejemplo 2a: *Cueca Derivada (anómala)*
- Ejemplo 2b: *Cueca Derivada (normal)*



Oscar Puebla: guitarra
Analía Garcetti: voz
Grabado en diciembre de 2002