

Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional

Octavio Sánchez

Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional

El propósito de este artículo es profundizar en el análisis del campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional, focalizando en algunos aspectos de las temáticas que aparecen en los textos literarios de las canciones. Es parte de un trabajo de mayores proporciones que tiene como uno de sus objetivos desentrañar los mecanismos y factores de legitimación existentes entre los cultores de estas músicas y de sus implicaciones en la construcción de la identidad sociocultural cuyana.

El sustento teórico es la sociología de Peter Berger y Thomas Luckmann, especialmente la manera en que trabajaron el concepto de legitimación. El heterogéneo material que contiene el corpus ha sido categorizado siguiendo la propuesta teórico metodológica de Gerard Genette. Incorporo algunos procedimientos metodológicos del Análisis Crítico del Discurso de Teun Van Dijk, construyendo ejes que atraviesan las producciones y los discursos relativos a las músicas populares cuyanas.

Desde este marco y con las herramientas mencionadas me he propuesto recorrer en el presente texto uno de los ejes del análisis, que he denominado “autorreferencialidad”, estudiando en esta ocasión la porción del corpus referida a las letras de cuecas y tonadas.

Palabras clave: músicas populares, legitimación, identidades, autorreferencialidad.

Self-reference and Legitimization in Popular Musics of Traditional Base from Cuyo

The purpose of this article is to gain depth in the analysis of popular musics of traditional base from Cuyo, focusing on some aspects of the themes that appear in the song's literary texts. This is part of a bigger work that aims to unravel the mechanisms and factors of legitimization present among the cultivators of these musics and their implications in constructing the Cuyoan sociocultural identity. Peter Berger's and Thomas Luckmann's sociologies are the theoretical basis, especially for the way in which they worked with the concept of legitimization. The heterogeneous material contained in the corpus has been categorized following Gerard Genette's theoretical and methodological approach. I incorporate some methodological procedures from Teun Van Dijk's Critical Discourse Analysis, building axes through the productions and discourses relative to popular musics from Cuyo.

With this framework and these tools, I intend to follow one analysis axis that I have called “self-reference”, studying the part of the corpus that refers to the lyrics of cuecas and tonadas.

Keywords: popular musics, legitimization, identities, self-reference.

1.

El propósito de este artículo es profundizar en el análisis del campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional, focalizando en algunos aspectos de las temáticas que aparecen en los textos literarios de las canciones. Es parte de un trabajo que vengo realizando desde hace muchos años y que tiene como uno de sus objetivos desentrañar los mecanismos y factores de legitimación existentes entre los cultores de estas músicas y sus implicaciones en la construcción de la identidad sociocultural cuyana.

El sustento teórico es la sociología de Berger y Luckmann¹, especialmente la manera en que trabajaron el concepto de legitimación. No es este el espacio adecuado para profundizar en esta teoría. Sin embargo, en función de lograr una mejor comprensión del texto, me parece oportuno clarificar dos aspectos de esta perspectiva, uno referido a cómo se compone el proceso de legitimación y otro relativo a cuán complejo o profundo es el grado de institucionalización de un colectivo social.

Por un lado, según estos teóricos, en los procesos de legitimación podemos distinguir dos componentes: uno es cognoscitivo y el otro normativo. En cuanto al primero, un sujeto está legitimado si se ha apropiado de conocimientos significativos referidos a la contemporaneidad y a la profundidad histórica de su colectivo social. Y, en cuanto al segundo componente, un miembro del colectivo está legitimado si se comporta según las normas y valores correspondientes al rol que esté desempeñando. En síntesis, la legitimación de ese sujeto se refiere a cuánto sabe del presente y pasado de su colectivo social y cuán respetuoso es en el cumplimiento de las normas relativas a su rol, reglas que se han ido construyendo a lo largo del tiempo.

Y por otro lado, es importante aclarar que el mecanismo descripto obedece en cierta manera al grado de objetivación e integración de significados que haya alcanzado un colectivo social en los procesos de institucionalización. Dependiendo de esa graduación es posible distinguir distintos niveles de legitimación. Dicho de manera sencilla, mientras más conocimientos y normas haya acumulado un colectivo social, más complejo será el proceso de legitimación y más sólida será la posición del sujeto legitimado.

El corpus de mis investigaciones está conformado por los textos, paratextos y metatextos que se relacionan en el campo de las músicas populares cuyanas, producidos en diferentes contextos. El heterogéneo material que contiene ha sido categorizado siguiendo la propuesta teórico metodológica de Gerard Genette². Consideraré texto a la canción en cuanto sonido (grabada o en vivo), incluyendo

¹ Peter Berger y Thomas Luckmann: *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968).

² Gerard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989 [1982]); y *Umbrales* (Buenos Aires/México: Siglo XXI, 2001 [1987]).

tanto las estructuras musicales como la letra, junto con las representaciones primarias que den cuenta de aquella, es decir, las transcripciones de música y palabra; en el presente trabajo me focalizaré en textos literarios de las canciones. Siguiendo con esta lógica, son paratextos todos los elementos que acompañan al texto y que mantienen cierta dependencia como: títulos, dedicatorias, glosas introductorias, coreografías y otros elementos de la danza, carátulas de producciones discográficas, afiches promocionales de diversos eventos referidos a presentaciones en vivo, entre otros. Y son metatextos otras producciones que comentan o se refieren al texto, en este caso: entrevistas a cultores y sus transcripciones y procesamientos, notas de trabajos de campo, artículos periodísticos y textos académicos. Es preciso aclarar que el mismo Genette reconoce que con frecuencia los límites dentro de las relaciones textuales que dan lugar a esta clasificación, pueden ser endebles, relativos y provisorios.

Finalmente, incorporo algunos procedimientos metodológicos del Análisis Crítico del Discurso³. En este sentido he construido ejes que, desde mi perspectiva, atraviesan las producciones y los discursos relativos a las músicas populares cuyanas, y de esta forma recorrer la diversidad de fuentes que contiene el corpus de mi trabajo. En síntesis, desde este marco y con las herramientas mencionadas me he propuesto estudiar los factores y procesos de legitimación en el universo de estas músicas, considerando que son elementos definitorios en la construcción de la identidad sociocultural cuyana, objeto complejo que es el que quiero investigar en última instancia. Propongo recorrer en el presente texto uno de esos ejes, que he denominado: «autorreferencialidad», analizando en esta ocasión la porción del corpus referida a las letras de cuecas y tonadas⁴. Con este objetivo incluiré algunas transcripciones parciales de los textos literarios.

Parto de una situación que he constatado en trabajos de campo a lo largo de quince años acerca de los espacios de producción, circulación y recepción de las músicas populares cuyanas actuales y que es consistente con lo que desde la teoría de Berger y Luckmann podría evaluarse como un colectivo social con un avanzado grado de institucionalización: entre los cultores más tradicionalistas todo es explicado en relación con sus propias prácticas; escuchan prioritariamente un solo tipo de música por radio o en grabaciones; las demás músicas son juzgadas frente a esta; los máximos referentes de estos géneros son objeto de devoción; todos los miembros del colectivo son músicos o tienen alguna práctica de interpretación musical, como cantantes, guitarristas o bailarines, diluyéndose los límites entre producción y recepción, y entre profesionalismo y diletantismo; entre otras particularidades.

³ Teun Van Dijk: *El discurso como interacción social* (Barcelona: Gedisa, 2000).

⁴ El fenómeno de la “autorreferencialidad” fue esbozado en el artículo Octavio Sánchez: “Legitimación e identidad sociocultural en el campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional”, *Música. Revista del Instituto Superior de Música*, número especial 15, (2016), pp. 134-159. Los dos párrafos en los que allí menciono este eje (pp. 150-151) dieron origen al presente texto. En aquella publicación aparece también una explicación más profunda de la teoría de Berger y Luckmann.

Como veremos, es un espacio fuertemente autorreferencial, es decir que permanentemente hace referencia a sí mismo e incluso los cultores lo emplean como contraste cuando se valoran elementos externos a su universo. Esta característica puede verse en distintos aspectos de la producción y con diferentes grados de profundidad.

2.

En el campo de las músicas cuyanas existen numerosas composiciones donde el tema central de la letra pasa por resaltar la trascendencia de algún músico referente de estos géneros, hecho que obviamente refuerza la integración diacrónica de conocimientos, es decir, la relación con el pasado. Esto es consistente con el grado de institucionalización alcanzado por el campo que, a lo largo de noventa años, ha generado sus “héroes” y necesita referirse a ellos como parte del mecanismo de legitimación. No son simples dedicatorias de tal composición a cierto artista, como las que aparecen habitualmente en algunos paratextos, por ejemplo los subtítulos en una partitura o las glosas introductorias en una grabación⁵. Son homenajes y reconocimientos al interior de la canción y con frecuencia involucran la totalidad del texto. Dentro de estas obras resaltan las dedicadas a Hilario Cuadros, músico protagonista de la cristalización de los lenguajes cuyanos, período⁶ que se extiende desde la década de 1930 hasta mediados de los 50. Se destacan entre muchas composiciones: “Trovador del rocío” (tonada de Francia/Tejada Gómez), “Mi padre cantor” (tonada de Cuadros⁷), “Hilario viejito lindo” (cueca de Marziali/Ortiz Ponce), “Abuelo de los cuyanos” (cueca de Palacios⁸) y “Para un cuyano” (cueca de David/ Loforte).

En “Abuelo de los cuyanos”, Cuadros es señalado como serenatero, guitarrero y tonadero; también es reconocido explícitamente como iniciador en la frase “fuiste pionero del canto”; en los versos “ahora ya es más fácil / tu vida no ha sido en vano” se muestra el mismo reconocimiento pero de una forma indirecta. Obviamente el rótulo de “abuelo de los cuyanos” implica encolumnarse en una genealogía, reconocerse en una tradición. Además, en “Para un cuyano”, Hilario Cuadros adquiere trascendencia en el pareado final “Te nombro con orgullo: Gloria de Cuyo”.

⁵ Con frecuencia en las partituras editadas suelen leerse paratextos como “Dedico esta tonada a mi buen amigo Alfredo Sierra”.

⁶ Acerca de la periodización de la historia de estos géneros musicales sugiero ver: Octavio Sánchez: “Músicas populares cuyanas de base tradicional: desde la refundación contemporánea hasta la pérdida de visibilidad nacional”, en *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza. Colección: Artes y partes* (Mendoza: EDIUNC, 2013), pp. 63-78; y “La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural” (tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Mendoza: Biblioteca Digital SID-UNCuyo, 2009 [2004]). Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/2764>).

⁷ Marta Cuadros, hija de Hilario.

⁸ Carlos Palacios.

Este músico es reverenciado no solo por el núcleo tradicionalista; inclusive es reconocido por creadores que no adscribieron a las maneras estandarizadas de componer y que hasta sufrieron las tensiones existentes en la frontera entre tradición e innovación. Me refiero especialmente al Movimiento Nuevo Cancionero, iniciado en Mendoza a principios de la década de 1960. Una de las composiciones emblemáticas de ese colectivo artístico, la tonada “Trovador del rocío” está dedicada a Hilario Cuadros. Aquí este músico es: “trovador del rocío”, “tonadero de Cuyo”, “juglar de Guaymallén”, serenatero; pero también, desde las imágenes de Tejada Gómez, es “profeta”, “aroma”, “sombra”, “sangre a tierra” y es señalado como fundacional en la frase de cierre “Tonadero, alzo del polvo tu voz y me voy a cantar”. Este reconocimiento es consistente con la afirmación de que los artistas del Nuevo Cancionero no produjeron una ruptura con la tradición, sino que fueron continuadores críticos de las maneras tradicionales.

“Trovador del rocío” (tonada, Francia/Tejada Gómez)	“Abuelo de los cuyanos” (cueca, Palacios)	“Para un cuyano” (cueca, David/Loforte)
[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
Tonadero, sangre a tierra, desentierra tu canción. Que es Mendoza, guitarra y memoria que va por la luna de La media luna con la cueca incendiada de grillos. Tonadero, alzo del polvo tu voz y me voy a cantar.	Viejo tonadero, ahora ya es más fácil tu vida no ha sido en vano. Guitarrero Hilario Cuadros, Los trovadores de Cuyo se hacen recuerdo en mi canto.	La voz de un ángel quisiera Hilario para cantarte, y la inspiración del Dante dedicarte si pudiera. Te nombro con orgullo: Gloria de Cuyo.

Junto con las dedicadas a Hilario Cuadros, existen numerosas obras destinadas a homenajear a otros músicos referentes como las consagradas a Buenaventura Luna: “A Buenaventura Luna” (tonada de Vega Pereda/Solá); a Santiago Bértiz: “A don Santiago Bértiz” (tonada de Navarro/Núñez); a Raúl Oro: “A don Raúl Oro” (cueca de Quiroga⁹); a Manuel Nolo Tejón: “La de Tejón” (cueca de Marziali/Martí); a Roberto Mujica: “Homenaje al trovador” (tonada de Muñoz); a Félix Dardo Palorma: “La de Palorma” (cueca de Tejada Gómez/Aragón), “Al maestro de los maestros” (tonada de De Mendoza¹⁰), “Para Palorma” (cueca de Marziali); a Ernesto Villavicencio: “Tonadero mayor” (tonada de Arce/Torres), “Al cuyano Negro Villa” (tonada de Dávila¹¹), “Villavicencio” (tonada de de la Torre¹²), “Abuelo de la

⁹ Saúl Quiroga.

¹⁰ Anselmo de Mendoza, nombre artístico de Anselmo Bustos.

¹¹ Ángel Dávila.

¹² Raúl de la Torre.

montaña” (tonada de Morán), “Maestros que se nos fueron” (tonada de Flores¹³); entre muchas otras.

“La de Tejón”
(cueca, Marziali/Martí)

[Estribillo 2]

Si te toca pisar mi tierra
de arenilla y de mugrón
preparate pa'l silencio
y aguantate la emoción
que en las tonadas del viento
cantará el Nolo Tejón.

“A Buenaventura Luna”
(tonada, Vega Pereda/Solá)

[Tercera]

Qué triste canta el zorzal,
cómo llora la calandria.
La rosa blanca se fue
cuando la noche llegaba.
Viejo rosal, de tus rosas,
se fue la más perfumada.

“A don Raúl Oro”
(cueca, Quiroga)

[Estribillo 2]

Su casa que es historia y verdad
sabe a lo que se fue de San Juan.
Antiguas tradiciones
que siempre añoro
y que están en su casa
Don Raúl Oro.

En estas obras se refuerza también la integración de conocimientos desde el eje sincrónico ya que varios de los compositores fueron contemporáneos de los homenajeados, e inclusive algunas de estas canciones fueron compuestas en vida de los referentes. En los siguientes ejemplos destaco las dedicadas al mendocino Félix Dardo Palorma y al sanjuanino Ernesto Villavicencio, ambos señalados como bisagras en la composición e interpretación de cuecas y tonadas, el primero desde fines de la década de 1940 y el segundo con fuerte protagonismo desde principios de los 80.

“Para Palorma”
(cueca, Marziali)

[Estro2 P1¹⁴ y Estribillo 1]

Desde Palorma
viene la cueca
Como paloma,
como bandera.
Desde Palorma
sangre paceña.
(...)
En la voz, la intención.
¡Corazón cuyano!
Viñador y cantor
como regresando.
Desde Palorma ¡ay!
vamos andando.

“La de Palorma”
(cueca, Tejada Gómez/
Aragón)

[Estribillo]

Félix Dardo Palorma,
casi en la esquina
afinan las palomas
sus melodías.
Tonadas son tonadas
toda la vida.

“Al maestro de los maestros”
(tonada, de Mendoza)

[Estribillo]

Para usted gran paladín
de mi bella tierra huarpe,
quiero alzar un estandarte
e izarlo con cuerda y canto,
y en el patio de mi rancho
unir las sombras con sombras,
guitarrear a la redonda
convocar mi culta gente,
y entre todos los presentes
usted maestro Palorma.

¹³ Santos Flores.

¹⁴ Estro2 P1 significa “Estrofa 2 de la Parte 1”. Mantendré esta lógica de abreviación a lo largo del texto.

La obra de Palorma es recuperada “como bandera” que merece ser “izada como estandarte”, como se afirma en dos de las letras transcritas. Cabe recordar que este compositor es el creador de la cueca “Póngale por las hileras”, una de las piezas de mayor circulación desde 1950 hasta la actualidad, hoy parte del repertorio canónico cuyano y con una marcada función icónica. La figura del artista es resaltada por los cultores como un nuevo punto de partida dentro de la música tradicional cuyana. Implicó una renovación pero cuando el proceso de cristalización aún no estaba terminado. En este sentido puede señalarse su obra como parte de una etapa de consolidación¹⁵ de estos géneros. Para Marziali “Desde Palorma viene la cueca [...] desde Palorma vamos andando”, al menos esta manera de interpretar el género. Justamente, Palorma es reconocido como uno de los primeros en alejarse del fraseo y de la tímbrica vocal estandarizadas décadas antes por Hilario Cuadros. Además, otro de elementos de cambio notables en su interpretación de la cueca es el tempo, sensiblemente más lento. Velocidad, fraseo y timbre configuran “el decir de Palorma”, sugerido en el verso “en la voz, la intención”. Todos esos factores en conjunto marcaron un punto de inflexión en la composición y la interpretación, motivando la percepción de Palorma por parte de los cultores como un recomenzar¹⁶.

Por su parte, Ernesto Villavicencio es reconocido como prolífico compositor y como virtuoso guitarrista, señalado como renovador aunque sin romper con las estructuras tradicionales: “le puso acordes nuevos a su añejo sabor, siguió siendo tonada desde tu diapasón”. Y al igual que Palorma (“maestro de los maestros”) es sindicado como un modelo (“sigo la senda indicada”, “maestro querido”), y como un militante que llevó la música cuyana al circuito argentino (“por levantar la bandera de cuyanos tonaderos”; “te recuerda todo, todo tu país”). La sensación de desamparo, de orfandad, que produce la tonada de Raúl de la Torre, revela el peso que tuvo Villavicencio en la comunidad musical cuyana.

¹⁵ Sánchez: “Músicas populares cuyanas...” y “La Cueca Cuyana Contemporánea”.

¹⁶ Palorma también es reconocido en el entorno cuyano como un poeta de gran sensibilidad y profundidad.

“Tonadero mayor”
(tonada, Arce/Torres)

[Estribillo]

Le puso acordes nuevos
a su añejo sabor.
Siguió siendo tonada
desde tu diapasón
Aquí te doy mis coplas
como se da una flor
Negro Villavencio
Tonadero mayor.

“Abuelo de la montaña”
(tonada, Morán)

[Segunda]

Sigo la senda indicada
la que me diera Ernestito
y llegar a la montaña
para encontrarme contigo
Así despiertas la musa
que me ronda los oídos.
El Negro nunca se ha ido.

Abuelo de la montaña
Ernesto Villavencio
aquí te dejo el cogollo
impregnado de recuerdos
por levantar la bandera
de cuyanos tonaderos.
Cincuenta y cien por el Negro.

“Villavencio”
(tonada, de la Torre)

[Primera]

¿Dónde poner el alma de los cogollos
y la guitarra en gris de los que se fueron?
¿Dónde irán los cuyanos a echarse un trago,
sin lagrimear un poco por los recuerdos?
¿Qué será del perfume de las tonadas,
que divulga nostalgias del guitarrero?
¿En qué ventana aflojan las serenatas,
con cada valsecito, querido Negro?

En San Juan, una luna morena y mansa
recupera tus manos en los arpegios,
y nos vuelven de pena las madrugadas,
un verano de sombras con tus silencios.
Quedate amaneciendo con tu guitarra.
Que no nos falten soles, Villavencio.

El reconocimiento que los cultores le hacen a Villavencio, de ser renovador pero manteniendo el anclaje en los géneros, tiene su correlato en la misma obra del artista sanjuanino. En la siguiente composición de su autoría, sin nombrar a ningún referente en especial, el “Negro Villa” se encolumna explícitamente en la tradición reivindicando en el texto literario la “herencia” recibida de “aquellos cantores”, sus “antepasados”; sin embargo, la armonía del estribillo está basada en una progresión modulante descendente poco frecuente en la tonada tradicional de los cristalizadores.

“Acento cuyano”
(tonada, Villavencio)

[Primera]

Si usted me pregunta, compadre por qué
me da por cantar y tocar la guitarra;
si usted me permite, le contestaré
lo mejor que pueda con una tonada.

Porque debe saber que yo llevo en la sangre
la herencia de todos mis antepasados,
aquellos cantores que supieron darme
esta voz que tengo de acento cuyano.

3.

Otro tipo de autorreferencialidad puede apreciarse en la gran cantidad de composiciones donde se mencionan géneros propios del universo cuyano, es decir, canciones en cuya letra aparecen nombradas la cueca y la tonada. Con frecuencia esta mención es solo un elemento más en la construcción del texto. Por ejemplo la frase “Bailaremos unas cuecas / y cantaremos tonadas...” en la cueca “Cocheo e Plaza” (Cuadros), o en varias de las composiciones antes citadas, como “Trovador del rocío”, en el verso “con la cueca incendiada de grillos”, o en la cueca “La de Palorma”, cuyo pareado final es “Tonadas son tonadas / toda la vida”.

Sin embargo, quiero poner en evidencia que existen tonadas donde el tema literario central de la composición es el mismo género tonada, su práctica y sus significaciones de identidad sociocultural. Entre muchas tonadas autorreferenciales, representativas de distintos momentos de la historia de estas músicas, se encuentran: “La tonadita cuyana” (Cuadros/Lucero), “Las tonadas” (Palorma), “La tonada y el cogollo” (Asís), “Entre tonada y tonada” (Tejón), “Regreso a la tonada” (Francia/Tejada Gómez), “Yo soy la tonada” y “Nada más que una tonada” (Villavicencio), “La tonada jamás morirá” (Valles/Villavicencio), “Tonadas y más tonadas” (Zabala), “Ándale tonada” y “La tonada es así” (Viñas¹⁷), “Que no nos falten tonadas” (Viñas/Guerrero), “Por vivir entre tonadas” (Rubilar), “Canción para una vieja tonada” (de Mendoza), “Señora tonada” (Cortez/Vallejos¹⁸), “Por nombrarte tonada” (Morán), “Así es mi tonada” (Muñoz), “La tonada himno de Cuyo” (Coria), “He nacido entre tonadas” (Cantos), “Predicando la tonada” (Alcaraz/Hnos. Coria), “Pinceladas de mi Cuyo” (Flores), entre muchas otras.

“Regreso a la tonada”
(tonada, Francia/Tejada
Gómez)¹⁹

[Estro1]

Regreso a cantar tonadas
de sol a sol por la sangre,
como cantaba la vida
en la raíz de mi padre.
Cogollo de vida nueva,
la vida es una tonada.

“La tonada es así”
(tonada, Viñas)

[Estro2]

La emoción le florece al paisano
espontánea con una tonada.
Y qué hablar si lo nombra el
cogollo
es capaz de empañar su mirada
y pegar ese grito cuyano
que le nace del pecho y lo larga.

“Señora tonada”
(tonada, Cortez/Vallejos)

[Tema B de Estro1 y remate]

Cuando te nombran
unos ríen, otros lloran,
otros se embriagan
de alegría con razón,
y yo te siento
muy cerquita de mi alma
y te llevo
dentro de mi corazón.
Voy a nombrar a mi amada,
es la señora tonada.

¹⁷ Jorge Viñas es el nombre artístico de Jorge Berchessi.

¹⁸ Jorge Cortez y Víctor Vallejos.

¹⁹ También en esta tonada de Francia y Tejada Gómez puede percibirse la intención de los artistas del Nuevo Cancionero de inscribirse como continuadores de la cultura pasada (“sangre”, “raíz”, “padre”). Obviamente, en este “regreso” hay un reconocimiento de haberse alejado.

Estas canciones, en general, describen los sentimientos que giran en torno a la práctica de cantar tonadas (“unos ríen, otros lloran”; “se embriagan de alegría”; “la emoción le florece”, “empaña su mirada”, “pega ese grito que nace del pecho”), la reconocen como central en la vida del cuyano (“cogollo de vida nueva, la vida es una tonada”) y muy frecuentemente le hablan a la misma tonada en primera persona (“yo te siento muy cerquita de mi alma y te llevo dentro de mi corazón”).

En el discurso de los cultores cuyanos la tonada es reconocida como el género más representativo y central en cuanto a su identidad colectiva. Las tensiones entre tradición y renovación, que atraviesan los procesos de construcciones identitarias, han sido evidenciadas en algunas composiciones. Por un lado, suele darse un tono prescriptivo en la misma letra de una obra; tal el caso de “La tonadita cuyana” (Cuadros/Lucero), “Predicando la tonada” (Alcaraz/Hnos. Coria) o “Así es mi tonada” (Muñoz). La primera, clausura toda posibilidad de cambio con “las tonadas son tonadas y se cantan como son”; la segunda, adopta un tono tradicionalista y militante; y la tercera, es más flexible asociando la práctica del género a la identidad en la frase “y si es bien cuyano, cante una tonada”²⁰. De esta forma, el componente normativo de la legitimación se hace evidente en las propias obras que indican cómo se toca y canta, con qué propósitos y en cuáles ocasiones.

“La tonadita cuyana”
(tonada, Cuadros/Lucero)

[Estro2]

Las tonadas son tonadas
y se cantan como son.
Se cantan cuando hay motivo
o lo pide el corazón.

“Predicando la tonada”
(tonada, Alcaraz/Hnos. Coria)

[Estro2]

Enseñemos a los niños
el canto de los mayores
para que en ellos perdure
el amor por mi folklore.
Entonemos las tonadas
cuando guste donde quiera.
Sigamos la tradición
pa' que lo nuestro no muera.

“Así es mi tonada”
(tonada, Muñoz)

[Estribillo]

Porque mi tonada
es sangre cuyana.
Yo le doy la vida,
usted dele el alma.
Nunca la desprecie,
cántela con ganas.
Y si es bien cuyano,
cante una tonada.

Por otro lado, la relación entre el género tonada y la construcción de identidad está presente en otras composiciones que ponen en evidencia la continuidad entre lo nuevo y lo viejo intentando superar la tensión tradición/renovación, tal el caso de “Mendoza, madre de vendimias” (Viñas). El compositor e intérprete Jorge Viñas se reconoce como uno de los herederos del Nuevo Cancionero y su obra implicó una renovación desde mediados de la década de 1970 a partir de que fuera premiado por su composición “Ándale tonada” en el 2° Festival de la Tonada en 1973.

²⁰ En Sánchez: “La Cueva Cuyana Contemporánea”, he tratado el tema de la pérdida del significado de “cuyano” como gentilicio. En el contexto de estas músicas, “cuyano” es el cultor que realiza la práctica musical (como músico, bailarín u oyente experto) y no necesariamente el que nació en Mendoza, San Luis o San Juan.

“Mendoza madre de vendimias”
(tonada, Viñas)

[Estro1]

Tengo una tonada nueva.
Tengo una tonada vieja.
Se pelean por ser bellas
porque me hablan de mi tierra.

Tengo una tonada añosa.
Tengo una tonada de esas
que se nombran por sí solas,
mendocina su conciencia,
que se nombran por sí solas,
muy cuyana su conciencia.

“Ándale tonada”
(tonada, Viñas)

[Segunda]

Racimo de cogollos
me siembra el alma
que va dando el aroma
de mi guitarra.
Lo de adentro que me crece
como al niño su niñez
y tonadas que me quemán
dejaré.

Ándale tonada y ándale,
bésala con mi canción.

Algunas tonadas, junto con la autorreferencialidad al género, tematizan uno de los rituales cuyanos más característicos de estas músicas: la dedicatoria final o cogollo. El concepto que con mayor frecuencia atraviesa todas estas menciones es “la amistad”.

“Para cantarle un cogollo”
(tonada, Villavicencio/Rubilar)

[Primera]

Para cantarle un cogollo
hasta su casa he venido
porque yo encontré el motivo
para honrar a la amistad.
Hoy es un día especial
mi corazón me ha pedido
que por ser tan buen amigo
lo viniera a saludar.
Y porque hoy es su cumpleaños
tonada le he de cantar.

“Hablándoles del cogollo”
(tonada, Santi/Machado)

[Estríbillo]

Para cantar un cogollo
hay que liberar el alma
darse entero en cada verso
brindarse en cada palabra
y jugarse el corazón
al fin de cada tonada.

“Por nombrarte tonada”
(tonada, Morán)

[Estríbillo]

En un vaso de vino
recuerdo la mesa
donde siempre partimos el
pan.
En el aro la cueca
o en cogollos tonadas
un amigo te quiere cantar.

Como mencioné párrafos más arriba, el seguimiento de normas es un factor importante en la legitimación de un individuo dentro de su colectivo. También la práctica del cogollo invade los textos desde lo normativo, como puede verse en algunas tonadas donde se indica cómo ejecutarlo. Por ejemplo, Palorma en su tonada “Las tonadas” describe este ritual desde la perspectiva del músico, haciendo mención al momento en que los intérpretes pactan a quién le van a dedicar el tema y a la consecuencia de recibir como pago un trago de vino. Esta tonada también se vuelve prescriptiva en el estríbillo, introduciendo la sentencia “Que nadie cante

tonadas/si no ha de ser con cogollo”. En el mismo sentido, en la tercera parte de “Nada más que una tonada” (Villavicencio) se señala esta práctica descalificando a las tonadas que no tienen esta dedicatoria: “Que sería la tonada/si no tuviera cogollo... no tendría gusto a nada...”. El mensaje sigue siendo, en consecuencia: la tonada debe tener cogollo. Y de una manera muy directa aparece esta prescripción en “La tonada y el cogollo” (Asís), articulando esta práctica con la identidad regional: “La tonada es de aquí de Cuyo/San Luis, Mendoza y San Juan/en ella el criollo cuyano/un cogollo ha de cantar”.

<p>“La tonada y el cogollo” (tonada, Asís)</p>	<p>“Nada más que una tonada” (tonada, Villavicencio),</p>	<p>“Las tonadas” (tonada, Palorma)</p>
<p>[Segunda]</p>	<p>[Inicio de Tercera]</p>	<p>[Segunda]</p>
<p>El cogollo se le dedica al amigo dueño ‘e casa o a los ojos de una moza dueña de un tierno mirar.</p>	<p>Que sería la tonada si no tuviera cogollo Parecería un pan criollo de harina mal amasada No tendría gusto a nada lo que tengo para darle...</p>	<p>Tras del secreto al oído viene un cogollo enacado, sacando trago seguido a la usanza de mi pago.</p>
<p>La tonada es de aquí de Cuyo San Luis, Mendoza y San Juan.</p>		<p>[Estribillo] Que nadie cante tonadas si no ha de ser con cogollos. El que no tenga picana (picada), más bien no se meta a pollo. Reciban este pimpollo.</p>

La modalidad de hablarle a la tonada en primera persona, como en las ya tratadas “Señora tonada” y “Ándale tonada”, también es empleada en varias composiciones, como “Canción para una vieja tonada” (de Mendoza) y “Pinceladas de mi Cuyo” (Flores²¹). Con este título el oyente podría esperar que el intérprete se refiriera al paisaje y de una forma descriptiva; sin embargo el cantor se dirige a la tonada de una manera directa, tratándola de “duende del vino”, “copa”, “niña trasnochada”, “sincera, compañera, gaucha” y “dueña de la madrugada”. Por su parte, Anselmo de Mendoza también apela a la asociación con el vino y la vitivinicultura. Junto con estas composiciones, transcribo en el cuadro siguiente una tonada del citado Ernesto Villavicencio, con una manera de enunciación muy particular ya que es el mismo género el que habla de sí mismo dirigiéndose a los cultores.

²¹ Santos Flores.

“Pinceladas de mi
Cuyo”
(tonada, Flores)

[Primera]
Sos duende del vino
tonada cuyana
la copa que besa
el vendimiador.
Niña trasnochada
que en cada ventana
te quedás prendida
del verso la flor.

Tonada que siempre
sos la más sincera.
En todo momento
sos mi compañera.
Porque sos la dueña
de la madrugada
te duermes conmigo
mi gaucha tonada.

“Canción para una vieja
tonada”
(tonada, de Mendoza)

[Primera]
Tonada, tonada cuyana,
duende de aquel vino
que llora la parra.
Tonada, tonada cuyana,
eres novia y tiempo
de mil serenatas.

Tus notas surco vendimial.
Maduro racimo
en tarde estival.

Tonada cuyana,
romancera andina
eres tú mi viña
mi viejo parral.

“Yo soy la tonada”
(tonada, Villavicencio)

[Primera]
Si señores, yo soy la tonada
mi cuna fue Cuyo, lugar que nació.
Y mis padres fueron esos criollos
que tiene Mendoza, San Juan y San Luis.

He vivido, un poco olvidada
tal vez por canciones,
que no son de aquí.
Antes Cuyo solo me cantaba,
ahora me canta todo mi país.

Me cantaba, Don Buena allá en Huaco
Alfonso y Zavala, me cantó en San Luis
Don Hilario Cuadros, me cantó en
Mendoza.
Yo soy la tonada, y en Cuyo nació.

El género tonada toma la palabra en “Yo soy la tonada”. Entre otros elementos, hay en esta canción un reconocimiento a su procedencia regional y a la poca vigencia que tuvo durante muchos años, marcada como cosa del pasado. Muestra también cierta esperanza militante en retomar una circulación nacional. Se verifica aquí una síntesis en cuanto a las dos modalidades de autorreferencialidad estudiadas, ya que también se invoca a varios de los artistas señeros de estas músicas. Sin embargo, Buenaventura Luna, el dúo Alfonso y Zabala, e Hilario Cuadros son nombrados en asociación con las tres provincias cuyanas. Esta mención a la región y a sus componentes me permite abrir el análisis en el siguiente párrafo a otra modalidad de autorreferencialidad.

4.

La autorreferencialidad se hace evidente también en la gran cantidad de composiciones donde se mencionan lugares geográficos de significación para los cultores, con frecuencia estableciendo en la canción alguna relación con sus bienes culturales, su paisaje, su historia o con el mundo económico laboral de la vitivinicultura. En ocasiones los textos tienen un tono que implica militancia, trascendencia, idealización e inclusive sacralidad. Entre otros se destacan los que nombran la región de Cuyo.

<p>“Voy llegando a Cuyo” (cueca, Palorma)</p> <p>[Estribillo]</p> <p>Vengase a Cuyo, compadre que es tierra de miel purita. Como he resuelto quedarme ya tengo unas hileritas. De Dios y tierra, no hay dueño aunque el hombre ponga empeño.</p>	<p>“Predicando la tonada” (tonada, Alcaraz/Hnos. Coria)</p> <p>[Estribillo]</p> <p>Hay que luchar hay que sentir Para decir lo que queremos Que de nuestro Cuyo surjan valores Guitarras, cantores, porque los tenemos.</p>	<p>“Sabores cuyanos” (cueca, Valles/Villavicencio)</p> <p>[Estro1]</p> <p>Cuyo es la miel de la vida y el gran tonel de mi tierra donde nace la bebida que lleva el criollo en sus venas.</p>
--	---	---

En especial, quiero hacer énfasis en las obras donde aparecen nombradas las tres provincias cuyanas. En las prácticas y en el discurso de los cultores se superan las ocasionales diferencias locales²². Uno de los ámbitos de superación son las propias composiciones donde se nombra en la misma canción a “San Luis, San Juan y Mendoza” (en distinto orden, según las necesidades de métrica y rima), con cierta voluntad de equidad o equilibrio en las menciones. Estos textos colaboran a la construcción de la identidad regional por sobre la provincial, priorizando de esta forma los espacios culturales por sobre los límites geopolíticos. En este sentido, algunas obras son: “Las tres donosas (cueca de Cuadros/Blanco), “Glorias andinas” (tonada de Cuadros), “Voy llegando a Cuyo” (cueca de Palorma), “Cuando media un juramento” (tonada de Palorma), “Tonadas y más tonadas” (tonada de Zabala), “La tonada es así” (tonada de Viñas), “Yo soy la tonada” (tonada de Villavicencio), “La tonada y el cogollo”(tonada de Asís), “La tonada jamás morirá” (tonada de Valles/Villavicencio), “Maestros que se nos fueron” (tonada de Flores), “A mis hermanos de Cuyo” (cueca de Valles), “Hablándoles de mi Cuyo” (cueca de Viñas/Garteguz), “Tres novias” (tonada de Robles/Basurto), “Sabores cuyanos” (cueca de Valles/Villavicencio), “Cómo no cantarte así” (tonada de Santi/Rodríguez), muchas de estas canciones ya mencionadas en los párrafos anteriores. Transcribo en la tabla siguiente algunos fragmentos significativos de artistas de diferentes épocas y lugares de origen.

²² Me permito realizar esta afirmación apoyándome en el resultado de entrevistas a cultores, estudio de repertorio, análisis de carátulas de producciones discográficas, revisión de publicaciones y trabajo de campo en peñas, conciertos y festivales, entre otros procedimientos metodológicos.

“Yo soy la tonada”
(tonada, Villavicencio)

[Primera]

Si señores, yo soy la tonada
mi cuna fue Cuyo, lugar que
nací.
Y mis padres fueron esos
criollos
que tiene Mendoza, San Juan y
San Luis.

“Hablándoles de mi Cuyo”
(cueca, Viñas/Garteguiz)

[Estribillo]

Y ya me voy para Cuyo
Mendoza vergel de amores
de guitarreros puntanos
de sanjuaninos cantores.
Tierra y amigos que añoro
si no les canto los lloro.

“La tonada y el cogollo”
(tonada, Asís)

[Primera]

La tonada es de aquí de Cuyo
San Luis, Mendoza y San Juan
En ella el criollo cuyano
un cogollo ha de brindar
La tonada es de aquí de Cuyo
San Luis, Mendoza y San Juan.

“Cómo no cantarte así”
(tonada, Santi/Rodríguez)

[Estribillo]

Cómo no cantarte así.
Vengo de Cuyo a pedir
que dejés entrar en ti
versos que yo canto aquí.
Cruzar tu cielo diciendo
San Juan, Mendoza y
San Luis.

“Las tres donosas”
(cueca, Cuadros/Blanco)

[Estribillo]

Cuyanita
eterno es mi cantar
Porque como Mendoza,
San Luis te endiosa
como San Juan.
Así son tus donosas,
nobles preciosas
de mi ensoñar.

“La tonada jamás morirá”
(tonada, Valles/Villavicencio)

[Primera]

Hay en Cuyo una luna distinta
color de jazmines, azahar
y magnolias.
Y pasa las noches besando las viñas
que adornan San Juan, a San Luis
y Mendoza.

“Voy llegando a Cuyo”
(cueca, Palorma)

[Estro1 P1]

San Luis es puerta de Cuyo.
San Juan al fondo, sus
ventanales.
Mendoza es como un
mangrullo
en medio de sus parrales.

“Tonadas y más tonadas”
(tonada, Zabala)

[Estro2 P1]

San Luis, Mendoza y San
Juan
Son tres provincias cuyanas
Que al pie de la cordillera,
A sus valientes cantaban.

“A mis hermanos de Cuyo”
(cueca, Valles)

[Estribillo]

Que viva viva Mendoza
viva San Juan y San Luis
todo se viste rosa
desde el principio hasta el fin
Mi tierra es la más hermosa
San Juan, Mendoza y San Luis.

En estas canciones Cuyo y sus provincias son la patria, en el sentido de “la tierra de mis padres” y “lugar donde nací”; con frecuencia es el lugar donde sus “valientes cantaban” en alusión al pasado heroico de la gesta sanmartiniana. También es presente con parrales, viñas, vendimia, vino, luna, amanecer, cielo y montañas; con “guitarreros, cantores y amigos”; con “serenata, cueca y tonada”. Y además es futuro, destino, la tierra prometida, “la miel de la vida” y “tierra de miel purita”, “tierra y amigos que añoro”, donde “he resuelto quedarme”.

Con mucha frecuencia la mención a Cuyo o a las provincias no está relacionada con el tema central de la composición; aparece prácticamente fuera de

contexto, o con mayor precisión, tiene funciones de paratexto. Por ejemplo, la tonada del mendocino Félix Dardo Palorma “Cuando media un juramento”, es una canción de amor que habla de un reencuentro amoroso y de la firmeza de los sentimientos, cuya conclusión es “el amor todo lo puede” “cuando media un juramento”. Sin embargo, la parte tercera, correspondiente al cogollo, es empleada para citar y homenajear a las provincias cuyanas; según la procedencia de cada intérprete variará sutilmente su contenido. En el siguiente cuadro aparece la versión cantada por su autor, en ocasión de participar de la grabación de un disco producido por la asociación “Encuentro de los cuyanos”. Junto a esta versión incluimos la del cantante sanjuanino Gabriel Astudillo, donde también este intérprete homenajea al compositor.

“Cuando media un juramento”
(tonada, Palorma; versión del autor)

[Tercera]
De un vivero de Mendoza
traigo flores hasta aquí,
que son claveles y rosas
para San Juan y San Luis.
Y convocados así
como cuadra a los hermanos
los tres unidos cantamos
con un mismo sentimiento
que es la razón de este encuentro
encuentro de los cuyanos.

“Cuando media un juramento”
(tonada, Palorma; versión de Astudillo)

[Tercera]
De un vivero de San Juan
traigo flores hasta aquí,
que son claveles y rosas
para Mendoza y San Luis.
Y convocados así
todo Cuyo ya se asoma
los tres unidos cantando
entre arrullos de palomas
brindando en este homenaje
a Félix Dardo Palorma.

Por el contrario, algunas composiciones van más allá de la simple mención de las tres provincias y estas se convierten en el tema central de la canción. En “Tres novias” (tonada de Robles/Basurto) se manifiesta metafóricamente la relación del cuyano con las provincias de Cuyo, en el contexto del amor, el parral, la cueca y la tonada.

“Tres novias”
(tonada, Robles/Basurto)

Tres novias tengo señores,
de las tres me enamoré.
Una me dio su calor
las otras dos el placer.
No sé cuál es más hermosa:
San Luis, San Juan o
Mendoza.
Tres novias tengo señor.

A San Juan la conocí
cantando bajo un parral
una tonada tal vez
con una cueca quizás.
Mientras que Mendoza
espíaba,
San Luis estaba enojada.
Tres novias tengo señor.

Cuando anoche me dormí
a Mendoza la soñé.
Con San Luis me desperté
y luego la vi a San Juan.
¡Ay compadre que problema!
¿Con cuál yo me he de quedar?
¡Con las tres me quedaré!

Como mostré al final del párrafo anterior, en “Yo soy la tonada” se invoca a los referentes Buenaventura Luna, el dúo Alfonso y Zabala, e Hilario Cuadros en asociación con sus lugares de origen, convirtiendo a los artistas en íconos de sus provincias. Lo mismo sucede en el texto de “Sabores cuyanos” (cueca de Valles/Villavicencio), aunque la referencia a San Luis se concreta citando a Ricardo Arancibia Rodríguez. Una estrategia similar de asociación aparece en “Glorias andinas”, tonada de Hilario Cuadros, pero las articulaciones están dadas con protagonistas de la Independencia argentina.

“Sabores cuyanos”
(cueca, Valles/Villavicencio)

[Estro2 P2]

Don Arancibia Rodríguez
abrazado a Hilario Cuadros
con don Buenaventura Luna
tres nombres que son sagrados
tres estrellas, tres provincias
y un solo lazo trenzado.

“Glorias andinas”
(tonada, Cuadros)

[Segunda]

Por San Luis, Pringles héroe de Chancay.
A Mendoza dio gloria Fray Luis Beltrán.
Y por San Juan, Laprida fue el gran cuyano
que presidió a sus hermanos
en el Congreso de Tucumán.

Mendoza, San Luis, San Juan
Que vivan los cuyanos
Gloria al Congreso de Tucumán.

Aunque con menor frecuencia, también existen numerosas composiciones con referencias a espacios más restringidos, como una provincia, un departamento o un distrito. Las siguientes transcripciones dan cuenta de cuecas asociadas a Mendoza (citando el valle de Huentota, dominio huarpes donde el español fundó la capital mendocina), a San Luis (mencionando la sierra Punta de los Venados, que da origen al gentilicio “puntano”, y al viento Chorrillero) y a San Juan (nombrando a Ullum, uno de sus departamentos donde se realiza la fiesta popular en la época del carnaval).

“Huentota”
(cueca, Palorma)

[Estro2 P1]

Mi querido suelo
preciso evocarte,
decirte puerta del cielo
¡oh! Huentota de los huarpes.

“Punta de los Venados”
(cueca, Arancibia Laborda)

[Estríbillo]

Desde lejos
hay que ver cómo se extraña.
Han pasado tantas lunas
sin volver a mis montañas.
Bien haiga, viento altanero
había sido el Chorrillero.

“En Ullum están chayando”
(cueca, Montbrun Ocampo)

[Estro1 P1]

En Ullum están chayando
ha llegado el carnaval.
Llenen todas las tinas de agua
agua fresca del manantial.

Otro de los espacios percibidos como propios para el cultor cuyano, tienen que ver con el mundo laboral y económico que gira en torno a la vitivinicultura. Resal-

tan como íconos las cuecas de Palorma “Póngale por las hileras” y “La viña nueva”. Entre una gran cantidad de obras de este género, y con esta modo de autorreferencialidad, podemos citar: “Cueca de los regadores” (Tejón), “Vendimiadora es mi cueca” (de Mendoza), “Cueca del regador” y “Vendimia de dos” (Navarro²³); “La parralera” (Santi/Machado), “El sueño de la vendimia” (Viñas/Guerrero), “De alpargatas y chupalla” (Viñas/Riverol), “Cuyana cosechadora” (Flores²⁴). En esta modalidad el momento de la cosecha de la uva o vendimia ocupa un lugar privilegiado.

“Póngale por las hileras” (cueca, Palorma)	“El sueño de la vendimia” (cueca, Viñas/Guerrero)	“Cuyana cosechadora” (cueca, Flores)
<p>[Primera]</p> <p>Para el tiempo de cosecha qué lindo se pone el pago. Hay un brillo de chapecas en los ojos del paisano.</p> <p>Yendo y viniendo en el carro de la viña a la bodega siempre un racimo de encargo de la blanca o de la negra.</p> <p>Póngale por las hileras sin dejar ningún racimo. Hay que llenar la bodega ya se está acabando el vino.</p>	<p>[Primera]</p> <p>De las altas cumbres desciende el agua abrazando el rumbo de las acequias. Río de amor, vendimiador padre de las cosechas.</p> <p>Madre de las uvas, gredosa y tierna es la tierra mía gestando el vino. Rayo de sol, su corazón canta por el racimo.</p> <p>Mientras el sonido de las guitarras despereza cuecas en su alegría, ebria de luz, pinta la vid el viento de la vida.</p>	<p>[Primera]</p> <p>Vas luciendo tu elegancia de la melga al callejón cuyana cosechadora, pocitana de mi amor, fresca flor de la mañana, que entibias mi corazón.</p> <p>Parecen que bailan cuecas, tus piecitos al cortar dándole vuelta a la cepa, los racimos al bajar, esta vuelta a tu gamela, tres fichas le voy a echar.</p> <p>Te acuerdas la mañanita, de julio para la atada, entre mis manos temblabas, tus manitas tan heladas, y yo te robaba un beso en la ñata colorada.</p>

Debido a sus connotaciones de “festiva”, la cueca es el género frecuentemente elegido por los compositores para referirse a la vendimia en especial y al mundo agrícola en general²⁵. La viña, el parral, el surco, la melga, las hileras, las acequias, los canales, el callejón, los caminos y la bodega son los espacios citados, entreteji-

²³ Ambas cuecas de Fabiano Navarro.

²⁴ Bebe Flores.

²⁵ Estas significaciones se han visto reforzadas desde 1936 con la intervención de la industria, los medios masivos y las políticas culturales, actuando sinérgicamente. Desde ese año se realiza una fiesta masiva en Mendoza, la Fiesta Nacional de Vendimia, donde se promociona turísticamente a la provincia; durante estos festejos, que empiezan en los departamentos en diciembre y terminan en marzo con la fiesta central, la circulación de cuecas y tonadas, asociadas a la industria del vino, llega a su clímax.

dos con algunas de las autorreferencialidades ya estudiadas, especialmente las que implican las menciones a los mismos géneros. Es tan fuerte la relación de estas músicas con la vitivinicultura que el aspecto normativo de la legitimación se desliza hacia ese ámbito. En este sentido, el cultor de cuecas y tonadas no puede desconocer algunos términos técnicos y que además, aparecen en algunas composiciones²⁶. Por ejemplo, “envero”: coloración de la uva al empezar a madurar y por extensión la época de maduración, presente en “La refranera” (Palorma); “mugrón”: rama de la vid que, sin separarse de la cepa principal, se entierra para desde allí generar una nueva planta, citado en “La viña nueva” (Palorma); y “melesca”: los racimos que quedaron sin cortar, ya casi en estado de pasa, y su recolección; sinónimo de finalización de la cosecha, presente en “Melesca y despedida” (Cortez²⁷) y en la citada “La refranera”.

“La refranera”
(cueca, Palorma)

Tengo un vino de tres hojas
y otro de orujo y melesca,
que hacen dar vuelta la cuja
en subiendo a la cabeza.
Buen vino hace buena sangre
me dijo una viñadora.
Yo tomo pa’ ahogar las penas;
mis penas son nadadoras.

Qué es eso que llaman agua
descolorida y sin gusto.
Dicen que es para las guaguas
y las mujeres con susto.
La amistad es vino nuevo,
ser amigo es vino viejo.
Para sentirles el gusto
hay que esperar algún tiempo.

Canta mi refranera, coplera
de tu rimero el envero.
Esa musa vinera pueblera
de troveros viñateros.
La canción de los juglares,
de los cuyanos viñales.

5.

Como puede apreciarse en las últimas composiciones analizadas, las frecuentes menciones a la vitivinicultura llevan implícito otro de los temas de fuerte presencia en los géneros cuyanos: el vino y su relación con la práctica musical. Esta

²⁶ Se evidencia aquí cierta subordinación de San Luis en relación con San Juan y Mendoza. San Luis no tiene el desarrollo de la vitivinicultura como las otras dos provincias cuyanas; su paisaje no está plagado de viñedos ni de bodegas. A pesar de esto, el repertorio mencionado es sentido como propio y es incluido muy frecuentemente por los conjuntos puntanos y mercedinos, en grabaciones y presentaciones en vivo.

²⁷ Víctor Hugo Cortez.

vinculación puede rastrearse desde el período de la cristalización. Transcribo algunos fragmentos de las cuecas “El encuentro” (Rodríguez/Álvarez), “Entre San Juan y Mendoza” (Montbrun Ocampo/Videla Flores) y “Pal comesario” (Ortiz Araya).

“El encuentro”
(cueca, Rodríguez/Álvarez)

[Segunda]
Le acaricié su cuello
su lindo cuerpo
temblando tantíe.
Y en un envión sediento
mirando al cielo
su boca besé.

Le diré que la dama
de aquel encuentro
por el cañadón,
era una damajuana
con diez litritos
de buen semillón.

Cuando voy y cuando vengo
desde Jáchal a San Juan
con mi burro me entretengo
siempre con el mismo afán
de encontrar un tonel bien lleno
con vino bueno
del viejo San Juan.

“Entre San Juan y Mendoza”
(cueca, Montbrun Ocampo/
Videla Flores)

[Primera]
Yo no sé qué es lo que tengo
para ser tan disgraciao'.
Me i' tomao más de tres litros,
y apenas si estoy chispeao'.

Eche otro litro i'vino
don Ceferino por caridad.
Quiero curarme al todo
y de ese modo olvidar.
Para olvidar le juro
yo no me apuro jamás.

[Segunda]
Yo no sé lo que me pasa
que no puedo caminar.
Pensarán, que estoy borracho,
y hai de ser debilidá'.

“Pal comesario”
(cueca, Ortiz Araya)

[Segunda]
Los que elaboran vino
son productores.
y los que lo chupamos
admiradores.

Cuando sea comisario
haré que multen
a los que le echen agua
y no al que chupe.

Tomemos un trago de vino
y enseguida viene otro litro
de ese que toman los curas
comisario y gobernador.
Y si ellos no pagan multa,
tampoco la pago yo.

Las canciones anteriores narran experiencias de “borrachos”, “curdas” o “curaos” en tono picaresco y en primera persona, aunque no necesariamente asociadas a la práctica musical. La modalidad de autorreferencialidad en la que quiero profundizar surge cuando en una composición se hace mención a la performance en asociación con el consumo de alcohol. En este sentido existen numerosas obras donde se mencionan “la farrá” o “la serenata” como espacios de circulación ineludibles para el músico cuyano y donde el vino está presente de manera explícita; por ejemplo en “La farrita cuyana” (Cuadros/Arancibia Laborda²⁸), más recientemente “Allá por San Rafael” (Viñas/Lareu), “La Pancha Alfaro” (Tejada Gómez/Matus), “La del jamón” y “Sabores cuyanos” (Valles/Villavicencio), solo por citar algunas obras de distintas épocas y de diferentes distancias en relación con el núcleo tradicional.

²⁸ Rafael Arancibia Laborda, el Chocho.

“Allá por San Rafael”
(cueca, Viñas/Lereu)

[Estribillo]
El sol bajó despacito,
la luna se fue asomando
pero en el patio de tierra
la cueca siguen bailando
porque la farra seguía
allá por San Rafael.

“La Pancha Alfaro”
(cueca, Tejada Gómez/Matus)

[Estro2 P1 y Estribillo]
La farra es
en lo de la Pancha Alfaro
y el vino está
empinándose en el patio.

Ardiendo está
la voz de los tonaderos.
La Pancha va
con un cogollo en el pelo.

[Estro2 P2]
Sube la luz
en el canto de los gallos
y al alba está
bailando la Pancha Alfaro.

“Sabores cuyanos”
(cueca, Valles/Villavicencio)

[Estro2 P1 y Estribillo]
Siempre existe algún motivo
para inventar una farra
entre parientes y amigos
improvisar serenatas
y aunque sea un sacrificio
todos van de buenas ganas.

Cantores y guitarreros hay
como pa’ hacer dulce.
Damajuanas de pateros hay
pa’ llenar el buche.
Hágame un aro en la cueca
que tengo la boca seca.
(Pa’ cantar hay que ser mago
aquí nadie pasa un trago).

La presencia de estos temas en las composiciones ha servido para reforzar el estigma “borrachos”, otras de las significaciones que cruzan el campo pero en sentido peyorativo²⁹; por ejemplo, en la tonada “Una farrita cuyana” (Cuadros/Arancibia Laborda). Esta composición tiene una sección recitada donde nombra a Alfredo Pelaia (ya un referente por entonces³⁰), que si no está “con unas copitas de más” “no puede cantar ni cuecas ni tonadas”. Menciona diferentes comidas y bebidas, obviamente el vino. Y refuerza decididamente el estigma “borrachos”, ya que la canción termina con un recitado, donde se narra secuencialmente la culminación de la farra: con el vino llegó la modorra, cantaron el último tema, luego se fueron todos “haciendo zetas”, y entre esos “iba yo”, dice el recitador pronunciando hasta con tono de borracho. Imagino los que no han sido parte de la farra y ven esa sa-

²⁹ Estigma en el sentido asignado en Erving Goffman: *Estigma. La identidad deteriorada* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993 [1ª, 1963]), es decir, características o adscripciones identitarias de una persona o de un grupo, pero empleadas por otros con el objeto de desacreditar socialmente a los que poseen los atributos señalados. En trabajos anteriores he profundizado sobre el estigma “nacionalistas” y “viejos”, en Octavio Sánchez: “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX”, *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2005), pp. 61-98; y en Octavio Sánchez: “Entre el texto y el metatexto: construcciones del concepto ‘moderno’ en el campo de músicas populares cuyanas de base tradicional”, en Carolina Santamaría-Delgado y otros (eds.): *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso Latinoamericano de la IASPM-AL. Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010* (Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011), pp. 146-157.

³⁰ Alfredo Pelaia es de una generación anterior a la de los cristalizadores; nació en Italia en 1888 y falleció en Buenos Aires en 1942.

lida, lo que pueden pensar de los cuyanos farreros. En el mismo sentido, la citada cueca “La del jamón” narra durante todo el texto una situación de serenata y farra; el estribillo final es la explicación que le da el protagonista farrero a su mujer al regresar al día siguiente con “los ojos rojizos”, “los labios morados” y trayendo “pesada la lengua”.

“La del jamón”
(cueca, Valles/Villavicencio)

[Estribillo P2]
Y aquí me tiene mi negra de vuelta
los ojos rojizos, los labios morados
disculpe si traigo pesada la lengua
culpa del compadre también me he curado.
De tanto vaciar los vidrios
he perdido el equilibrio.

“Una farrita cuyana”
(tonada, Cuadros/ Arancibia Laborda)

[Fin del recitado]
Empezaron los convites
salud, le pago señor
y llegaron las picudas
picantes y de mi flor,
la ensalada e beterabas
acompañando al lechón
y entre platos una tonada
que Pelayita cantó
acompañado en primera
por don José Luis Muñoz
Luego una cueca con aro,
un gato sin relación
Traguito va, trago viene
y la modorra empezó
cantaron la del estribo
y la farra terminó
Salieron haciendo zetas (ja!)
y entre todos iba yo.

En general, las menciones a la serenata, al vino y a la farra en asociación con los géneros³¹ cuyanos se realizan de manera más sutil que en los temas anteriores. Con frecuencia se deja ver la contracara del estigma, es decir la emblemización de la marca originalmente negativa³².

³¹ Otro tema frecuente en la vinculación del vino con los géneros cuyanos, especialmente en las cuecas, es el ritual del “aro” y su mención en algunas composiciones. Su desarrollo queda pendiente para futuros trabajos.

³² El fenómeno de la emblemización aparece esbozado en Goffman: *Estigma*, p. 135. El autor sugiere que el individuo estigmatizado termina asumiendo como propias las características del grupo al que pertenece por portar el estigma. Se naturaliza la pertenencia. Con esto inclusive nace una actitud militante y chauvinista, y hasta una cierta “inversión” en la actitud, pasando a ostentar los atributos estereotípicos que podría enmascarar, preconizando los supuestos valores de su grupo.

“Si no conoce Cuyo”
(tonada, Palacios³³)

[Estribillo]
Porque en Cuyo
la tonada anda en el aire,
por entre los viñedos
y en la montaña,
en el cálido afecto
de los compadres.
En el sabor del vino
todo es tonada.

“Hablándoles de mi Cuyo”
(cueca, Viñas/Garteguiiz)

[Estro1 P1]
Vamos a brindar compadre
que un vinito no hace daño
usted brinde por lo suyo
yo por lo que quiero tanto.

[Segunda]
De tonadas con cogollos
es hasta la madrugada
y de cuequitas con aro
de eso no le digo nada.
Viera que cosa compadre
lo ahogan en vino si canta
dirán que es mala costumbre
yo digo que a mí me encanta.

“Carta a un cuyano”
(tonada, Villavicencio/
Palacios³⁴)

[Segunda]
He viajado como un barrilete
remontado a los cielos cuyanos
Con un tiempo de sol
De cantor en cantor
Con sabor a vendimia
en los labios.
Compadre en estas líneas
va mi cariño,
por eso las ensobro en
una guitarra.
Si se acuerda de mí
cánteme por ahí.
Discúlpeme la letra
vuelvo de farra.

6.

La autorreferencialidad que se refleja en las composiciones estudiadas es parte del mecanismo de legitimación. Por un lado, refuerza los vínculos con el pasado, especialmente con los “héroes” del colectivo; consolida las funciones icónicas de géneros más representativos para sus cultores; establece conexiones con los ámbitos geográficos de circulación y producción solidificando el universo simbólico desde lo temporal y lo espacial. Y por otro, las modalidades de referirse al propio campo ya han cristalizado como normas de producción; estas citas a las propias prácticas, referentes, géneros y espacios, son parte de los códigos de composición. Las relaciones autorreferenciales, entre músicos, géneros y prácticas se retroalimentan circularmente, como en un laberinto de espejos, favoreciendo los mecanismos de integración de significaciones en cuanto a conocimientos y normas, siendo indicadores de un elaborado desarrollo de los procesos de legitimación y, en consecuencia, de un alto grado de institucionalización.

En síntesis, en el corpus analizado la autorreferencialidad se manifiesta en los siguientes ámbitos³⁵:

³³ Carlos Palacios.

³⁴ Carlos Palacios.

³⁵ He encontrado otras temáticas presentes en varias composiciones donde también se hace evidente la autorreferencialidad, pero que todavía no he desarrollado lo suficiente como para incluirlas en esta publicación. Por ejemplo, existen varias obras, especialmente cuecas, cuyo tema central es la

- Músicos referentes del campo (en especial Hilario Cuadros, Félix Dardo Palorma y Ernesto Villavicencio).
- Géneros del propio campo (en especial tonadas que se refieren al mismo género).
- Espacios y prácticas de producción y circulación donde esos mismos géneros y obras están insertas (especialmente la región y las tres provincias; la farra cuyana y la serenata; el entorno de la vitivinicultura y del vino).

En otros géneros de músicas populares también se encuentran composiciones autorreferenciales. Incluyo algunos ejemplos como una forma de dejar planteado el tema y profundizarlo en futuras investigaciones.

Músicos referentes del campo

<p>“El gordo triste” (tango, Piazzolla/Ferrer)</p> <p>Del brazo de un arcángel y un malandra se van con sus anteojos de dos charcos, a ver por quién se afligen las glicinas, Pichuco de los puentes en silencio.</p>	<p>“Padre del carnaval” (zamba, Guarany/Isella)</p> <p>Vino hermano, si lo ves al Cuchi Leguizamón, pégale el grito: Vamos pa'l Norte, quemando el corazón. Alza tus pilchas, vamos pa'l Norte, ¡Cuchi Leguizamón!</p>	<p>“La dicha mía” (salsa, Pacheco)</p> <p>Salí de Cuba rumbo a Nueva York en busca de otro ambiente. Y al llegar, al llegar tuve la dicha de grabar con Tito Puente.</p>
---	--	--

Géneros del propio campo

<p>“Yo me llamo cumbia” (cumbia, Gareña)</p> <p>Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy. No hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy.</p>	<p>“It’s only rock ‘n roll (But I Like It)” (rock, Jagger/Richards)</p> <p>I know, it’s only rock ‘n roll but I like it. I know, it’s only rock’n roll but I like it, like it, yes I do.</p>	<p>“La vieja” (chacarera, Hnos Díaz)</p> <p>Esta chacarera trunca ha nacido en Salavina, se ha criado en las guitarras del Soco y Cachilo Díaz.</p>
---	--	---

danza, es decir, “cuecas, en cuanto canción” que hablan de la “cueca, en cuanto danza”. En el análisis textual de estas obras aparecen funciones muy complejas, ya que estas canciones son metatextos que se refieren a su paratexto. Algo similar sucede con las cuecas en las que se menciona el rito del “aro, aro”. Otro ámbito de autorreferencialidad, que está en proceso de estudio y que no he incluido en este artículo, es la guitarra como ícono de la música cuyana, instrumento mencionado en innumerable composiciones, algunas enteramente dedicadas al cordófono.

Espacios y prácticas de producción y circulación

“Corrientes y Esmeralda”
(tango, Flores/Pracánico)

Esquina porteña,
este milonguero
te ofrece su afecto
más hondo y cordial.

“Balderrama”
(zamba, Leguizamón/
Castilla)

Zamba del amanecer,
arrullo de Balderrama,
llora por la medianoche;
canta por la madrugada.

“El cantor de Fonseca”
(vallenato, Huertas)

Yo le dije si a usted le inspira
saber la tierra de donde soy
con mucho gusto y a mucho honor
Yo soy del centro de la Guajira.

Con frecuencia se afirma que el tema central de cuecas y tonadas es el amor³⁶. Esto es cierto; pero si leemos más en profundidad podemos encontrar mucho más debajo de las letras de las canciones, y la respuesta a la pregunta ¿de qué habla la música cuyana? puede ser más compleja: la música cuyana habla, con mucha fuerza, de sí misma.

³⁶ La cualidad de “amatoria” ha sido empleada por Vega, Rodríguez y Draghi Lucero para definir el carácter de las cuecas y como el tema más frecuente en la clasificación de las tonadas. Véase Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956); Alberto Rodríguez: *Cancionero Cuyano* (Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 1989 [1ª. 1938]) y Juan Draghi Lucero: *Cancionero Popular Cuyano. 2ª edición. Dos Tomos* (Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo y Ediciones Culturales de Mendoza, 1992 [1ª. 1938]).