

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 fuiu ver te
 F C
 I V
Ay, ay mi suerte
F1-O1-S1-P1P2

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 soel 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*
La yerba mora
F2-O1-S1

2. *es ta rás en mi me mo ria*
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.

yoes toy do li do jun toau na pe na
quea yer pu sie ras a le gre men te

Am D7 G
IIIm V7 I

La flor ausente
F2-O3-S1S2

2.

San Juan al fon do sus ven ta na les
y sus ma ña nas son mos ca te les

C C7 F
V V7 I

Voy llegando a Cuyo
F2-O1-S1S2

3.

sa que les pi chea la bor da le sa

G C C
I IV IV

La viña nueva
F2-O1-S3

—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[°] IIIm 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

E^b C7 Fm B^b7 E^b
 I V7(II) IIIm V7 I

Allá por San Rafael, O3-S1S2
—Figura 3.75.2—

anticipación anticipación

E^b7 A^b6 B^b7 E^b6
 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.

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*

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is labeled '1.' and contains a melody with lyrics 'Co che ro cuánto me co o bra'. The second staff is labeled '2.' and contains a bass line with chord symbols 'A I' and 'E V' positioned below it.

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.

2.

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.

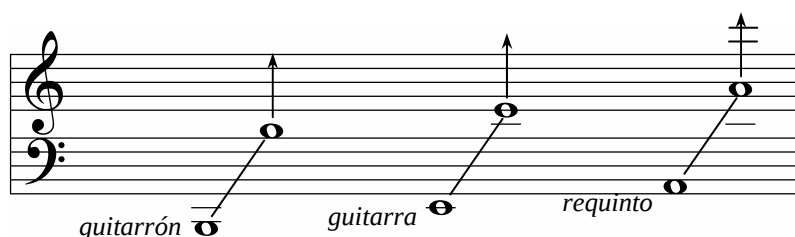
“Deseando extender la gama tonal de la guitarra, enriqueciéndola con nuevos sonidos, que ya adivinaba su oído en los transportes y arrequintamientos rápidos de ese instrumento, no diremos que creó, pero sí que en nuestro medio, fue el primero que usó y divulgó el requinto como instrumento de acompañamiento.” (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 acordado 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 Victor 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.

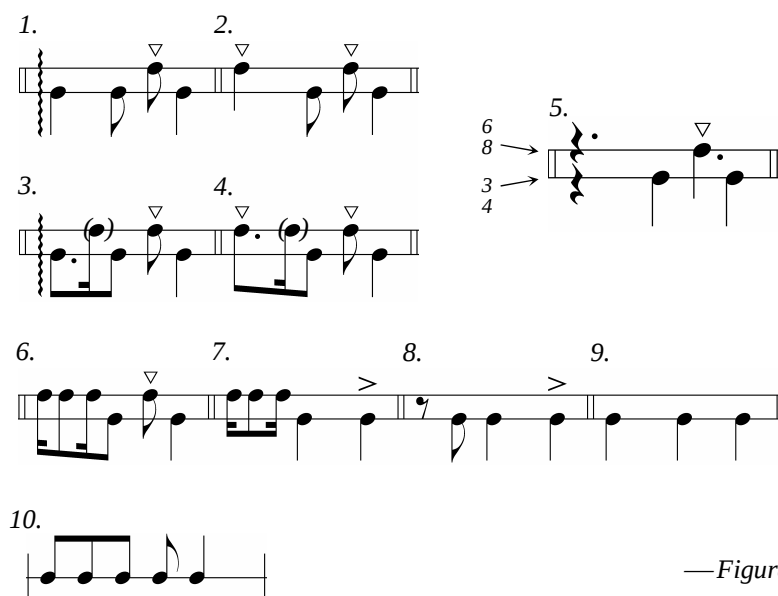
“Nosotros la cueca cuyana que hacemos, tratamos de no hacerla rápido pero sí darle su agilidad... que no es lo mismo que hacerla rápido... una cosa ágil, que no sea densa.” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

En esta percepción tiene gran incidencia el rasguido 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 rasguidos 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 rasguido 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, más bailable, 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 ligan 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 *Juqueteando*.

“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 norteños. 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 norteña”; 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 nortños 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 tradición*; 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 *Juguetando* 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 *Juguetando*... ‘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, *Juguetando* 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 [repito 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 *¡aro, 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 *¡aro, 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 parágrafo 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

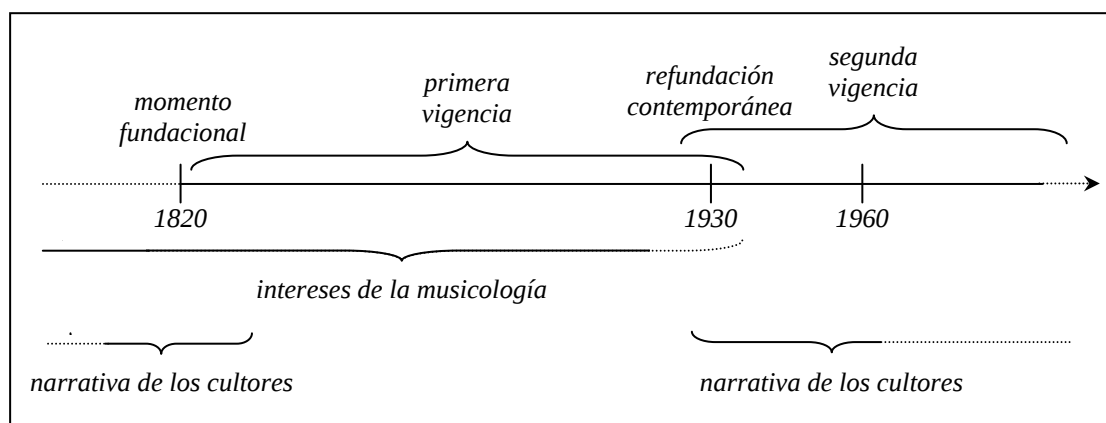
estos géneros musicales. Asimismo, este ámbito de complejas tensiones puede ser leído por los intérpretes y compositores más jóvenes como un terreno del que no se sienten invitados a participar y en el que no es interesante desarrollarse musicalmente.

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