

QUIEN CANTA SU PENA ESPANTA

Cantoras y cantares: Reflexiones sobre la música del norte neuquino



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

MICAELA LOEWY

2019

TUTORA

PAULA SUÁREZ

CO-TUTORA

CECILIA PISARELLO

Trabajo Integrador Final
Licenciatura en Música Argentina
Universidad de San Martín
Director
JUAN FALÚ

Agradecimientos

A Paula Suarez, por acompañarme en el proceso de este trabajo con dedicación y amor. Por ser tutora, maestra, amiga y compañera. Por su presencia en estos cuatro años de tránsito por la licenciatura. Por su música y sensibilidad.

A María Cecilia Pisarello, por sus valiosísimos aportes al desarrollo de este trabajo. Gracias a sus lecturas atentas, y a las largas charlas que me ayudaron a dar cauce a tantas ideas y a seguir reflexionando.

A Nayla Beltrán y Camila Mandirola Lucci, por compartir la música y la amistad. Por todo lo que en la música se transforma y nos transforma cuando nos encontramos.

A lxs docentes de la Licenciatura, que acompañaron estos cuatro años con gran compromiso, dedicación y sensibilidad.

A mis compañerxs de la carrera, por compartir música, aprendizajes, crecimientos y humanidad. Muy especialmente a Hernán Gallegos.

A Juan Falú y a Lucía Patiño Mayer, por haber creado la Licenciatura de Música Argentina. Transitarla ha sido profundamente transformador.

A Paula Loewy, Lucía Loewy, Leandro Segado y Pedri por estar cerca, por el amor y por compartir. Por haber hecho puntuales e importantes aportes a este trabajo.

A Ruth Loewy, mi mamá, por acompañarme en todas mis búsquedas, por estar siempre, y por los múltiples y valiosos aportes al desarrollo de este TIF.

A Rubén Montenegro, mi papá, por su presencia estos cuatro años, y por haber compartido conmigo uno de los momentos más importantes para el desarrollo de este trabajo.

A Ana Cigarrán y Marina Kohan, por acompañarme en procesos de transformación y crecimiento.

A Florencia Vazquez por el amor y la cercanía siempre.

A Leda Torres, por la amistad y compañerismo estos cuatro años. Y a Simona.

A todas las personas que colaboraron, en distintas formas, con este trabajo, aportando material, música, reflexiones y diálogos valiosos: Daniela Negro, Fernanda Sandoval, Andrés Vazquez, Antonio Rodríguez, Nicolás Padín, Sebastián Henríquez, Diego Castro.

A Carmelina Martínez, Susana Valdez, Ramona Inés Villagrán y Ramona Vazquez. Por recibirme en sus casas con amorosidad y por las largas charlas. Por su canto. A ellas infinitamente agradecida.

A las cantoras.

A la educación pública, gratuita y de calidad; y a nuestra música.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
Objetivos.....	7
Metodología.....	8
CAPÍTULO 1: CONTEXTO SOCIOCULTURAL E HISTÓRICO DE LAS CANTORAS DEL NORTE NEUQUINO	10
CAPÍTULO 2: LAS CANTORAS. LA VIDA Y EL CANTO	17
2.1 El mundo rural	17
2.2 La voz de las mujeres.....	22
2.3 Actualidad y transmisión.....	30
CAPÍTULO 3: CUECAS Y TONADAS	34
3.1 Aspectos formales de las cuecas	34
3.2 Aspectos formales de las Tonadas	37
3.3 Sobre las afinaciones de la guitarra.....	42
4. EXPERIMENTACIONES SOBRE LA CUECA: LA VIDA SALGO AL CAMPO	44
4.1 Un pasaje literal como punto de partida.....	46
4.2 Buscando posibilidades más pianísticas.....	48
4.3 Canto, letra y melodía	52
4.4 Sobre el proceso y los arreglos	57
A MODO DE CONCLUSIÓN	59
BIBLIOGRAFIA	61
ANEXOS.....	64

Introducción

Existe en el norte neuquino una música con características propias, que casi no se conoce en el resto del país y que no es reconocida como parte del folklore argentino. Recientemente, en el 2018, fue sancionada la ley provincial N°3163¹, a través de la cual se declaró patrimonio inmaterial la historia, presencia, prácticas, estilo de vida y contexto sociocultural de las cantoras campesinas del norte neuquino. Esta ley representa sin duda una conquista por las acciones y políticas públicas que promueve². Sin embargo, la música de Neuquén no es parte del paradigma folklórico actual, quizás porque durante mucho tiempo no se creyó en la existencia de una identidad patagónica y esto aún sigue estando en discusión en muchos ámbitos.

Entendemos el concepto de paradigma a la manera de Díaz (2009), quien lo define como un conjunto de “regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir” (p.18) Como explica Díaz, el campo del folklore se constituyó en la Argentina “en la medida en que géneros musicales provenientes de diferentes regiones entraron en relación entre sí formando un sistema, y se desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo ‘Nacional’ ”(p.31). En este proceso fueron claves los medios de comunicación y difusión, y se fueron dando las luchas por lo que es legítimo dentro de este campo.

El punto de partida del presente trabajo está en el interés por iniciar un acercamiento atento a las cantoras y los cantares del norte de Neuquén. La música de las cantoras ha tenido un desarrollo muy local, e históricamente ha circulado en una región que incumbe el norte neuquino, la zona aledaña chilena y el sur de Mendoza. Sin embargo, no se ha transmitido, salvo algunas excepciones, más allá de esta región geográfica.

Al respecto de los materiales que abordan la temática de las cantoras y de su música en el norte neuquino, encontramos distintos artículos y libros que ofrecen miradas complementarias sobre el tema, algunos de los cuales describimos a continuación:

¹ El proyecto de ley de declaración de patrimonio inmaterial también fue presentado a nivel nacional (expediente 6932-D-18) pero no fue sancionado ni tratado.

² Algunos de los artículos de esta ley promueven políticas de resguardo del legado cultural de las cantoras, así como también investigaciones históricas, antropológicas y musicológicas, y estrategias de difusión y protección de su actividad cultural.

Carlos Bello y Raúl Aranda han realizado trabajo de campo durante muchos años y en diversos artículos describen el contexto sociohistórico de las cantoras del norte neuquino. También han realizado análisis poético - musicales de esta música en artículos y en un informe de beca del Fondo Nacional de las Artes.

Rolando Silla, antropólogo, aborda el tema desde una perspectiva cultural e histórica. También ha realizado trabajo de campo y escribió un libro que se llama “Colonizar Argentinizando”, donde analiza procesos de creatividad cultural en el norte neuquino y en el cual destina un capítulo a la temática de las cantoras en particular.

Gregorio Álvarez, en el libro “El tronco de oro, folklore del Neuquén”, ofrece descripciones de la música del norte neuquino, principalmente desde una perspectiva literaria, así como también describe distintos rasgos culturales de la región.

El libro “Finares campesinos”, de Raúl Díaz Acevedo, consta de una recopilación de una gran cantidad de afinaciones campesinas utilizadas históricamente en la zona.

Nicolás Padín ha escrito con perspectiva histórica sobre los crianceros del norte neuquino, aportando a la comprensión de los devenires de esta práctica social, económica y cultural en la cual se enmarca nuestro tema de investigación.

Mónica Bendini, Pedro Tsakoumagkos, y Carlos Nogues también han escrito sobre los crianceros trashumantes en Neuquén, haciendo un análisis de su historia y de su situación actual y aportando a la reflexión sobre los problemas y potencialidades del sistema trashumante en la actualidad.³

Este trabajo busca elaborar un acercamiento personal, que se enriquece con la sabiduría de las cantoras, con profundo respeto y dando espacio a la reflexión que abren todas las preguntas que aparecen en cuestiones complejas en las cuales se hacen presentes la cultura, la identidad, la pertenencia, la historia. Si bien la subjetividad del investigador/a atraviesa siempre el desarrollo de cualquier investigación, pienso que la presencia de lo subjetivo tomó en este caso un sentido particular porque estamos hablando de una música de transmisión oral que no se enseña ni transmite sistematizadamente y que adquiere las variantes y los matices de cada cantora en esta cultura.

³ Dicho artículo fue escrito en 2005

Este tema me interpela porque me toca en lugares que tienen que ver con mi historia y mi identidad. Soy neuquina y siempre me hice la pregunta por la música de Neuquén y por la identidad patagónica en general. Si bien nunca la pude responder con claridad, hay un arraigo, una identificación y un sentido de pertenencia.

Creo que a veces lo que nos emociona tiene que ver con cuestiones que nos trascienden y en este sentido, el canto de las cantoras es un canto situado y particular, a la vez que un canto hondo que atraviesa tiempo y espacio. Las voces de estas mujeres y su canto están en contacto con los aspectos más profundos de la vida, y gran parte de este trabajo tiene que ver con la búsqueda de dejarme interpelar por ellas, sus letras y su música.

Ellas dicen, tienen habilitada la palabra y el decir en el canto. En sus canciones se ubican como sujeto de la canción, se asumen diciendo, cuentan historias desde sus subjetividades con una claridad conmovedora. Siendo yo una mujer inmersa en una época de profundas reivindicaciones y luchas por los derechos de las mujeres; luchas casi siempre identificadas en las grandes ciudades, la autonomía y claridad de las cantoras del norte neuquino se vuelve para mí una referencia; y la posibilidad de emprender este trabajo representa, además, el inicio de un diálogo profundo.

Objetivos

El objetivo general de este trabajo es, entonces, explorar desde un primer acercamiento el ámbito cultural, musical y geográfico que alberga a las cantoras del norte neuquino, entendiendo que estos tres aspectos están correlacionados.

A partir de aquí se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- Describir el contexto sociohistórico de las cantoras en la región.
- Poner en relación dos etapas o momentos históricos que consideramos diferenciados y a la vez en contacto entre sí: El contexto en el que vivieron las cantoras durante una gran parte del siglo XX por un lado; y las últimas décadas, principalmente desde la última dictadura militar (1976 – 1983) hasta el presente, que han traído transformaciones diversas en el medio en el cual ellas se desenvuelven.
- Indagar acerca de cómo se juega la cuestión de género en esta práctica llevada adelante por mujeres, entendiendo que el género es una construcción cultural, social e histórica, y que todos los discursos están siempre atravesados por relaciones de poder.

- Describir los aspectos formales de la música del norte neuquino.⁴
- Explorar desde el piano distintos elementos musicales presentes en esta música.
- Derivar de esta exploración un arreglo para piano solo y dos arreglos para guitarra, clarinete, piano y voz en los cuales plasmar las herramientas adquiridas a lo largo de la Licenciatura en música Argentina.

Metodología

En cuanto a la metodología, para el desarrollo de este trabajo se hará una indagación bibliográfica de los escritos sobre el tema, y se tomará contacto con investigadores que lo abordaron previamente. Así mismo se coleccionará la mayor cantidad posible de material de audio con el fin de profundizar en el conocimiento del estilo musical.

Se llevarán adelante, a través de investigadores, profesores de la Escuela Superior de Música de Neuquén y de periodistas de medios de comunicación locales, encuentros con cantoras del norte neuquino. Estos encuentros se filmarán o grabarán únicamente si se obtiene antes el acuerdo para ello. Las entrevistas buscarán poner en diálogo con las cantoras algunos de los interrogantes que atraviesan este trabajo en su totalidad y fundamentalmente escuchar atentamente lo que ellas deseen compartir. Algunas preguntas que tendrán lugar en estos encuentros se relacionan con las motivaciones para desarrollar esta música, con la historia familiar de las cantoras, el aprendizaje del instrumento, las afinaciones utilizadas en la guitarra, el desarrollo y circulación de esta música en la actualidad, la participación de las cantoras en los festivales de la zona, el interés de las cantoras para su difusión a nivel local o nacional y otros aspectos que puedan derivar de la charla. Las entrevistas serán transcritas para su posterior análisis y comparación parcial con otras miradas sobre el tema.

Se harán análisis musicales de tonadas y cuecas, así como también análisis del contenido presente en las letras de las mismas. Se trabajará en mayor profundidad el aspecto musical y poético de una cueca seleccionada: “La vida salgo al campo”. Esta cueca se selecciona en función de que contiene elementos profundamente arraigados en el estilo. Se buscará a partir

⁴ Considero importante aclarar en este punto que no se pretende hacer aquí una sistematización de esta música, una recopilación o un análisis exhaustivo de sus características musicales. Considero que esta música, así como otras músicas de nuestro folklore, no se puede apresar en una memoria de tipo archivista. Además, esto sería pretencioso ya que esta es una ardua tarea que conllevaría mucho tiempo y excedería las expectativas de este trabajo.

de la escucha, el análisis y la exploración, traducir algunos elementos propios del estilo al piano.

Capítulo 1: Contexto sociocultural e histórico de las cantoras del norte neuquino

El norte neuquino incluye los departamentos de Minas, Chos Malal y Ñorquín.

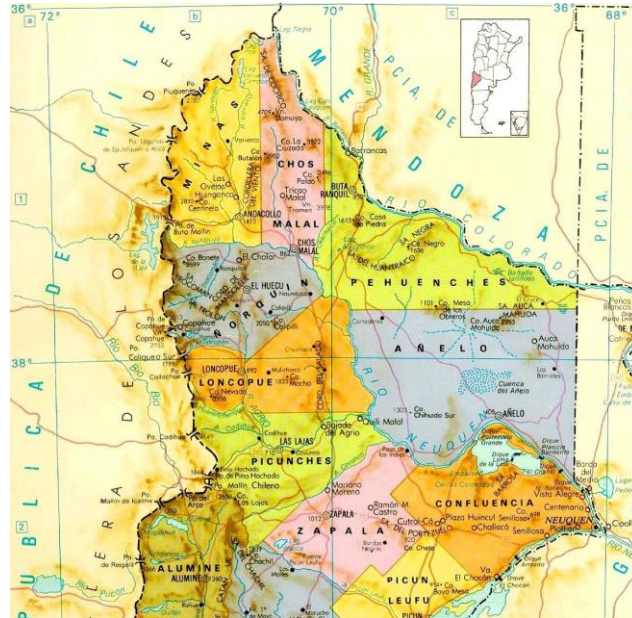


Fig. 1: Mapa de la Región del Norte Neuquino⁵

Esta zona se encuentra dominada por la cordillera del viento, cuyo pico más alto es el del Volcán Domuyo (4707 msm). Entre la cordillera del viento y la de los Andes se despliega un valle surcado por ríos y arroyos, entre fumarolas y lagunas.

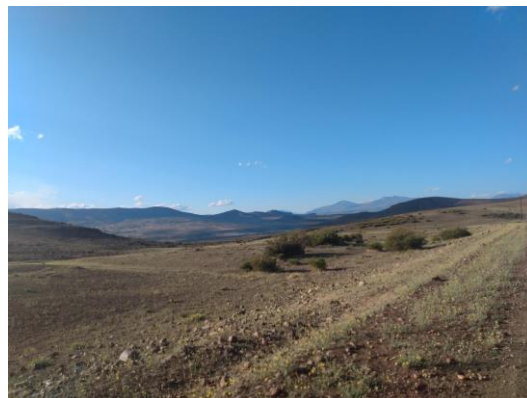


Fig. 2. Paisaje típico del Norte Neuquino, camino al Domuyo⁶

⁵ Imagen extraída de : <https://mapas.owje.com/8340/neuquen.html>

⁶ Foto tomada por Micaela Loewy en el Norte Neuquino

Destacan en la actualidad localidades como Andacollo, Huinganco, Las Ovejas, Varvarco, esta última situada en la confluencia de los ríos Neuquén y Varvarco, considerada cuna de las cantoras que representan la tradición musical de la región.



Fig. 3 Varvarco. Confluencia de los ríos Varvarco y Neuquén⁷

La cultura del norte de Neuquén guarda estrechas vinculaciones con la del sur de Mendoza y con la zona aladaña chilena. Estas zonas han desarrollado múltiples intercambios económicos y culturales en los últimos siglos, configurando la mayor parte de ese tiempo una situación en la cual la cordillera de los andes no dividía el territorio ni representaba impedimento alguno para su circulación.

El territorio es un elemento fundamental en la construcción identitaria de las cantoras, por lo cual nos referimos al mismo “(...) como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de memoria colectiva, como símbolo de identidad socio territorial” (Gimenez, 1996, p.14).

Como explica Padín (2019), las relaciones socio-económicas entre ambos lados de la cordillera, estrechamente vinculadas a la actividad de la trashumancia⁸, fueron usuales desde que los pueblos originarios habitaban el territorio. Esto se vio siempre acompañado por la presencia de valles que facilitan el cruce de los andes en esas latitudes (p.133).

La música del norte neuquino hace inevitable pensar, entonces, en una región cultural que no se ciñe a los límites políticos de los estados nacionales. Bandieri (2009) explica la diferencia entre límite y frontera.

⁷ Foto tomada por Micaela Loewy en Varvarco

⁸ Hablaremos más adelante sobre la trashumancia

Mientras el primero implica una separación lineal de jurisdicciones bajo distintas soberanías, la segunda involucra una concepción de espacio social, donde las comunidades involucradas no necesariamente responden a la necesidad de los estados nacionales por afirmar sus soberanías nacionales en los límites del territorio. (...) En la Patagonia, como en cualquier otro espacio regional / binacional, sujetar los procesos históricos a los límites políticos de provincias y/o naciones, impuestos desde un estado central en formación, implica altísimos riesgos comprensivos (p.1).

Tomamos el concepto de espacio social entendiéndolo en este sentido amplio. Es importante recalcar que los devenires de los/ las habitantes de esta región de la Patagonia se vieron muy afectados tanto por los procesos tendientes a la conformación del estado nacional como por el paso de Neuquén de ser territorio nacional a ser provincia en 1955⁹, viéndose influenciados por políticas vinculadas a la conformación de una identidad argentina primero y neuquina después, que respondían a la necesidad política de construcción de soberanía en esos territorios y que muchas veces dejaban de lado una compleja trama cultural en el cual convergían lo indígena, lo criollo, lo chileno y lo argentino. Entonces, si bien este trabajo está enfocado en las cantoras del norte neuquino, ello implica considerar ineludiblemente un ámbito que supera aquél definido por los límites políticos que hoy enmarcan la provincia, debido, como decíamos, a los múltiples intercambios económicos, culturales, que se han dado en la región desde antes de la conformación de los estados nacionales.

Silla (2008) hace un recorrido histórico explicando estas vinculaciones en la región en los últimos siglos. Entre 1813 y 1830 en la región existían grupos realistas que se oponían a la independencia chilena y que se habían asociado a los pehuenches. Estos grupos eran liderados por los Hermanos Pincheira, derrotados en 1832 en las batallas de Epulafquen. Ellos fueron, además, los últimos defensores del rey de España en América.

Los hermanos Pincheira marcaron a fuego la frontera sur, su vida representó el último y desesperado intento de los partidarios del rey de España para mantener a Sudamérica en sus manos. Incluso, lograron hábilmente negociar alianzas y ser seguidos por grupos indios que habían mantenido su libertad frente a los españoles y que querían seguir conservándola frente a los criollos independientes (Arandojo, 2015).

⁹ Chos Malal fue además la primer capital, hasta el año 1904, del entonces Territorio del Neuquén, luego transformado en Provincia.

Luego de esta etapa, la zona estuvo habitada por una población criolla estable dedicada a la agricultura y la ganadería controlada por un comisario que administró justicia en nombre del estado chileno hasta 1879. A partir de ese año, el gobierno argentino ocupó el territorio a través de la llamada “Conquista del desierto” y fue demarcado el límite internacional con Chile. Explica Padín (2019):

Hacia fines del siglo XIX el avance y consolidación del Estado- Nación en Argentina y la demanda de materias primas y alimentos por parte de los países industrializados, en el marco de la ricardiana división internacional del trabajo, volcó definitivamente a la economía argentina a la producción agroexportadora. La consecuencia inmediata fue la necesidad de incorporar tierras para la expansión de la ganadería extensiva, generando la intensificación de la disputa territorial entre las parcialidades indígenas y la oligarquía terrateniente pampeana, que finalizó con la expropiación y exterminio de las primeras y la ocupación de la Patagonia por parte del Estado nacional, a través de las campañas militares de conquista de la región (p.138).

Terratenientes latifundistas ocuparon las mejores tierras para la actividad ganadera y crianceros de distintos orígenes (pobladores originarios, criollos, habitantes de la zona de frontera) se ubicaron a ambos lados de la cordillera ocupando tierras fiscales, con sus familias y animales. Según el informe presentado al FNA¹⁰ por un equipo de investigación a cargo Raúl Aranda¹¹(2016), a fines del siglo XIX hubo un fuerte proceso de migración de pobladores chilenos ya que del lado oeste de la cordillera la mayor parte de las tierras estaba en manos de latifundistas, y había muy pocas tierras para los agricultores. Del lado argentino existían grandes extensiones de tierras fiscales. Las costumbres, cantos, leyendas, creencias, se fueron transformando en relación a la actividad económica y el paisaje (p.5).

Los pobladores de esta zona se autodenominan crianceros. Son pequeños productores rurales que se dedican a la ganadería trashumante¹². Explica Padín (2018):

Realizando movimientos cíclicos de carácter vertical, entre las tierras bajas, áridas y semiáridas, situadas en las invernadas y las tierras altas de la Cordillera de los Andes, donde se asientan las veranadas en busca del alimento para los animales (mayormente ganado caprino) que brindan las pasturas del estío, el trabajo trashumante constituye

¹⁰ Fondo Nacional de las Artes

¹¹ Este equipo de investigación presentó el informe “Clasificación y análisis poético musical de las cantoras del norte neuquino”, en el FNA en 2016. El responsable del equipo es Raúl Aranda.

¹² Es interesante aclarar que, en el norte neuquino, los crianceros no le llaman trashumancia a la actividad que ellos mismos realizan, sino que le llaman arreo.

una forma productiva particular, que se presenta en diversas zonas del país, especialmente en la región cordillerana, desde el sur de Mendoza hasta la provincia de Santa Cruz. Se vislumbra con mayor intensidad en el Alto Neuquén, es decir, a partir del centro y norte de esta provincia (...). De modo predominante, la actividad trashumante involucra aproximadamente allí a 1.500 productores de ganado menor, distribuidos mayoritariamente en los Departamentos Minas, Chos Malal y Ñorquín. (...) El trayecto de ascenso hacia las veranadas demora temporalmente, en los casos más prolongados, alrededor de 25 a 30 días, con picos de extensión que superan los 200 kilómetros, en más de 100 huellas de arreo que delinear la subida hacia diferentes pisos altitudinales. Durante la invernada los animales permanecen en mesetas y valles bajos, alejados de las zonas nevadas. A fines de la primavera se realizan los desplazamientos hacia las veranadas, es decir, los campos altos de las faldas cordilleranas, situados por encima de los 1500 metros sobre el nivel del mar, en los que al derretirse la nieve se accede a las pasturas renovadas. Hacia el mes de abril comienza el descenso, repitiéndose el ciclo. Las únicas zonas que permanecen habitadas durante todo el año son los sectores de menor altitud, cercanos a los principales ríos. (..) Si bien se vislumbra una tendencia a la restricción de la actividad de los crianceros trashumantes, en ámbitos progresivamente delimitados, no deja de ser notable su persistencia frente a políticas cambiantes que pusieron en peligro esta práctica (...) (p.130 - 132).

Frente a procesos de descampesinización y descomposición social, Bendini, Tsakoumagkos y Nogues (2005) señalan que “La permanencia de los crianceros (...) se explica fundamentalmente por la restricción a la expansión capitalista que produjo la persistencia de grandes extensiones de tierras fiscales y por la incapacidad del sistema económico de absorberlos en actividades alternativas” (p.5). Las cantoras han sido históricamente parte de estas unidades domésticas de producción campesina.

Según Silla (2008), hubo fuertes lazos culturales, parentales y comerciales con Chile hasta 1940, año en el cual la gendarmería nacional empezó a cortar los pasos a Chile. Lo que hasta ese momento era comercio se volvió contrabando, obligando a los pobladores a buscar nuevas maneras de comercializar sus productos, y la región permaneció por mucho tiempo bastante aislada debido a la falta de canales aptos de comunicación con el resto de la provincia (p.1).

Pobladores de origen y tradición chilena fueron percibidos de alguna manera como una amenaza para la consolidación de la soberanía argentina en esa región durante distintos momentos del siglo XX. Los momentos más álgidos fueron la dictadura militar (1976 – 1983)

y el conflicto bélico con Chile¹³. En este contexto, la tradición de las cantoras fue considerada un obstáculo para conformar la nación. Durante la dictadura se prohibió la ejecución de tonadas y cuecas, considerando que los ritmos típicamente argentinos eran los tangos y rancheras¹⁴. Dice Silla (2008) al respecto de las vivencias de los habitantes de la región en relación a su identidad “Existió, y existe aún hoy, una preocupación por diferenciarse y una tensión permanente entre aceptar una tradición extranjera y/o apartarse de ella, a costa de correr el peligro de ser considerado un invasor” (p.9). Los habitantes de esta zona se vincularon al estado nación argentino aún en contextos adversos sin perder sus prácticas culturales consideradas extranjeras, y también reinventando y modificando costumbres y tradiciones. Es decir, también la soberanía se fue consolidando a partir de la incorporación de aquellos elementos culturales considerados chilenos, reivindicándolos como propios también de la cultura argentina. Por ejemplo, hubo personas que defendieron estas expresiones musicales haciendo hincapié en que la cueca y tonada neuquinas no eran iguales a las chilenas, y que tenían sus propias características. Alvarez¹⁵ (1991) afirma que la cueca neuquina presenta características locales específicas: “Su ritmo, cadencia, tonalidad y estilo, son semejantes, pero no absolutamente iguales.” (p.36) Sin embargo no especifica cuáles son estas diferencias.

El conseguir que la cueca neuquina fuera considerada “argentina y no peligrosa” no fue debido a la sola acción de los pobladores. Los crianceros necesitaron miembros intelectuales “de la gran tradición”, paradójicamente miembros del propio estado que las censuraba, para poder fundamentar la pequeña tradición campesina, papel que jugaron folklorólogos, sacerdotes y maestros frente a otras autoridades nacionales como los miembros de la policía y gendarmería (Silla, 2008, p.9).

Descubrir en esta tradición características propiamente neuquinas implicaba poder incorporarla al patrimonio cultural de la nación.

Después de los 80, el canto comenzó a revitalizarse. Aranda (2016) señala que desde lo institucional se quería mostrar que esta manifestación cultural era un resabio de la cultura chilena que no tenía relevancia, pero que sin embargo era una manifestación muy presente en la cultura campesina. En esa época las radios reproducían mayormente “música de afuera”, y

¹³ Esto hace referencia al Conflicto del Beagle, que se trata del desacuerdo entre la República Argentina y la República de Chile sobre la determinación de la traza de la boca oriental del canal Beagle, resuelto con la firma del tratado de paz y amistad en 1984.

¹⁴ Un reconocido defensor de las expresiones de las cantoras durante la dictadura fue el obispo Jaime de Nevares (1915 – 1995)

¹⁵ historiador, médico y escritor argentino. Ranquilón, Ñorquín, Neuquén, 28 de noviembre de 1889- Neuquén, 11 de octubre de 1986).

el sistema educativo quedó muy marcado por la dictadura del 76 (si bien perdió vigencia, nunca se derogó, por ejemplo, una circular que prohibía bailar la cueca). También había mucho prejuicio anti chileno. El mismo grupo de investigación, observó en el año 2015 y 2016 una revalorización por parte de la sociedad del norte neuquino de las manifestaciones de las cantoras, aunque hubo transformaciones en el contexto de su canto: La participación de las cantoras en fiestas populares gestionadas por el estado, lo cual las llevó a cantar en escenarios; la desaparición de algunas situaciones sociales en donde ellas cantaban, por ejemplo los velorios de angelitos, la trilla o los casamientos campesinos; la comercialización de su música; la modificación en el modo de aprender que antes era siempre de manera directa de otra cantora, y comenzó a ser a veces a través de audios; los cambios culturales generados por el impulso de la actividad petrolera que trajo habitantes provenientes de otros lugares; la disminución de las ceremonias tradicionales en vínculo con la aparición de nuevas iglesias evangélicas que consideraron esas ceremonias como prácticas paganas (p.7 - 12).

Silla (2008) habla de la tensión entre revalorización y rechazo con respecto a las manifestaciones de las cantoras, entre los mismos pobladores y en las autoridades. Menciona haber observado quejas de los pobladores respecto de que en los actos actúen cantoras y no se escuchen otros tipos de músicas “más novedosas” para ellos. La idea de que el desarrollo debería implicar eliminar prácticas “antiguas”; y en contraposición la revalorización de lo “tradicional y auténtico” (como expresión de los valores del pasado que se han perdido) para ponerlo en función de la promoción del turismo (p.11).

Capítulo 2: Las Cantoras. La vida y el canto

Encontramos dos momentos diferenciados y a la vez en contacto entre sí, vinculados a la vida de las cantoras y a las transformaciones en el contexto en el cual ellas cantan.

Durante gran parte del siglo XX ellas han sido parte de un mundo rural con características muy particulares, en contacto estrecho con la naturaleza, los animales, la geografía. Desde hace unas décadas hasta el presente, principalmente desde la última dictadura militar (1976 – 1983) este mundo se ha ido transformando progresivamente por distintas circunstancias, y las cantoras han tomado decisiones de vida que hicieron que cambie también el contexto en el cual cantan. Plantearemos algunas reflexiones sobre las continuidades y transformaciones que marcan estos dos momentos, que no vemos como momentos separados y estancos, sino como periodos que siguen estableciendo contactos ya que hacen ambos a la vida e identidad de las cantoras.

2.1 El mundo rural

Las cantoras son una figura central de la cultura campesina del norte de Neuquén. Ejecutan principalmente cuecas y tonadas, cantando y tocando la guitarra. La música ha sido tradicionalmente para ellas, una actividad más de las muchas realizadas como mujeres campesinas.

La mujer agarraba su guitarra cuando le daba un tiempito (...) Porque hacía un montón de otras cosas entonces no le quedaba tiempo. Que tejía, que hilaba, que bordaba, que hacía la ropa para los niños, que los cuidaba, que la comida, que esquilaba, que iba a ver los animales, todo lo hacía la mujer, todo...(...). De tocar la guitarra y eso, es como que también fueron enhebrando algo y contando de sus vidas, de sus amoríos, ilusiones, de todas esas cosas (C. Martínez¹⁶, comunicación personal, enero 2020).

La verdadera cantora, nunca prepara un tema, está la guitarra colgada ahí. Ellas hacen todo el trabajo del campo, cuando llega el momento se largan solitas. Pero jamás se prepararon. (...) Entonces vos lo haces, y vas hablando de la vida cotidiana (Inés Villagrán¹⁷, comunicación personal, enero 2020).

¹⁶ Cantora de Invernada Vieja, Huanchanaco.

¹⁷ Cantora de Chos Malal.

Ellas han estado inmersas durante buena parte del siglo XX en este mundo rural, siendo parte de una unidad campesina en estrecha relación con el espacio geográfico, el paisaje, los animales. Un mundo regido por los tiempos de las cosechas, de las veranadas e invernadas y de las fiestas.

Las cuecas y tonadas se han manifestado tradicionalmente en eventos sociales o religiosos, a nivel familiar, personal y también comunitario. Algunos de estos eventos son las trillas¹⁸, casamientos, despedidas, velorios de angelitos, fiestas de santos.

¿Vio que se hacían esas celebraciones de santos? San Ceferino, las Carmeles, todas esas celebraciones de santos antes se hacían, acá en la zona norte, y todos los productos se traían de Chile, el vino, todas esas cosas que ellas consumían las traían de allá, iban a encargar y traían todo. Para el vino hacían del chivo, del chivo más grande, le sacaban el cuero entero, con patitas y todo entonces le ataban la parte de la pata y hacían el cuero vinero, que hacían muchos litros. Entonces en eso se traían el vino para las fiestas. Porque no era de un día, era una semana seguro. Quince días, sí, se hacía muy larga (C. Martínez, comunicación personal, enero 2020).

En estas fiestas, que como dice Carmelina solían durar varios días, las cantoras tomaban un lugar central y se les pagaba por su canto. A veces se les pedía que dedicaran la canción (en este caso tonadas que poseen un cogollo) a alguien en particular y por ello se depositaba el dinero en su guitarra.

Estaba la cantora, se pagaba la cantora para que viniera a cantar. Teníamos acá nosotros mi abuelita, y una señora Eleuteria Rodríguez (...) ¿Y sabes cómo era el pago? dejaban la plata adentro de la boca de la guitarra. Le pedían la canción a la cantora. Cuando esa cantora terminaba, daban vuelta, esa plata era de esa cantora. Pero mi papá, la cantora que venía a su fiesta era pagada por mi papá, eso era aparte (I. Villagrán, comunicación personal, enero 2020).

La cantora tomaba este lugar de preponderancia y quería ser escuchada. “qué quiere la cantora? (...) que vos le escuches lo que está cantando, y que le hagas un avivamiento (...). Un avivamiento es que se den cuenta lo que uno está cantando. Que escuchen lo que vos cantás, tu letra” (I. Villagrán, comunicación personal, enero 2020).

¹⁸ La trilla se trata de separar la paja del trigo en forma artesanal, con caballos. En esta práctica, que ya casi no se desarrolla debido a la aparición de la trilladora, los vecinos y familiares suelen acercarse a ayudar. El dueño de casa recibe a los visitantes con comidas y bebidas típicas y en ese contexto se canta y baila.

El canto de las cantoras ha sido siempre un canto en contacto profundo con la vida, expresión de la sabiduría de lo que han vivido y acompañado por prácticas que potencian aún más lo que se está diciendo.

Las cantoras abordan en sus textos los siempre grandes y universales interrogantes y búsquedas del ser humano: El amor, la belleza, el dolor, la muerte, en sus diversas expresiones y concreciones ligadas a sucesos o acontecimientos locales, vibrantes de evocación en plenitud o en apenas vestigios en la memoria de quienes forman el auditorio (Aranda y Muñoz, 2001, p. 7)

Muchos de los versos de las canciones tienen un origen español. Es por esto que muchas coplas las encontramos también en canciones de otros lugares de América. Por ejemplo, “Quien canta su mal espanta / quien llora su mal aumenta”, es una copla que Margot Loyola recopiló en Chile. Su origen es español y podemos encontrarla en otros lugares con distintas variantes. “Quien canta olvida sus penas”, “Quien canta su mal espanta”, “Quien canta sus penas espanta”, etc. Las palabras utilizadas en muchos de estos versos, un español muy antiguo que remite al siglo de oro español¹⁹, nos da una pauta de la antigüedad de las coplas.

Muchos otros versos han sido y son hechos por las cantoras. Tienen que ver con el paisaje del lugar, con sus historias, con historias que las conmueven, vivencias, pensamientos. Hay versos referidos a distintas emociones y también los hay de temática religiosa.

Las letras de estas canciones están elaboradas en su mayor parte con fragmentos, con frases que se combinan de manera diferente, creando una nueva canción. Muchas veces una cantora canta con una misma melodía varias letras diferentes, o una misma historia posee diversas versiones en sus melodías. Cada cantora reelabora la canción que está cantando y su memoria es parte esencial en este proceso. Al comenzar a cantar es muy usual que la cantora tararee unas frases en voz muy baja mientras se va adentrando en la canción, como recordándola.

Hay textos que poseen un sentido festivo, principalmente las cuecas. Luego hay textos que poseen un sentido religioso o ‘a lo divino’, y también canciones o tonadas con un sentido épico, que narran fundamentalmente historias de la comunidad. Estas últimas se llaman décimas, aunque no necesariamente responden a esta forma poética. En relación a estas tres direcciones en los textos, transcribimos un ejemplo de cada una.

¹⁹ El siglo de oro es un período histórico en el cual se fortalecieron el arte y las letras castellanas, enmarcado generalmente entre los años 1492 y 1659.

Décima a San Juan (Tonada a lo divino o con un sentido religioso)

Por aquí principiare
Dentro de una carta escrita
En primer lugar diré
Señoras y señoritas

Yo he venido a convidarte
Pa que vamos al jordán
A bautizar a cristo
Con la mano de san juan

Cristo los bautizó
Y también San Juan de dios
Con la bendición de cristo
Fue el agua que recibió

Los angelitos del cielo
Me ayudan a celebrar
La voz te viene diciendo
Vive el glorioso San Juan

Bonita la cruz de mayo
Benai' el que la labró
Donde descansaba Cristo
Y llamaba al niño dios

Vivan todos los que escuchan
Y hasta aquí nomás será
Yo hei hecho lo que hei podido
Qué haré si no puedo más

Vamos otra vueltecita (cueca)

Mi vida, vamos a, vamos a otra vueltecita
Mi vida, que esta se, esta se la llevó el viento
Mi vida'i así está, así está mi corazón
Mi vida'i, repartido en pensamientos

Vamonos vida mia, mi vida,
Vamonos lejos
Si tu quieres quedarte, mi vida,
Yo no te dejo
Yo no te dejo si, mi vida,
Vamos adonde
Donde la luna sale, mi vida
Y el sol se esconde

Cierto mi vida y anda mi vida
Las gracias mi alma

Décima a Violeta Almendra (Tonada)

No lo hago por ofender
Tan solo por recordar
Que el año cuarenta y cinco
Se ha presentado fatal
Lo hablando en particular
La niña violeta almendra
(Dios) tiene Burgos al verla
Hizo amistad y conquistó
Le empeñó su diligencia
Y a sus padres la pidió

Los padres han consentido
Que se haga ese casamiento
Y los novios muy contentos
Cambio de anillo han tenido
Y el destino no ha querido
La muerte los separó

El diesiseis de septiembre
Fue cuando Burgos se ahogó.
Llega el día diecinueve
Violeta en un gran dolor
Se lamentaba y decía
Perdí mi primer amor

Como muchos no han sabido
No pudo echarlo en olvido
No pudo echarlo en olvido
Mientras late el corazón

Y al pasar por el cajón
De tierra tan ya mentadas
Solo le queda a esos novios
Sus nombres sus (...)

Y ay una carta dejó
De su novio su querido
Se juntó a la orilla del río
Y una vela le prendió

Sin poderse arrepentir
De una veta se tomó
De una veta se tomó
Y al río se descolgó

Los que le estaban mirando
La corrieron a salvar

La vinieron a sacar
Cuando ya estaba sin vida

Presente aquí la compañía
Papelito colorado
Y acá se acaba el versito
De estos dos apasionados²⁰

2.2 La voz de las mujeres

La música de las cantoras se ha transmitido y se sigue transmitiendo principalmente de manera oral, y casi todas las veces entre mujeres, de madre a hija, de tía a sobrina, de abuela a nieta, etc. El canto ha sido siempre una actividad hecha principalmente por las mujeres.

Álvarez (1991) afirma:

Las cuecas son cantadas habitualmente por mujeres, a las que se las distingue con el nombre de cantoras. Gozan de mucho aprecio. Se solía considerar que el cantar era un indicio de afeminamiento si lo realizaba un varón, pero en la actualidad²¹ tiende a desaparecer aquel prejuicio (p.37).

Según Álvarez (1991), con la llegada de la radio se habrían escuchado hombres cantando, y esto habría generado mayor legitimación en el hecho de que los hombres canten también (p.37). Silla (2008) indica que en lo discursivo se sigue priorizando la actividad musical de las mujeres, y si bien esto es predominantemente así, también hay hombres que cantan (p.5).

Los hombres han cantado mayoritariamente valeses, milongas, estilos. Pero no cuecas ni tonadas, aunque esto ha empezado a suceder con mayor asiduidad en los últimos años. Una de las razones por las cuales han sido fundamentalmente las mujeres quienes han cantado siempre, es que la música ha sido una forma de decir en ámbitos donde era muy difícil para ellas expresarse. Dice Carmelina: “(...)las mujeres no podían contar sus cosas. Entonces como que se hacía medio cantado (...)” (comunicación personal, enero 2020).

²⁰ Las letras de estas tres canciones fueron tomadas del disco “El canto de la Tierra” hecho por Yanet Alarcón. La Tonada “Décima a San Juan” fue cantada por Jechito Barros. La cueca “Vamos otra vueltecita” fue cantada por Norma Espinoza y Fidelina Retamal; y la “Décima a Violeta Almendra” fue cantada por Carmelina Martínez.

²¹ Cuando dice actualidad se está refiriendo a fines de los 60.

Como planteamos en la introducción de este trabajo, consideramos que todos los discursos están atravesados por relaciones de poder:

Considerar el discurso como una práctica social producida en el marco de relaciones de poder implica también la necesidad (...) de analizar el espacio de posibilidades y coerciones en que el agente produce la práctica discursiva como principio de comprensión / explicación de las características de los discursos producidos (Díaz, 2009, p.13).

Las cantoras del norte neuquino tienen una voz presente a través del canto en un contexto donde la cultura patriarcal ha estado y sigue estando muy afianzada. A la vez que miramos esto, consideramos importante dar cuenta de la voz autónoma que ellas han construido a través del canto, al cual han defendido y el cual ha ocupado un lugar de mucha importancia en la comunidad.

Entendemos el género como una construcción cultural, social e histórica. “El uso del género enfatiza un sistema entero de relaciones que puede incluir el sexo, pero que no está determinado directamente por él o la sexualidad” (Scott, 1996, p.22). Sin embargo, en el sistema patriarcal se presenta como fundado en las diferencias biológicas del par binario macho/varón - hembra/mujer, invisibilizando la existencia de otras identidades por fuera de éste. Se refiere al universo sociocultural atribuido al “ser masculino” y al “ser femenino” y a las relaciones de poder entre ambos, que ha resultado históricamente en una jerarquización de “lo masculino” por sobre “lo femenino”.

Es muy usual que en el norte neuquino, las mujeres después de casarse ya no canten porque sus maridos se lo prohíben. En el contexto patriarcal, “lo masculino” está asociado estereotípicamente a la esfera de lo público y “lo femenino” a la esfera de lo privado. En el tema que nos ocupa, muchos hombres creen que cantando en fiestas y en espacios públicos las cantoras pueden seducir con su canto a otros hombres.

Es en los “géneros” que se traviste una estructura subliminal, en sombras, de relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder. Ese cristal jerárquico y explosivo se transpone y manifiesta en la primera escena de nuestra vida bajo las formas hoy maleables del patriarcado familiar (R. Segato, 2016, p.91 -92).

Al preguntarle a Carmelina por esta prohibición que hacen muchos hombres a las mujeres, ella comenta: “(...) por razones de que por ahí el hombre es medio celoso, entonces no le gusta que su esposa siga cantando o siga haciendo(...)” (comunicación personal, enero 2020).

En relación a los celos y aquellas agresiones que no son consideradas “crímenes”, nos parece oportuna la siguiente reflexión de Segato: “(...) no son otra cosa que el disciplinamiento que las fuerzas patriarcales imponen a todos los que habitamos ese margen de la política, de crímenes del patriarcado colonial moderno de alta intensidad, contra todo lo que lo desestabiliza(...)”²². Agresiones que forman todas parte de una misma cadena de violencias. En el momento en que estuve en la zona²³, hace pocos días un hombre había asesinado a su pareja en Aquihucó, a 30 km de Chos Malal. Además, se cumplieron por esos días también dos años de un doble femicidio en Las Ovejas, localidad del departamento Minas.

El canto de las cantoras nos obliga a pensar una trama compleja en relación a la cuestión de género, ya que pensar en el patriarcado y su transformación, implica precisamente poder ver también dónde están y han estado desde hace tiempo las resistencias y las voces de estas mujeres, que representan mucho más que el elemento desestabilizante de un orden dado. Es decir que si bien la vida de las cantoras se ha desarrollado en un contexto patriarcal, su canto ha sido siempre un modo de expresión a través del cual han tenido un lugar de preponderancia y centralidad en la comunidad. A través del canto han expresado gran parte de sus vivencias, problemáticas, emociones. Han hablado con sus voces y desde su mirada de la vida de ellas y de la comunidad y han tomado decisiones que definieron el curso de sus vidas.

Muchas cantoras aprendieron a tocar aún habiéndoseles prohibido aprender. Aprendieron a escondidas, tomaron las guitarras más allá de todo. Ellas han defendido el canto y el canto ha sido una parte irrenunciable en sus vidas, y es por eso que también en la actualidad este canto sigue presente. Ellas lo aprenden, lo cantan y lo transmiten.

En muchas de las letras que ellas cantan, ponen sobre la mesa, con un sentido crítico y en tonos de mayor o menor ironía, una fuerte conciencia sobre distintas situaciones de opresión. Hablan con voz autónoma y en primera persona sobre lo que las conmueve, dicen lo que piensan, y le ponen voz a sucesos que consideran importantes. Es muy significativo que acontecimientos de importancia en la comunidad sean relatados a través de la subjetividad de las cantoras.

Queremos decir que la trama social en la que las cantoras se han desenvuelto es compleja y que optamos por plantear en todo caso reflexiones que puedan enriquecerse en próximos análisis, teniendo en cuenta la voz potente que las cantoras han representado siempre con su canto.

²² Recuperado de <https://emprendedorasenred.com.ar/articulos/rita-laura-segato-la-guerra-contra-las-mujeres/>

²³ Enero de 2020

A continuación, transcribimos algunas letras que dan cuenta de lo que venimos diciendo y de algunas temáticas en particular tratadas en las canciones.

Tonada de casamiento

Cásate, niña, cástate
Gozá los meses primeros
Y después estarás desiando
La vida de las solteras

Todos los meses primeros
Son dulces más que la miel
Y cuando pasa más tiempo
Son más amargos que hiel

El hombre para casado
Ningún vicio ha de tener
El primer vicio que saben
Es pegarle a la mujer

Muchos tienen al disir
El malo lo tentaría
El malo no tienta a nadie
Son engaños de la vida

Dispidida
Vivan novia y la compañía
Cogollito de sipré
Si están durmiendo despierten
Si están triste alegrensé

Esta tonada, que es un parabién²⁴, es una referencia directa a la violencia de género en el hogar. Contiene una advertencia a una mujer que está por casarse, sobre los primeros meses idílicos luego del casamiento y las pesadumbres que la esperan después de eso.

No le creas a los hombres²⁵

No le creas a los hombres
Ni que te digan te quiero
Que volviendo las espaldas
Si te hai visto no me acuerdo

El amor de los hombres
Es como el (...)

²⁴ Tonada cantada a los novios en los casamientos campesinos

²⁵ Transcrita de un audio en el cual quien canta es Ester Castillo.

Le dicen a las niñas
Te quiero mucho

Te quiero mucho si
Es como el viento
Lo primero que ofrecen
Es casamiento

Asi (...) y asi fue
(Primera vez)

En esta cueca se pone de manifiesto una desconfianza en relación a los dichos de los hombres, mensaje sumamente explícito desde el primer verso. Pareciera contener una crítica a ambas situaciones: La de los hombres diciendo “te quiero mucho”, y la de los hombres ofreciendo casamiento. La crítica pareciera apuntar a la liviandad o la falta de verdad en estas acciones de los hombres. “Te quiero mucho si / es como el viento”, remite a la idea de que “las palabras se las lleva el viento” y en consecuencia a una ausencia de compromiso o responsabilidad en lo que se transmite. “Que volviendo las espaldas /si te hai visto no me acuerdo”: En ambos ejemplos se trata de hombres que prometen algo y luego no actúan en consecuencia, desconociendo sus propias palabras.

La niña que quiere a un joven (fragmento)²⁶

La niña que quiere a un joven
se destina a padecer
ahí queda “desacreditada”
si no se casa con él.

Si un joven mira a una niña
con el fin de ser casado,
se le acerca otra mejor
y a la pobre queda a un lado.

Algunos tienen por gala
de engañar a cualquier pobre;
ninguna niña se cree
lo que prometen los hombres

Esta canción pareciera hacer referencia a tratos diferenciados para situaciones similares vividas por mujeres u hombres. Si una niña quiere a un joven y no se casa con él, queda “desacreditada”, es decir que pierde un lugar social, o ya no se le cree. En cambio, si un joven

²⁶ Transcripta de un audio en el cual quien canta es Jovita Labra.

está con una mujer pero luego se va con otra, esto pareciera ser una situación que no tiene ninguna consecuencia. Los versos “ninguna niña se cree/ lo que prometen los hombres” pone otra vez sobre la mesa la desconfianza hacia los hombres y a la vez la letra en su totalidad ubica a la mujer en un lugar crítico y consciente, de ningún modo ingenuo o sesgado en relación a las actitudes de los hombres.

Entre todos los nacidos (fragmento)²⁷

La madre cría a sus hijos
Y tan mal que le pagamos
La madre cría a sus hijos
Y tan mal que le pagamos
Mi madre me lo decía
Decía varias veces
Que el criado nueve meses
En un vientre de mi vida
Es cierto madre querida
Tiene razón y derecho
Me ha criado con su pecho
Tantos meses y tantos días
Malo será que la deje
Será quitarle la vida

En esta tonada “Entre todos los nacidos”, el eje está puesto en el rol de madre. En los versos “la madre cría a sus hijos / y tan mal que le pagamos”, se pone sobre la mesa, a través de la idea de pago, el trabajo que implica la crianza. “Malo será que la deje/ será quitarle la vida”. Estos versos podrían remitir a la necesidad de valoración del esfuerzo que ha hecho la madre, lo cual nos hace pensar en que la canción en su totalidad desnaturaliza el tratamiento habitual que se le da al lugar de la madre como dadora incondicional de amor, visibilizando el trabajo que implica la maternidad.

Acuérdate que pusiste tu mano sobre la mía (fragmento)²⁸

Acuérdate que pusiste
Tu mano sobre la mía²⁹
Y me dijiste llorando
Que jamás me olvidarías

“Atendí” lo que te digo
Si lo que te digo es cierto

²⁷ Transcripta de un audio en el cual quien canta es Ramona Albarrán.

²⁸ Transcripta de un audio en el cual quien canta es Ester Castillo.

²⁹ Estos dos primeros versos los encontramos también en “El palito”, danza argentina.

Que porque no brillo en oro
Dicen que no te merezco

Dicen que no te merezco
Porque no ando bien lucida
Y las que tienen dinero
Esas son las atendidas

Esas son las atendidas
Yo digo que así será
La plata y las buenas prendas
Son apariencias nomás

En esta tonada hay una clara crítica a la valoración social sobre la posesión de dinero. “Dicen que no te merezco/ porque no ando bien lucida”. El dinero parecería tener una incidencia en la valoración que una persona hace de otra para entablar una relación. “La plata y las buenas prendas / son apariencias nomás”. El cierre de la tonada denuncia la superficialidad vinculada a esta manera de pensar, dando a entender que la posesión de dinero genera solamente una imagen, que no es lo más importante.

Entre todos los nacidos (fragmento)

Muchas cantan porque saben
Yo canto porque no se
Yo no lo hago por cantar
Sino por obedecer

(...)

Para todos los presentes
Clavel que se reverdece
Mi corazón por servirles
Llora suspira y padece

Décima de los nevados (fragmento)³⁰

Yo no canto por cantar
Ni como canta un amante
Yo canto por dar gusto
Al que me pide que cante

Estas estrofas hacen referencia al canto en relación a “un otro”. Parecieran dejar traslucir una cierta exigencia de ese otro hacia la cantora o una expectativa social en relación a su canto, y ella estar expresando su vivencia al respecto. “Entre todos los nacidos” refiere también, como

³⁰ Transcripta de un audio en el cual quien canta es Carmelina Martínez.

vimos antes, al rol de madre. En esta canción se habla de ambas funciones o roles, y es interesante pensar en la convivencia de ambos en la canción.

Tonada de Ester Castillo

Presente aquí la compañía
Les he venido a cantar
Mi nombre es Ester Castillo
Y aquí se los vengo a dar

Recuerdos de mi niñez
Con gusto voy a contar
Doce años nomás tenía
Cuando yo empecé a cantar

Cuando por primera vez
Que hoy mi memoria (...)
Empecé diciendo así
Tu eres la estrella más linda

Y ahí seguí con la guitarra
Cantando muy de a poquito
En trillas fiestas de santos
O velorios de angelitos

En cualquier fiesta criolla
También mi canto entretiene
Y en algunos casamientos
Cantando los parabienes

En las fiestas populares
A veces me hago presente
Con mis cuecas y tonadas
Para alegrar a la gente

Presente aquí la compañía
Por si una duda les quede
Con lo que dios me dejó
Pa compartir con ustedes

Esta tonada, cuya letra es de Ester Castillo³¹, es muy significativa porque en ella Ester relata en primera persona sobre su vida y su ser cantora. Podemos ver cómo el canto es un eje fundamental que atraviesa su vida, y la referencia al mismo a través de la canción lo pone doblemente en primer plano.

³¹ Cantora de Invernada Vieja

En un ambiente y actividad que fácilmente podríamos denominar “tradicional” encontramos al mismo tiempo varios elementos de lo que habitualmente se denomina modernidad: Reflexividad de la mujer sobre su situación de opresión, denuncia pública de esta condición y una agencia secular de lo dado que critica la causalidad “mística”, “religiosa” o “sobrenatural” de lo que ocurre en el seno familiar. (Silla, 2011, p.117)

2.3 Actualidad y transmisión

En la actualidad, la actividad de los crianceros sigue siendo de preeminencia en la zona. Como explican Bendini, Tsakoumagkos, Nogues (2005) los crianceros siguen estando muy presentes aún habiendo atravesado situaciones de vulnerabilidad vinculadas a la implementación de políticas rurales que los perjudicaron o por el contrario a la no implementación de orientaciones estatales que garantizaran su permanencia con posibilidades de desarrollo integral (p.15 - 16). Entre los 80 y los 90, bajó de un 80 a un 47 % la producción destinada al mercado en comparación con la producción consumida en la unidad familiar.

El aumento de lo que se consume sobre la producción total expresa el proceso de empobrecimiento definida como descomposición social hacia abajo. Sin embargo, esta descomposición no es una descampenización ya que las condiciones del contexto no facilitan la asalarización total (Bendini, Tsakoumagkos, Nogues, 2005, p. 15).

Sin embargo, de los años 80 hacia esta parte, aun persistiendo la actividad económica de los crianceros, se han producido cambios sociales importantes en la vida de las cantoras.

Uno de los cambios más significativos es que ya no se llevan a cabo muchos de los eventos en los cuales ellas cantaban, como las trillas, casamientos campesinos, velorios de angelitos, etc. Las fiestas populares se desarrollan desde 1985³² y esto ha implicado que las cantoras comiencen a cantar en escenarios, en ambientes menos íntimos, menos familiares. A su vez, muchas cantoras han tenido la necesidad de radicarse en pequeños poblados para tener acceso a otro tipo de servicios de salud, educación, etc, por lo cual tienen nuevos empleos en estos centros urbanos y ya no se desempeñan como crianceras.

Desde 1986 se realiza en la localidad de Varvarco el Encuentro de Cantoras, y también hay otras fiestas populares organizadas por las intendencias en las cuales las cantoras participan, como la Fiesta del arriero en Buta Ranquil o la Fiesta de la trilla en Manzano Amargo. Algunas

³² La primer fiesta realizada fue la del Chivito.

cantoras han participado también en festivales de otros lugares del país. Pero el escenario no es un ámbito que ellas hayan transitado siempre.

Con respecto a las fiestas populares que se desarrollan en la zona, el número de cantoras que participan en las mismas varía según la ocasión. No siempre les pagan y el pago puede ser muy disímil también en cada oportunidad. En relación a esta situación, Carmelina comenta que si bien les pagan, les pagan menos que a otras personas que vienen “de afuera”. Ramona³³ comenta que ella va a las fiestas siempre que la invitan, haya o no una retribución económica. Susana³⁴ cuenta que muchas veces es muy grande la exposición en los escenarios de las fiestas populares, donde hay mucho apuro en el desenvolvimiento del evento y no hay un espacio de tiempo adecuado para las cantoras. Además, observa que en las fiestas regionales los varones suelen ser muy conservadores, y esto se trasluce muchas veces en una dificultad para las mujeres a la hora de decir y cantar en el escenario (comunicaciones personales, enero 2020).

Estas son algunas de las transformaciones que han ido modificando la vida cotidiana de las cantoras, ya no tan inmersas en ese universo del cual fueron parte durante gran parte del siglo XX. Sin embargo, su identidad y gran parte de las letras de las canciones que cantan siguen estando referenciadas en ese mundo que se ha transformado. La cultura no es algo estático e inmutable, sino que es dinámica y se va modificando con la historia, con los cambios políticos y los procesos sociales.

El poder de la cultura reside en su capacidad de crear identidad, un elemento según el cual los individuos no pueden vivir y que resulta difícil de cambiar...La cultura diseña las características más íntimas de las personas, mediatiza la forma en la que los individuos se relacionan consigo mismos, con los otros y con el mundo exterior. (Montserrat Governau, 1995, p.112)

Las cantoras siguen cantando las tonadas y las cuecas que las conmueven, siguen haciendo canciones y hablando de situaciones que viven, de hechos que ocurren en la zona, por lo cual es muy posible que las letras irán plasmando cada vez más estas transformaciones. Las tecnologías de hoy en día permiten incluso que sus canciones tengan otra difusión. Por ejemplo, Marta Barros³⁵ hizo una tonada que circuló en las redes sociales, sobre el doble femicidio ocurrido en Las Ovejas en 2018. Las tres primeras estrofas dicen así:

³³ Cantora de Caepe Malal.

³⁴ Cantora nacida en Andacollo

³⁵ Cantora de Andacollo

Siempre viva la compañía
Hoy así voy a empezar
Sin dejar de mencionar
A Carina y Valentina

Hoy yo me pongo a pensar
Cuantas más como ellas hay
Las someten las humillan
Las obligan a callar

Con sus palabras las hieren
Y sus cuerpos se desangran
Como un puñal que se clava
En sus mentes y en sus almas

Las cantoras tienen un rol en la comunidad y esta tonada es testimonio de ello. En relación a este tipo de tonadas, sobre hechos tan delicados como la muerte de una persona, las cantoras las cantan siempre que haya consentimiento de las personas más afectadas. Cuenta Susana:

Suponete se le murió el hijo, se le desapareció en un temporal acá de lluvia y se le murió. Entonces la familia me pide que le escriba algo, entonces yo voy, hablo, te informás, ves qué quiere contar la familia porque hay cosas que la familia no quiere contar. La escribís, después vas, se la cantás a ellos, y si ellos sienten que está bien lo que decís, te autorizan a compartirlo con otros (comunicación personal, enero 2020)

Como mencionamos antes, la música de las cantoras se ha transmitido tradicionalmente de manera oral. Mirando, recordando las posturas³⁶, el sonido. Dice Carmelina: “(Mi tía) me mostraba y yo iba haciendo... después cuando ya yo me quise largar sola, yo me acordaba del sonido de cada cuerda, entonces yo iba, afinaba la guitarra y cantaba, sí. Era así(...)”. (Comunicación personal, enero 2020). Ester cuenta: “Mi madre no se sentó a enseñarme, fue todo de oído y me largué sola con la guitarra” (Denino, J.L., 31 de enero 2020, p. 23).

La mayor parte de las cantoras de edad más avanzada no tuvieron posibilidades de ir a la escuela, por lo tanto tampoco podían escribir las letras de las canciones, y las recordaban. Hoy en día los modos de vincularse con las canciones es más amplio. Están aquellas cantoras que siguen recordando cada una de las letras, y también hay cantoras que utilizan cancioneros, que escriben las letras.

³⁶ Las cantoras le llaman posturas a las posiciones de los acordes en la guitarra.

Dice Carmelina: “Las cantoras antes no iban a la escuela, entonces no podían ellas anotarlas en un papel para aprendérselas, las aprendían de memoria. Esa capacidad después de tantas cosas que tenían que hacer, tenían la capacidad para aprenderse las letras (...)” (comunicación personal, enero 2020).

Como es habitual en la literatura oral, los procedimientos que ayudan a permanecer en la memoria del narrador o narradora y del público se siguen manteniendo en los textos de las cantoras, tales como la repetición, el estribillo, el cogollito o dedicatoria al dueño o dueña de casa, el estilo directo, la apelación, el pie forzado y el encadenado (Aranda y Muñoz, 2001, p.8).

Hay cantoras con un sentido muy grande de compromiso en relación a esta música. Susana es un ejemplo de ello. Ella es docente en una escuela albergue de Naunauco, a 30 kilómetros de Chos Malal. Susana entiende que es una responsabilidad de las cantoras transmitir esta música para que no se pierda, y trabaja conscientemente en la escuela en su transmisión. Además ésta es la música con la que se identifican lxs chicxs de la zona.

La transmisión oral de la música genera en algunos casos una consciencia más fuerte en la importancia de transmitirla, como en el caso de Susana y como también puedo entrever en comentarios de Carmelina, donde, por ejemplo, ella cuenta que las cantoras jóvenes cantan menos en el escenario pero deberían animarse más. En la escuela, Susana sigue usando herramientas de transmisión propias de la oralidad y del modo en que tradicionalmente se han transmitido las tonadas y cuecas. Por un lado comenta que el modo más efectivo para que lxs chicxs aprendan los rasguidos es mostrándolo, ya que a ella misma se le dificulta escribirlo por haberlo aprendido mirando y escuchando. Por otro lado, utiliza en la escuela algunas de las afinaciones campesinas, que permiten con muy pocos movimientos de la mano, y con una mayor sencillez, el aprendizaje de los acordes. En la escuela han hecho también, en conjunto con lxs alumnx, proyectos de recopilación de las letras de cuecas y tonadas en distintos cuadernillos.

Capítulo 3: Cuecas y tonadas

3.1 Aspectos formales de las cuecas

La estructura literaria más habitual de la cueca y tal como la describen Loyola y Cádiz (2010, p. 113 - 117), es la siguiente:

La primer estrofa está conformada por cuatro versos octosilábicos. En general es una copla ya que la rima predominante es abcb³⁷. Estos versos poseen ripios o muletillas, que son agregados a los versos que no se toman en cuenta para analizar la poesía. Por ejemplo, “la vida”, “zambita”, “vidita”, “negro del alma”, etc. La finalidad de los ripios o muletillas es llenar los valores del compás.

Luego viene una seguidilla compuesta de 8 versos que alternan entre 7 y 5 sílabas cada uno. El quinto verso es la repetición del cuarto con el agregado de las sílabas “si” o “ay si”, para transformarlo en un verso de 7 sílabas. Entonces, desde lo literario la seguidilla tiene dos partes de 4 versos cada una. Predomina la rima abcb en ambas partes. Aranda (2016) indica que en muchas de las cuecas recopiladas en Neuquén la seguidilla de la cueca es de 9 versos (p. 17). Finalmente nos encontramos con el remate, de dos versos. Uno de 7 y uno de 5 sílabas. En general la rima es aa. A veces el remate tiene que ver con la letra de la copla y seguidilla, y otras veces son remates que se utilizan en varias cuecas sin relación específica con lo anterior en cuanto a la temática.

Aranda y Acevedo (2018) indican que, en cuanto a la forma musical, la mayor parte de las veces en las cuecas del norte neuquino se repiten en la copla el segundo verso y al cerrar la cuarteta se repite o bien el primer verso o el último, y a veces ninguno. En cambio en Chile se repite el primer verso la mayor parte de las veces (p.68)

Para hacerlo más claro ejemplificamos con la siguiente cueca:

No le creas a los hombres - Ester Castillo

(zambita) **no le creas a los hombres**

(zambita) **ni que te digan te quiero**

(zambita) ni que te digan te quiero

(zambita) **que volviendo las espaldas**

(zambita) **si te hai visto no me acuerdo**

(zambita) no le creas a los hombres

³⁷ Cuando en esos 4 versos riman el 1 con el 4 y el 2 con el 3, recibe el nombre de redondilla; y cuando riman el 1 con el 3 y el 2 con el 4, recibe el nombre de cuarteta.

En esta copla inicial, “zambita” es el ripio, si lo quitamos, y si quitamos las repeticiones, podemos ver la cuarteta octosilábica indicada con letras negritas. La rima es abcb (como dijimos antes es la más usual). En este caso se repite el segundo verso y para cerrar se repite el primero.

Formalmente quedan 6 frases musicales de 4 compases cada una.

Luego viene la seguidilla:

El amor de los hombres
es como el (tuyo)
le dicen a las niñas
te quiero mucho

te quiero mucho si
es como el viento
lo primero que ofrecen
es casamiento

En este caso la seguidilla está construida con 4 frases musicales de 4 compases cada una. Cada frase contiene dos versos de la seguidilla. El quinto verso es la repetición del cuarto con el agregado de la palabra “si”. La rima es también abcb en ambas partes de la seguidilla.

Muchas veces, no es el caso de esta cueca, se repiten dos versos en la seguidilla, quedando la rima: abcbab o abcbcb. Según Loyola (2010) la repetición de dos versos de la seguidilla, tanto en la primer como en la segunda parte, es lo más usual en Chile (p.115). Sin embargo, Aranda y Acevedo (2018) analizan que en Neuquén es más habitual que no se repitan los versos de la seguidilla ni en la primera ni en la segunda parte, aunque también sucede en muchas cuecas (p.68).

remate:

así fue y así fue
primera vez

Una frase musical de 4 compases que contiene los dos versos del remate. En este caso se utiliza la rima más usual, aa.

Las introducciones de las cuecas no tienen una duración fija. Mientras la cantora toca la guitarra en la introducción, suele tararear en voz baja la melodía como recordándola o a veces solo rasguea la guitarra, y habitualmente alterna armónicamente entre el I y V grado.

La estructura que describimos anteriormente, se llama también pié de cueca. La cueca se baila y por eso se tocan dos pie de cueca siempre, que no están necesariamente relacionados en la temática de sus letras.

Los temas de las cuecas son muy variados y coinciden con los temas de las cuecas chilenas; otras veces hacen referencia a cuestiones locales.

Las temáticas pueden ser muchas y muy variadas: históricas, humorísticas, de faenas, ornitomorfos, picarescos, zoomorfos, descriptivos, religiosos, etc., con gran predominio de aquellas relacionadas con el amor, y florales. En muchas ocasiones las cantoras, interpretan una cueca con una temática en la copla, cuarteta o redondilla y luego una seguidilla sin relación con la temática anterior (Loyola, 2010, p. 117).

Entonces, tanto en Chile como en Neuquén las cuecas presentan variaciones en su estructura, pero no diferencias sustanciales.³⁸

Muchas veces, al ejecutar las cuecas también se tañe la guitarra. El tañido es una percusión que se ejecuta sobre la caja de la guitarra, que acompaña las rítmicas del rasgado. En general lo hace un hombre cercano, el marido o los hijos de la cantora. Se arrodillan a su lado y percuten. Hay distintos modos de tañir: con los nudillos, con las uñas o con toda la mano. Se entabla una relación entre la cantora y el tañidor y debe haber un buen entendimiento entre ellos, es por eso también que muchas veces el tañidor de una cantora es siempre el mismo.

Benjamín Navarrete³⁹ cuenta hablando de su mamá, Lila Amada Navarrete:

Tenía su forma de cantar, tocar la guitarra y no había, a ella no le gustaba que la acompañaran porque decía que no cantaban acorde como ella tocaba la guitarra y decía no, me hacen turbar y es lo mismo cuando me tañen la guitarra y canto una cueca si no me van a tañir bien la guitarra me hacen turbar y me termino perdiendo la letra y no me

³⁸ Es apropiado observar que, en Chile, la cueca es la danza nacional, y el hecho de formar parte de la cultura oficial ha hecho que su estructura sufra algunos cambios y se estandarice más. Una hipótesis posible es que, en Neuquén, precisamente por haber permanecido por fuera de los cánones de la oficialidad, la cueca haya conservado una cualidad de mayor movimiento y variabilidad. Si bien no lo hemos estudiado en este trabajo, sabemos que sí hay diferencias en cuanto al tempo en el cual se interpreta y en la manera de bailarla, incluso entre distintos lugares del norte de Neuquén.

³⁹ Benjamin Navarrete es cantor del norte neuquino.

escucho yo entonces. (Comunicación de Benjamín Navarrete con Cecilia Pisarello, abril 2018)

3.2 Aspectos formales de las Tonadas

Las tonadas abordan diferentes temas en sus letras. Hay tonadas de amor, de desengaño, tonadas ceremoniales⁴⁰, tonadas dedicadas a la madre, tonadas de saludo y despedida, parabienes⁴¹, tonadas dedicadas a la naturaleza, décimas. Las décimas son aquellas tonadas que relatan hechos sucedidos en la comunidad⁴², pero no necesariamente responden a esta forma poética.

Las tonadas poseen la característica de incluir un cogollo. Como explican Aranda y Acevedo (2018) el cogollo es una estrofa que puede tener un sentido de dedicatoria (a), filosófico (b), o de pedido de disculpas (c) (p.71). Ejemplos:

- a. Una letra me han pedido
Y una letra voy a dar
A una persona que estimo
Yo no la puedo agraviar
- b. Para la feliz compañía
Voy pidiendo permiso
Porque debo respetar
Hasta la tierra que piso
- c. Para todos los presentes
Que me disculpen les pido
La letra y la mala voz
Los defectos que han habido

Muchas veces un mismo cogollo es utilizado en distintas tonadas y en distintas circunstancias. Otras veces, el cogollo posee una cualidad más improvisada ya que se nombra, por ejemplo, a

⁴⁰ Las tonadas ceremoniales son las que celebran un santo. Entre ellas también están las tonadas de angelito.

⁴¹ Los parabienes se realizan para desear un buen porvenir, generalmente en el contexto de los casamientos campesinos. La cantora solía esperar a los novios, que venían a caballo, en el camino a casa, y les cantaba. Hoy en día no es habitual que se realice este tipo de festejos en los casamientos.

⁴² En la página 21 hemos transcrito la letra de una décima a modo de ejemplo.

una persona que está presente a modo de dedicatoria. El cogollo puede presentarse al principio o al final de la tonada, o en ambos lugares.⁴³

Las tonadas no presentan una estructura tal como encontramos en la cueca. La extensión de las tonadas es muy variada, es decir que la cantidad de estrofas no es fija. Hay tonadas con estribillo, y otras que no lo poseen.

Las tonadas son para escuchar, no se bailan y cobra preeminencia la letra y su contenido. En torno a los rasguídos de la guitarra, estos a veces presentan similitudes con los de la cueca, pero el tempo suele ser más lento aunque también hay tonadas con un tempo rápido.

En cuanto a la poética, lo más usual son las coplas construidas con versos octosilábicos y con rima en los versos pares. Pero también se encuentran redondillas, cuartetas, quintillas y décimas. Es usual que se repitan versos de la tonada en el canto. A modo de ejemplo:

Violeta Almendra⁴⁴

//: No lo hago por ofender

tan solo por recordar ://

//: que el año cuarenta y cinco

se ha presentado fatal://

En esta primer estrofa de la tonada “Violeta Almendra”, que es una décima ya que relata un hecho sucedido en la comunidad, los dos primeros versos los repite la cantora, en este caso Jovita Labra, con igual melodía. El tercer y cuarto verso poseen otra melodía y luego se repiten con la melodía de los primeros dos versos.

no lo ha go por ofen de er si no es que por re corda ar no lo ha go por ofen de er si no es que por re corda

ar que l a ño cua rentay cinco se ha pre sen ta do fa tal que la ño cua rentay ci in co se ha pre sen ta do fa ta al

⁴³ Aranda (2016) hace un análisis detallado de distintos parámetros de las tonadas, en cuanto a su estructura, su estructura estrófica, sus temas. Por lo cual recomendamos remitirse a ese material.

⁴⁴ De la versión de Jovita Labra

Esta tonada además tiene la particularidad de no seguir un compás regular de 6/8, sino que la guitarra va acompañando el canto de la cantora que no sigue un patrón fijo durante toda la canción.⁴⁵ También es usual que en las tonadas encontremos compases de 5/8 intercalados muy naturalmente con los compases de 6/8.

Hay un tipo de tonadas muy particular a las cuales también se les llama canciones. En las canciones se combina en la guitarra habitualmente un ritmo punteado, con un estribillo que posee un rasguído similar al de la cueca, lo cual genera la alternancia de dos caracteres muy diferenciados. Un ejemplo lo podemos ver en la tonada “Quien canta su pena espanta”.

Quien canta su pena espanta⁴⁶

Quien canta su pena espanta
Quien llora su pena aumenta
Quien llora su pena aumenta

Yo canto por desechar
Las penas que me atormentan
Las penas que me atormentan

*No llores mi alma no llores no
Que por tus penas me muero yo
No llores mi alma no llores no
Que por tus penas me muero yo*

Los que me oyen cantar
Creerán que feliz vivo
Creerán que feliz vivo

Cuando mi suerte es más negra
Que la tinta con que escribo
Que la tinta con que escribo

*No llores mi alma no llores no
Que por tus penas me muero yo
No llores mi alma no llores no
Que por tus penas me muero yo*

⁴⁵ Habría distintos modos de escribir la melodía. Por ejemplo, compases de 6/8 intercalados con compases de 4/4. Elegimos esta manera en la cual intercalamos compases de 2/8 entre los de 6/8, porque es la que nos parece más clara y que tiene más concordancia con lo que hace la guitarra.

⁴⁶ Transcrito de un audio de la cantora Jovita Labra

Yo no canto por cantar
Ni como canta un amante
Ni como canta un amante

Solo canto por dar gusto
al que me pida que cante
Al que me pida que cante

*No llores mi alma no llores no
Que por tus penas me muero yo
No llores mi alma no llores no
Que por tus penas me muero yo*

A continuación, transcribimos las letras de dos tonadas, que poseen características que dan cuenta del modo de transmisión / interpretación de las canciones del cual hablábamos antes. Muchos de los versos son similares o iguales. Las melodías son diferentes pero bien podría funcionar la letra de una de las tonadas con la melodía de la otra o viceversa. No queremos decir con esto, de ninguna manera, que sea indistinto; pero mirarlo nos permite acercarnos a la comprensión del modo de transmisión de las tonadas, por ejemplo pensando en la búsqueda de la cantora de los versos en su memoria.

Tonada⁴⁷

Alla voy a ver si puedo
Si no me turbo en decirles
Pero les diré que me hallo
Muy pronta para servirles

Adiós vida ya me voy
Por los campos suspirando
Y acordándome de ti
Me consolaré llorando

Que llanto tan excesivo
Que suspiro tan penoso
Los campos están regados
Con lágrimas de mis ojos

Que pena no hei de llevar

⁴⁷ Transcripta de un audio de la cantora Corina Alfaro

Dentro de mi corazón
De no poderte llevar
Adiós vida ya me voy

Ya te vas a retirar
Quera dios que no te pese
Por eso es malo de hacerse
Con lo que no ha de durar

Al cielo le doy la gracia
Que volví a verlo otra vez
Y (lo alegre) con salud
Que yo muy triste me iré

Para la noble compañía
Un ramito le daré
Todo lleno de florcitas
Y hojitas que no se ven

Vida mía ya me voy ⁴⁸

Vida mía ya me voy
Por el campo suspirando
Sin llevar ningún consuelo
Me consolaré llorando

Que dolor no llevaría
Dentro de mi corazón
De no poderte llevar
Vida mía ya me voy

Yo me estaba deleitando
En una flor de alelí
El corazón se me parte
Cuando me acuerdo de ti

La más oyente compañía
Que me disculpen les pido
La letra y la mala voz
Los defectos que ha habido

⁴⁸ Transcripta de un audio de la cantora Uberlinda del Carmen Alfaro.

3.3 Sobre las afinaciones de la guitarra

La música de las cantoras se ha transmitido como vimos de manera oral, y así fue también como se transmitieron de cantora a cantora, distintas afinaciones o finares. “Una afinación campesina tradicional es reconocida como una afinación con identidad propia” (Acevedo, 1994, p. 90). Es usual que las cantoras conozcan un mismo finar pero lo nombren distinto, ya que cada una de estas afinaciones ha recibido históricamente diferentes nombres.

Como explica Acevedo (1994), “los cultores campesinos suelen asociar una afinación con una sola tonalidad” (p.28). Entonces, hay canciones que las cantoras tienen asociadas a determinados finares y eligen el finar de acuerdo a la tonalidad en que les queda cómodo cantar esa canción específica.

La afinación hace referencia a una relación interválica entre las notas de las cuerdas de la guitarra, pero puede resultar en tonos distintos según la altura específica que se le da a cada cuerda. Existen una gran cantidad de finares campesinos y haremos mención a continuación de algunos de ellos. Cada una de estas afinaciones posee múltiples variantes, a las cuales se llega modificando la altura de una o dos cuerdas, y múltiples formas de nombrarse. Recomendamos remitirse al material de Raúl Díaz Acevedo (1994), quien ha estudiado el tema en profundidad.

Afinación por guitarra

6	5	4	3	2	1
E	A	D	G	B	E

Este finar también se lo conoce como “Por música”, “Normal”. Es la afinación convencional para nosotrxs y es una afinación más de las que utilizan las cantoras.

Afinación por Transporte

6	5	4	3	2	1
C	G	C	G	C	E

Esta afinación también se conoce con muchos otros nombres, entre ellos “Por la orilla”, “Por la floja”, “Por abajo”.

Afinación por Tercera Alta

6	5	4	3	2	1
D	A	D	F#	A	D

Esta afinación se conoce también como “medio dos en Fas”, “Temple por Re mayor”, “Temple para Mi mayor y Do sostenido menor”.

Afinación por media Escalera

6	5	4	3	2	1
D	A	D	A	B	E

Afinación al aire

6	5	4	3	2	1
D	G	D	G	B	D

Esta afinación se conoce con otros nombres, entre ellos “Por escala”, “Media música”, “Temple por falso”, etc.

Aranda (2016) afirma: “Estas afinaciones provienen de antiguas afinaciones que en el medioevo fueron utilizadas en el laúd y la vigüela. Existe la creencia de que estas afinaciones llegaron junto con la guitarra de cinco cuerdas, en Chile los jesuitas construyeron una guitarra de 25 cuerdas que hoy es conocido como el guitarrón chileno del cual se desprenden también estas viejas formas de afinar.” (P.19)

Las afinaciones poseen la cualidad de permitir tocar con mayor sencillez: Facilitan el armado de las posturas o acordes, de esquemas rítmicos y melódicos, y permiten por ejemplo tocar melodías por terceras al mismo tiempo que un bajo de una manera sencilla.

Muchas de las afinaciones campesinas (...) tienen la característica de producir un acorde armónico al pulsar sus cuerdas al aire. Esta característica le permite, al cultor, tocar la dominante haciendo una ceja entera, por la parte de arriba del mástil, en el 7mo traste y la subdominante en el 5to (Acevedo, 1994, p.31).

Con el paso del tiempo, en el norte neuquino, muchas de estas afinaciones se han ido perdiendo u olvidando. Con esto queremos decir que no se han transmitido a las nuevas generaciones, y es muy usual que se utilice la afinación convencional o “Por guitarra”. Por ejemplo, Carmelina cuenta que debido a que la gente no conoce el afinar que usa ella, ella pasó a tocar por guitarra: “ahora último también he pasado un poco como a guitarra porque cuando salgo por ahí, mi afinar no lo sabe nadie”. (comunicación personal, enero 2020).

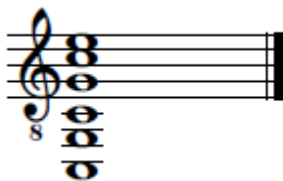
4. EXPERIMENTACIONES SOBRE LA CUECA: La vida salgo al campo

En este capítulo vamos a dedicarnos a experimentar en el piano sobre la cueca ‘La vida salgo al campo’ interpretada por Matilde del Tránsito Saez. En un principio, intentaremos reproducir lo más fielmente posible en el piano rasgos presentes en el rasgueo de la guitarra y en la voz. Para llevar a cabo este proceso es necesario en un primer momento comprender lo más posible los aspectos formales y musicales que se presentan en esta cueca. La exploración en el piano nos servirá luego como punto de partida para realizar un arreglo instrumental de piano solo, y otros dos arreglos que involucran también otros instrumentos. La búsqueda es la de poder recoger las influencias de estas músicas en la experiencia musical.

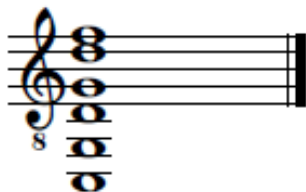
Establecemos primero ciertos pasos para comenzar con este proceso. Tomamos, como dijimos, la cueca ‘La vida salgo al campo’. Esta cueca la elegimos en función de que presenta rasgos muy presentes en el estilo. Lo primero que debemos resolver es la afinación de la guitarra y en qué medida va a poder reproducirse en el piano.

La afinación de la guitarra en este caso es la que arma el acorde de do mayor perfecto. Se llama Afinación por Transporte.

6	5	4	3	2	1
C	G	C	G	C	E



Al armar el acorde dominante, las notas son:



Muchas veces, en el rasgueo, la nota do suena como nota más grave también en el acorde dominante, dando una sensación de pedal de tónica o de acorde dominante suspendido.

Entendemos que esto se da muchas veces como parte del estilo sonoro de los rasgueos pero que no es una búsqueda armónica adrede.

En relación a las células rítmicas:

Para una mejor comprensión de las células rítmicas, representamos por un momento la rítmica del acompañamiento de la guitarra con dos células de 3 corcheas. Se reconocen dos células básicas. De la combinación y variación de estas células se completan los compases.



La c indica chasquido. En ambos casos la última corchea está más apoyada y más acentuada.

La célula en la cual el chasquido viene seguido de las semicorcheas, que es más densa, suele aparecer mayormente en la introducción⁴⁹ de la cueca y en los momentos en que la voz de la cantora, en este caso Matilde, hace una pausa. Parecería funcionar en este sentido como un repique o relleno.

A modo de ejemplo, dos posibles combinaciones:



⁴⁹ Es usual que antes de comenzar a cantar la cueca, la cantora ejecute unos compases de rasgueo solo alternando armónicamente entre la tónica y la dominante a modo de introducción. Esto también sucede en la cueca que estamos analizando.

4.1 Un pasaje literal como punto de partida

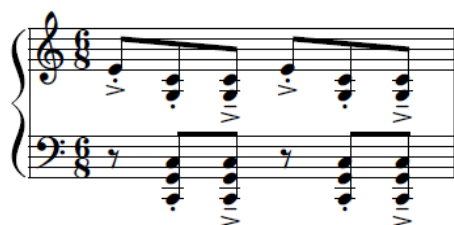
Para pensar estos ritmos en el piano empezamos por intentar copiarlos. ¿Cómo sería buscar la mayor literalidad posible al pasar estos toques al piano?

A continuación, describimos algunas posibilidades que surgen de la experimentación, reproduciendo en un primer momento en el piano, la disposición de las notas y el registro que suena en la guitarra. La primera observación al llevar adelante esta búsqueda, es que la literalidad (en cuanto al registro y disposición de los acordes que se arman en la guitarra), genera en el piano una sonoridad un poco grave y tosca. De todos modos, consideramos que es valioso experimentar en este sentido, y probamos las siguientes posibilidades:

- Representar el chasquido con un acorde formado por las tres notas más agudas de la guitarra.
- Representar el chasquido con un silencio, tal como se muestra en la segunda parte de cada compás.
- Representar los toques hacia abajo de la guitarra con un intervalo de quinta, o bien tocando tónica, quinta y octava del acorde.



- Representar el chasquido con una única nota más aguda en la mano derecha, reforzando los graves de la izquierda con el resto de las notas disponibles.



- Similar a “d”, dejando tenida la nota más aguda. En este caso observamos que se comienza a desplegar entre esas notas una melodía, y que esta posibilidad melódica podría servir como disparador para hacer un arreglo.



- f) En el caso de la célula rítmica en la cual el chasquido viene seguido de las semicorcheas, este se puede representar también con un silencio.



- g) También en el caso de esta célula rítmica, puede tocarse en el lugar del chasquido, partiendo el acorde de las tres notas más agudas asignadas a la mano derecha.



- h) Reemplazar el chasquido por un silencio, y tocar las otras dos corcheas en bloque con las seis notas disponibles.



Entonces, a modo de resumen de esta primera experiencia.

Hemos representado el chasquido en el piano con un silencio, un acorde o notas de un registro más agudo en relación con el resto de las figuras representadas. La articulación que le corresponde es staccato y acentuado.

Hemos representado los toques hacia abajo de la guitarra con las notas más graves que también suenan en la guitarra, en el mismo registro y disposición. Estas notas son la tónica y la quinta, o la tónica quinta y octava del acorde. La articulación que les corresponde es staccato o bien un acento con apoyo.

Cuando los toques hacia abajo de la guitarra aparecen en el contexto de la célula rítmica que contiene las semicorcheas, los hemos representado contrariamente a lo dicho antes, en el registro más agudo dentro de las notas disponibles.

Hasta acá, hemos explorado la manera de representar de la manera más literal posible los toques de la guitarra en el piano. Esto nos resulta útil para comprender mejor el estilo, pero no es pianístico. Suena muy grave, y no es lo más adecuado para el instrumento. Consideramos que de todas maneras, es enriquecedor haber probado estas posibilidades, tenerlas presentes y tomarlas como un punto de partida que nos brinda una mayor comprensión para continuar.

4.2 Buscando posibilidades más pianísticas

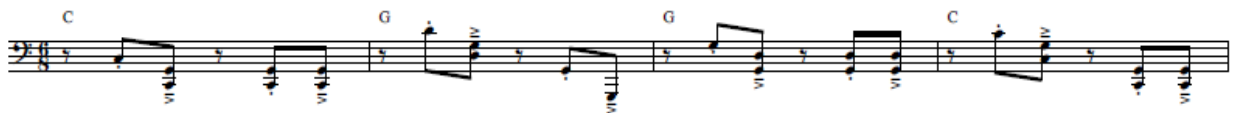
A partir de aquí, y con el fin de buscar una sonoridad más pianística, exploramos algunas posibilidades que tiendan a que el acompañamiento se siga nutriendo de las características del estilo. Experimentamos llevando también la melodía al piano. Esto hace que se reduzcan algunas posibilidades de acompañamiento que podrían tener un mayor despliegue con ambas manos.

Para presentar las ideas de una manera más ordenada, daremos los ejemplos conservando el sentido de frase dado por un compás de tónica, dos de dominante y otro de tónica. Son aproximaciones que intentan abrir posibilidades; sin dudas hay muchísimas más.



Esta primer situación en la cual los chasquidos de la guitarra se traducen en silencios, y los toques de la guitarra hacia abajo en toques graves en el piano (tónica y quinta o tónica quinta y octava), puede devenir en distintas posibilidades.

- a) En el siguiente caso que posee muy pequeñas variantes, se conserva el sentido descendente del acompañamiento, y siempre se utiliza la tónica y quinta del acorde, permaneciendo en la misma octava o cambiando de octava y por lo tanto modificando el registro.



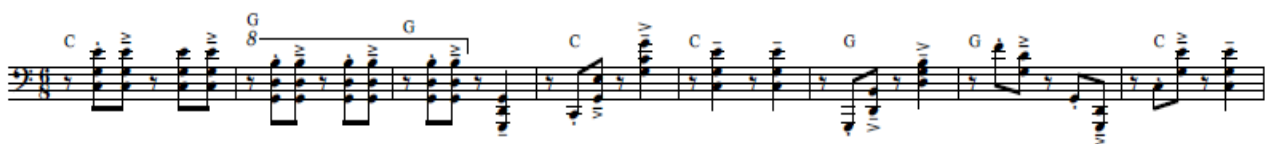
- b) El sentido también podría ser ascendente o podrían combinarse ambos sentidos (ascendente descendente) y en las posibilidades que dan las distintas octavas.



- c) Tocando la melodía en un registro más agudo, se abre la posibilidad de usar con la mano izquierda el registro medio del piano, y de utilizar las células anteriores pero dejando una mayor distancia entre ambas partes del compás:



- d) Las corcheas también pueden tocarse en un registro medio del piano y más estático, y pueden ser combinadas con las posibilidades ascendentes o descendentes que vimos antes. A su vez, podrían ser remplazadas en algunos compases por una negra.

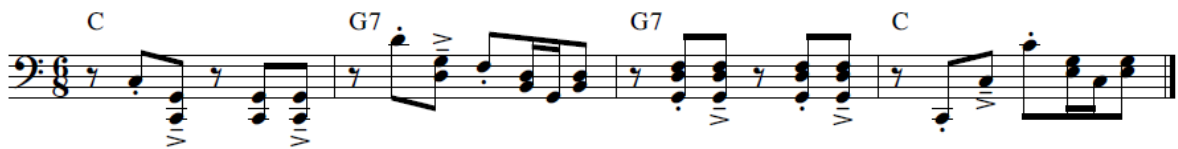


- e) El chasquido puede ser traducido tanto en sonido como en silencio y ser seguido por corcheas que se desarrollen en los dos sentidos, tanto ascendente como descendente.

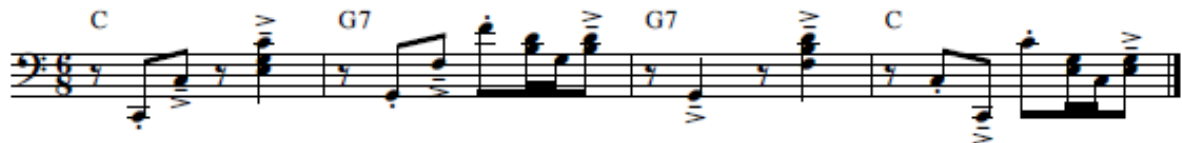


Cuando el chasquido viene seguido de las semicorcheas también pueden probarse distintas posibilidades. Tener en cuenta que la interpretación de esta figura es más bien abierta, como tirada hacia atrás, y no tan cerrada.

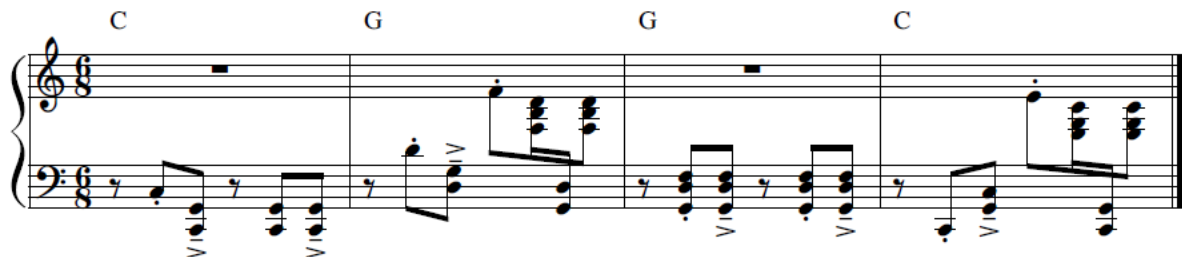
- a) Pueden distribuirse entre las figuras de la célula rítmica, las notas del acorde correspondiente⁵⁰



b)



- c) La mano derecha puede acompañar esta idea (b) cuando no está haciendo la melodía.



⁵⁰ Ubicamos estas posibilidades en segundo y cuarto compás porque es más usual que las células rítmicas más cargadas se encuentren en los momentos en que la melodía hace una breve pausa. En la cueca “La vida salgo al campo”, esto sucede así en la frase que tomamos como antecedente. (más adelante se explicará mejor la estructura de la melodía)

d) Esta célula rítmica puede representarse también con arpeggios descendentes o ascendentes sobre las notas del acorde.

The image shows two musical staves in bass clef with a 6/8 time signature. The first staff illustrates a rhythmic pattern with a descending arpeggio. It starts with a C chord, followed by a G7 chord, then another G7 chord, and finally a C chord. The second staff illustrates the same rhythmic pattern with an ascending arpeggio. It also starts with a C chord, followed by a G7 chord, then another G7 chord, and finally a C chord. Both staves use eighth notes and rests to create a consistent rhythmic feel.

e) El lugar del chasquido también puede ser traducido en esta célula rítmica por un silencio.

The image shows a single musical staff in bass clef with a 6/8 time signature. It illustrates a rhythmic pattern where the 'clap' (chasquido) is replaced by a rest (silence). The staff starts with a C chord, followed by a G7 chord, then another G7 chord, and finally a C chord. The rhythmic pattern consists of eighth notes and rests, with the 'clap' position being a full rest.

Esta célula rítmica que incluye las semicorcheas, puede aparecer más seguido en el acompañamiento si se combinan con criterio las posibilidades anteriormente mencionadas. Damos a continuación un ejemplo.

The image shows a single musical staff in bass clef with a 6/8 time signature. It illustrates a complex rhythmic pattern that combines the elements mentioned previously. The staff starts with a C chord, followed by a G7 chord, then another G7 chord, and finally a C chord. The rhythmic pattern includes semibreves (half notes) and eighth notes, creating a more intricate accompaniment.

4.3 Canto, letra y melodía

Consideramos que estas tres variables se pueden mirar paralelamente en la trasposición al piano.

Melodía

Encontramos dos frases melódicas distintas, de cuatro compases cada una. Cada frase armónicamente está compuesta por un compás de tónica, dos compases de dominante y otro compás de tónica.

Una frase puede ser vista como antecedente y la otra como consecuente. Es muy usual que las cuecas estén conformadas por dos frases que tienen esta armonía y este sentido de pregunta respuesta.

Frase 1:



Musical notation for Frase 1, showing a melody in 6/8 time with four measures. The chords are C, G7, G7, and C. The lyrics are: la vi da sal go al ca am po a di ver tir me.

La particularidad de esta frase es que en la primer parte de la cueca genera un corte en la palabra ‘campo’ y luego en la palabra ‘sale’. Ambas quedan a la mitad cortadas por el silencio del segundo compás y se completan cuando retoma la melodía en el tercer compás. Esto es peculiar y sumado a que la melodía salta una sexta ascendente en ese momento, resalta mucho ese lugar. Esto podría ser tenido en cuenta para la interpretación en el piano a través de recursos que también busquen enfatizar ese momento. Esto no sucede en la seguidilla ni en el remate en esta cueca.

Frase 2:



Musical notation for Frase 2, showing a melody in 6/8 time with four measures. The chords are C, G7, G7, and C. The lyrics are: la vi da por ver si o ol vi dar te pue do ne gro del al ma.

La frase 1 tiene un sentido ascendente, saliendo de un sol y terminando en un mi después de pasar por el fa que es la nota más aguda de la frase. Podemos pensarla como pregunta o antecedente.

La frase 2 tiene un sentido descendente empezando por el mi donde quedó la primer frase y llegando hasta el mi de la octava central del piano. Podemos pensarla como la respuesta melódica a la frase 1, o consecuente.

El orden de las frases en la estructura de la cueca se da de la siguiente manera:

En la cuarteta octosilábica que en este caso es una copla:

antecedente
consecuente
consecuente
antecedente
consecuente
consecuente

Seguidilla (en la seguidilla cada frase abarca dos versos):

Antecedente
consecuente
antecedente
consecuente

Remate:

Consecuente

Melódicamente son estas dos frases las que conforman toda la cueca.

Letra

(La vida) salgo al campo a divertirme
(La vida) por ver si olvidarte puedo (negro del alma)
La vida por ver si olvidarte puedo (negro del alma)
(La vida) si me sale lo contrario
(La vida) y olvidarte más te quiero (negro del alma)
La vida salgo al campo a divertirme (negro del alma)

salgo al campo y pregunto

Por lo de ()
Si por el mal de amor
si habrá receta (negro del alma)

Si habrá receta si
Voy preguntando
Que un enfermo de amor
Se muere amando (negro del alma)

Que hay que saber querer
Viva el placer (negro del alma)

Consideramos que la letra puede ser una guía también para pensar desde el piano, teniéndola en cuenta para generar climas o intenciones.

Por ejemplo, el remate de la cueca dice ‘Que hay que saber querer/ Viva el placer, negro del alma’. Este cierre tiene un sentido conclusivo desde lo melódico pero también desde la letra, que es contundente y clara. Esto podría traducirse en el piano también desde el toque y el arreglo.

En cuanto a la estructura poética, la copla está formada por cuatro versos octosilábicos con rima abcb. Esta es la rima más usual en los primeros cuatro versos de las cuecas. ‘La vida’ y ‘Negro del alma’ son ripios, que no se tienen en cuenta para el análisis de la estructura poética. La seguidilla alterna versos de 7 y 5 sílabas con rima abcb. Aunque me falta deducir una palabra de la letra es muy probable que tanto la primer parte de la seguidilla como la segunda posean esta rima. La rima del remate es aa.

El canto

Sobre el uso de la voz de Matilde del Tránsito Saez en esta cueca, que consideramos tiene elementos en común con otras cantoras, tomamos el aporte de Daniela negro⁵¹, quien hace las siguientes observaciones:

Según la grabación se observa una fonación chiquita, cerrada, espontánea y muy natural, en un registro vocal de soprano (que para las mujeres es el registro más agudo) utilizando la voz de

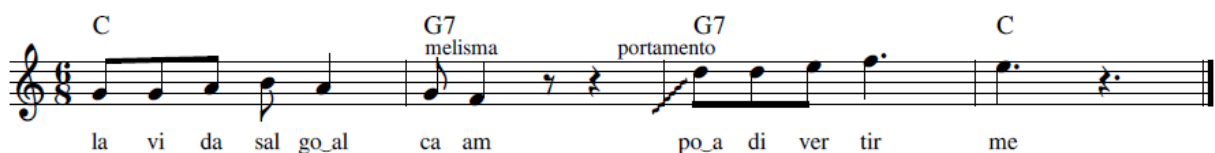
⁵¹ Daniela Negro es cantante, docente de canto y alumna de la Licenciatura de Música Argentina.

cabeza o de tensión con poca conexión con la voz de pecho o de masa (voz más hablada). Se escuchan algunos glisandos muy sutiles, en donde se suelen arrastrar algunas palabras en las terminaciones de frases para unir las con la que sigue.

Se escucha un sonido nasalizado (cerrado y chato), entendido como un proceso fonético en donde el sonido se pronuncia con el velo del paladar bajo, en donde el aire se escapa a través de la nariz, disminuyendo la capacidad de resonancia, profundidad y cuerpo en la voz.

Se escucha que la cantora no tiene preparación vocal, que simplemente está enmarcada en una tradición propia del canto popular de forma muy natural y que está muy bien logrado ya que no se escuchan tensiones, siendo su columna de aire muy equilibrada, pudiendo subir y bajar en alturas melódicas sin dificultad.

Algunos aspectos de la voz son difíciles de traducir al piano. Por ejemplo, suelen escucharse melismas⁵² y portamentos⁵³. En el siguiente ejemplo vemos como la sílaba “cam”, de campo, se canta sobre dos notas distintas. A su vez, para llegar a la nota re del tercer compás de la frase, la cantora realiza un portamento con la voz desde una nota inferior. También escuchamos que las notas muchas veces poseen una vibración o temblor, esto es una característica de la voz y la interpretación de la cantora.



Estas cualidades y características de la voz podrían representarse con diferentes tipos de recursos en el piano: apoyaturas, mordentes, escalas.

En el siguiente ejemplo colocamos un mordente sobre la nota Fa, con el cual podríamos representar la cualidad de vibración de la voz, mientras que con las tres notas en semicorcheas que llegan hacia el Re, podríamos representar el portamento.

⁵² Melisma: Grupo de notas sucesivas que se cantan sobre una sola sílaba.

⁵³ Portamento: es la transición de un sonido, sin que exista discontinuidad, al pasar hasta otro sonido más agudo o más grave.



Es usual que la cantora llegue a una nota haciendo un portamento desde la sexta o la tercera inferior. Se podría buscar representar esto en el piano a través de una apoyatura o con una escala rápida cuyo punto de llegada sea esa nota. A continuación mostramos ejemplos para ambas opciones.



Hasta acá hemos visto de forma bastante esquemática posibilidades de acompañamiento y algunas ideas para representar características del canto y la voz que a la vez permitan generar, en la interpretación, variaciones melódicas. Todas ellas pueden ser combinadas con criterio para tocar la cueca en el piano de una manera sencilla y haciendo un acercamiento a lo que sucede en la guitarra.

Ejemplo sobre los primeros doce compases:

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) shows a treble staff with chords C, G7, G7, C, C, G7 and a bass staff with chords VI, VI, IV, V, VI, VI. The second system (measures 7-11) shows a treble staff with chords G7, C, C, G7, G7 and a bass staff with chords VI, VI, VI, VI, VI, VI, with an 8va marking under the fifth measure. The third system (measure 12) shows a treble staff with chord C and a bass staff with chords VI, VI, VI.

4.4 Sobre el proceso y los arreglos

Este proceso de trabajo detallado y que en un comienzo buscamos hacer casi literal sobre la cueca, nos sirve de base para trabajar sobre arreglos para piano u otra instrumentación buscando mantener las características del estilo y a la vez permitiéndonos libertades musicales.

Las variantes de acompañamiento que fuimos viendo para la mano izquierda de la cueca, podrían adaptarse para ser tocadas entre las dos manos, y esto sin dudas abriría además muchísimas posibilidades nuevas.

Comenzamos a partir de aquí, entonces, a trabajar en los arreglos nuevos. En primer término será un arreglo para piano solo de la cueca “la vida salgo al campo” interpretada por Matilde Del Tránsito Saez. Luego trabajaremos en dos arreglos para piano, voz, clarinete y guitarra. El

primero será de una tonada “Adiós vida ya me voy”, interpretada por Corina Alfaro; y el segundo será de una tonada canción, “Quien canta su pena espanta”, interpretada por Jovita Labra.

A modo de conclusión

A modo de cierre de este trabajo, consideramos importante resaltar algunos puntos que hemos tratado durante el mismo y hacer algunas reflexiones.

- La circulación en la región que abarca al norte neuquino, la zona fronteriza con Chile y el sur de Mendoza, mucho anterior a la conformación de los estados nacionales y de las provincias, es un elemento fundamental que ha contribuido a la identidad de las cantoras y su canto. Es indispensable en el abordaje de este tema de investigación, pensar en términos de una región cultural, mirando más allá de los límites impuestos por los estados nacionales.
- Las cantoras han sido durante un gran tramo del siglo XX, parte de un mundo rural de características muy específicas que ha ido transformándose en las últimas décadas, sobretodo con cambios progresivos en el contexto a partir de la dictadura militar (1976 – 1983). Consideramos que la cultura es dinámica, y que ambos períodos establecen contactos y hacen a la identidad de las cantoras.
- Las cantoras ejecutan con la guitarra principalmente cuecas y tonadas. Tanto las cuecas como las tonadas tienen sus rasgos específicos y a la vez presentan elementos en común. Por otro lado, si bien hay elementos comunes entre las cantoras en cuanto a la interpretación musical, cada una de ellas rasguea y canta a su manera generando variabilidad y riqueza en los modos de decir.
- La música de las cantoras es fundamental en la cultura del norte neuquino. Está vigente y las cuecas y tonadas son parte de la identidad de la población de esta zona. Las cantoras tienen un rol social en la comunidad, al ponerle palabras a muchos de los acontecimientos que allí suceden y al participar de distintos eventos con su canto.
- Las cuecas y tonadas se siguen transmitiendo de modo oral, y también se han ampliado los modos de transmisión así como los espacios en los cuales se transmite, por ejemplo la incorporación de las cuecas y tonadas como parte del contenido que se enseña en algunos ámbitos escolares. Esto contribuye a que esta música no se pierda y consideramos que probablemente vaya teniendo incidencias en las características de la misma.
- Muchos de los versos que las cantoras cantan denotan una gran antigüedad, por ejemplo en la utilización de palabras provenientes del siglo de oro español. Otros han sido y son

elaborados por ellas mismas y abordan múltiples temáticas. Las décimas son aquellas tonadas que relatan hechos sucedidos en la comunidad y por lo tanto es en ellas donde más se van plasmando las transformaciones en el contexto sociocultural.

- Las cantoras han representado siempre una voz protagónica en la comunidad, de una gran autonomía y claridad. Esto se hace presente en los devenires de sus vidas personales y en el contenido presente en las letras de las canciones que cantan.
- La exploración a través del piano de rasgos estilísticos propios de esta música, así como también el desarrollo de arreglos sobre estas canciones, fueron experiencias sumamente enriquecedoras a partir de la cual se desprendieron múltiples aprendizajes. Por un lado, permitieron una mayor comprensión de los rasgos musicales de las canciones abordadas, y por otro lado dieron un cauce creativo a la emocionalidad que despertó esta música. En cuanto al abordaje de estas músicas, en este trabajo hemos iniciado un camino que esperamos seguir profundizando.
- Si bien no ha formado parte del paradigma folklórico, esta música es parte de nuestro folklore. Y cuando decimos “nuestro” no queremos decir argentino o no argentino, ya que consideramos que esa discusión en si misma es estéril y la riqueza está en poder trascenderla. Haber mirado cómo se dio históricamente la circulación en la zona en la cual las cantoras se desarrollaron, nos invita a pensarnos también en términos de pertenencia a espacios más amplios de los que solemos considerar.
- La ley provincial de Declaración de Patrimonio inmaterial promueve políticas que tienden a la protección, resguardo cultural, fomento de investigaciones históricas, antropológicas y musicológicas sobre la música de las cantoras, entre otras. Esto representa una significativa conquista.
- La música de las cantoras es de una inmensa riqueza musical y poética. El interés por conocerla, y por conocer a su vez el contexto en el cual ellas se han desenvuelto, nos ha permitido abrir paso a diálogos valiosos y al inicio de profundos aprendizajes, desde lo humano y lo musical.
- Sin dudas, durante el transcurso de este trabajo se fueron desplegando cada vez más canales de comunicación y contacto con las cantoras y los cantares del norte neuquino, que permanecerán abiertos para dar cauce al deseo de seguir profundizando en este tema de investigación, así como a la emocionalidad, curiosidad, y preguntas que mueve el encuentro con un universo cultural tan inmensamente valioso.

BIBLIOGRAFIA

Alvarez, Gregorio. (1991). *El Tronco de oro*. Buenos Aires: Siringa.

Aranda, R. y Diaz Acevedo. R (2018). Cantoras del Norte de Neuquén: Una experiencia de puesta en valor de una cultura vigente. En A. M. Dupey (comp), *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*. (p. 58 – 73). Choele Choel: Archivo digital.

Aranda, Raúl. Fondo Nacional de las Artes (2016). Grupo Quien canta su pena espanta. Clasificación y análisis poético musical de las cantoras del norte neuquino.

Aranda, Raúl N. y Muñoz, Lidia R. (marzo, 2001). Aportes a la identidad patagonica: La narrativa folklorica y el cerco de olvido en las cantoras del norte del Neuquén. En A.M Dupey, y M.I Poduje (comp), *Narrativa folklorica en clave pluridisciplinaria*. (p.8) Santa Rosa: Departamento de investigaciones culturales de la subsecretaría de cultura de la Pampa.

Arandojo, Diego (2015). La era de los Caciques. Los hermanos Pincheira. Malchiko Cine.

Bandieri, Susana. (2009). “Cuando crear una identidad nacional en los territorios patagónicos fue prioritario”. *Revista Pilquen*, XI (11), 1-5.

Bendini, M., Tsakoumagkos P., Nogues, C. Los crianceros trashumantes en Neuquén. En Bendini, M., y Alemany, C. (comp), *Crianceros y chacareros en la Patagonia* (p. 23-40). Buenos Aires: La Colmena.

Denino, J.L. (31 de enero de 2020), Desde casamientos a velorios, Ester le cantó a todo el norte neuquino. *Diario Rio Negro*, p. 23-26.

Diaz Acevedo, Raul (1994). *Finares Campesinos*. Temuco: Fondo del desarrollo de la Cultura y las artes del Ministerio de Educación de Chile

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

Giménez, Gilberto. (1996). Territorio y Cultura. Estudio sobre las culturas contemporáneas. Vol. II. (004): pp. 9-30. Universidad de Colima: México

Gubernau, Monserrat. (1995) Identidad nacional y cultura. *Revista de antropología* 9. Madrid.

Loyola, Margot y Cadiz, Osvaldo (2010). *La cueca: Danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso.

Padín, Nicolás. (2019). “El hombre es tierra que anda. Los crianceros trashumantes del Alto Neuquén en perspectiva histórica, siglos XIX-XX”. *Estudios*, 41, 129-153.

Rodriguez, María de las Nieves. “*La trashumancia en Neuquén. Hacia una mayor visibilidad*” Trabajo presentado en Seminario de Derecho de los Recursos Naturales. Universidad Nacional del Comahue. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/50206/Documento_completo.pdf?sequence=1

Scott, Joan W (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. C. Cangiano y L. Dubois, *De mujer a Género: teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: CEAL.

Segato, Rita (2006). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Silla, Rolando. (noviembre, 2008) “*Cantoras y Nación. Pérdida, revitalización e innovación de una tradición musical en el Alto Neuquén*” Trabajo presentado en la 3° Jornadas de Historia de la Patagonia, Bariloche. Recuperado de <http://www.hechohistorico.com.ar/Trabajos/Jornadas%20de%20Bariloche%20-%202008/Silla.pdf>

Silla, Rolando (2011). *Colonizar argentinizando: Identidad, Fiesta y nación en el alto Neuquén*. Buenos Aires: Antropofagia.

Vega, C. (1947). *La forma de la cueca chilena*. Revista Musical Chilena, 3(20-21), p. 7-21.
Recuperado de
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11367/11706>

ANEXOS

En este trabajo se pueden encontrar dos anexos:

Anexo 1

Consta de la transcripción de tres encuentros, y el relato de un cuarto encuentro, con cantoras del norte neuquino:

- Encuentro con Carmelina Martinez (transcripción)
- Encuentro con Ramona Inés Villagrán (Transcripción)
- Encuentro con Susana Valdez (Transcripción)
- Encuentro con Ramona Vazquez (Relato)

Anexo 2

Consta de las partituras de tres arreglos que detallamos a continuación:

- La vida salgo al campo (cueca) Arreglo para piano solo
- Adiós vida ya me voy (Tonada) Arreglo para piano, clarinete, guitarra y voz
- Quien canta su pena espanta (canción). Arreglo para piano, clarinete, guitarra y voz.

A cada uno de estos arreglos se antepone la partitura de la melodía y cifrado básicos de la canción correspondiente.