

SECRETARÍA  
DE CULTURA



GOBIERNO DE  
**SAN LUIS**

1820  
BICENTE



BICENTENARIO  
colección

# El Folklore Musical de San Luis

*María Teresa Carreras de Migliozi*



  
**SAN LUIS  
LIBRO**





SECRETARÍA  
DE CULTURA



GOBIERNO DE  
**SAN LUIS**

El Gobierno de la Provincia de San Luis cumple y seguirá cumpliendo con los preceptos constitucionales y las normativas vigentes respecto a asegurar el desarrollo humano y social de sus habitantes.

El derecho a la cultura, a la información, a la publicación y a la difusión de las ideas es un derecho humano fundamental, con el que este proyecto político ha desarrollado fuertes lazos y claras acciones en su defensa. Invertir en cultura es fortalecer los cimientos republicanos y consolidar la convivencia democrática armónica, en un marco de pluralismo, tolerancia y respeto por el otro. Invertir en cultura es también propender a difundir la obra y engrandecer el patrimonio cultural provincial, potenciando así la libertad de pensamiento y el universo de las ideas, la literatura y la palabra escrita en general.

Por la defensa y ratificación de este derecho el Sello Editorial San Luis Libro suscribe y se sustenta en la Ley Provincial N° I-0002-2004 (5548) que dice en su artículo 1°: “El Estado Provincial garantiza el derecho fundamental a la libertad de pensamiento, religiosa y de culto reconocido en la Constitución de la Provincia de San Luis”.



Carreras de Migliozi, María Teresa  
El Folklore Musical de San Luis / María Teresa Carreras de Migliozi. - 1a ed  
ilustrada. - San Luis : SLL - San Luis Libro, 2023.  
280 p. ; 36 x 19 cm. - (Bicentenario)

ISBN 978-987-8311-37-1

1. Folklore. 2. Danza Folklórica. 3. Música Religiosa. I. Título.  
CDD 781.6200982

Para la presente edición  
Sello Editorial San Luis Libro  
25 de Mayo 971 / Ciudad de San Luis  
sanluislibro@gmail.com

Edición y corrección:  
María Mercedes Fernández Luna

Referencia de imagen de tapa  
María Teresa Carreras de Migliozi  
Canal 2. Ciudad de San Luis  
Publicidad del programa "Noches del Folklore"  
Década de 1960

# **El Folklore Musical de San Luis**

**Compilación de los libros:**

Folklore Musical de San Luis

La Tonada en la Provincia de San Luis

La Guitarra en la Provincia de San Luis

María Teresa Carreras de Migliozi



## **Autoridades**

GOBERNADOR

**Dr. Alberto José Rodríguez Saá**

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

**Dra. María Silvia Rapisarda**

PROGRAMA PATRIMONIO HISTÓRICO  
Y GESTIÓN CULTURAL

**Sr. Gerardo Esteban Masman**

SUBPROGRAMA SITIOS Y  
BIENES CULTURALES

**Sra. Carina Itatí Gambino**

SAN LUIS LIBRO

**Prof. M. Mercedes Fernández Luna**

*A la memoria de Guillermo, mi esposo, por  
el apoyo espiritual y material que siempre  
me brindó.*

*A mis hijos Guillermo y Horacio, por su  
constante colaboración en mi quehacer.*



## LA AUTORA

### MARÍA TERESA CARRERAS DE MIGLIOZZI



- Profesora de Química, Mineralogía y Merceología.
- Profesora de Música.
- Maestra Normal Nacional.
- Diploma de Capacidad en Idioma Francés.

- Ha ejercido durante treinta y dos años la docencia como profesora de Música y de Química en diferentes establecimientos de la ciudad de San Luis.
- Ha realizado disertaciones ilustradas con piano sobre Folklore Musical Argentino, Cuyano y Sanluisense en diversas localidades de la provincia y de otras ciudades del país.
- Ha participado activamente en Congresos y Jornadas Nacionales y Provinciales de Literatura y de Folklore.
- Ha integrado jurados en numerosos certámenes provinciales de música y de poesía.
- Dirigió un Taller de Investigación Folklórica (100 hs. de duración) en la Universidad Nacional de San Luis (1998).
- Fue Becaria Sistema de Becas BAS XXI, Área Literatura, Gobierno de la Provincia de San Luis, Convocatorias 1999, 2003 y 2004.
- Es fundadora y directora del Taller Permanente de Investigación Folklórica “Luis Gerónimo Lucero Riera”.
- Difunde sus investigaciones sobre Folklore Puntano como columnista en emisoras radiales de la ciudad de San Luis.
- Disertante en Universidad Nacional de los Comechingones (San Luis), 2018.
- Conferencista VI Jornadas de Literatura – Universidad Nacional de San Luis, 2019.

## **RECONOCIMIENTOS**

- CREADORA Y RECREADORA DEL ARTE MUSICAL - Universidad Nacional de San Luis, 1980.
- DIPLOMA DE RECONOCIMIENTO - Centro de Jubilados y Pensionados de la Provincia de San Luis, 1993.
- TUTOR DE LAS HUELLAS ARGENTINAS - Complejo Nativista “Héctor Aubert” de Villa Mercedes, 1996.
- MADRINA DEL IV FESTIVAL DE LA TONADA - Centro Cuyano de Nueva York, 1998.
- TESTIMONIO DE RECONOCIMIENTO - Asociación Cultural Sanmartiniana de San Luis, 1997.
- ESTATUILLA ATAHUALPA YUPANQUI - Centro Cultural Atahualpa Yupanqui de Centenario, Neuquén, 2005.
- DIPLOMA DE HONOR - Rotary Club San Luis de la Punta, 2005.
- DIPLOMA DE HONOR - H. Senado de la Nación, 2005.
- PLAQUETA DE RECONOCIMIENTO - Escuela Normal del Maestras “Paula D. de Bazán” - San Luis, 2006.
- DESTACADA 2006 - Diario de la República de la Ciudad de San Luis.
- PREMIO NACIONAL SANTA CLARA DE ASÍS - Buenos Aires, 2007.
- MUJER DESTACADA PROVINCIA DE SAN LUIS - H. Cámara de Diputados de la Nación - Bs. As., 2009.
- TALENTO SANLUISEÑO - Ministerio de Inclusión y Desarrollo - Gob. Pcia. de San Luis, 2010.
- DISTINCIÓN POR SU DEDICACIÓN Y TRAYECTORIA EN FAVOR DE LOS SABERES DE LA TRADICIÓN PUNTANA - Ministerio de Turismo y Las Culturas - Gob. Pcia. de San Luis, 2013
- DIPLOMA DE HONOR - 4º Congreso de Folklore Argentino - Instituto Estampas Argentinas - San Luis, 2014.
- VECINA ILUSTRE - Municipalidad de la Ciudad de San Luis, 2018
- DIPLOMA DE RECONOCIMIENTO - Municipalidad de San Francisco del Monte de Oro- San Luis, 2020
- ESCUDO DE CHANCAY - Asociación Cultural Sanmartiniana de San Luis, 2021
- PREMIO VENADO PUNTANO - Gobierno de la Provincia de San Luis, 2014
- PLAQUETA DE RECONOCIMIENTO - Asociación Argentina de Intérpretes, 2022
- RECONOCIMIENTO FERIA DEL LIBRO - Secretaría de Cultura de la Prov. de San Luis, 2023.

## **OBRAS PUBLICADAS**

### **POESÍA**

“FRONTERA ADENTRO”

“TIERRA MÍA”

### **ENSAYOS E INVESTIGACIÓN**

“EL FOLKLORE QUE YO VIVÍ”

“SAN MARTÍN Y NUESTRA MÚSICA”

“LA TONADA EN LA PROVINCIA DE SAN LUIS”. Obra declarada de Interés Cultural por el H. Senado de la Nación.

“LA GUITARRA EN LA PROVINCIA DE SAN LUIS”

“PAULA DOMINGUEZ DE BAZAN”

“MARÍA DELIA.G. DE MONTIVEROS”. En colaboración con Jesús Liberato Tobares y Hugo Arnaldo Fourcade.

“LUIS GERÓNIMO LUCERO RIERA”

“FOLKLORE MUSICAL DE SAN LUIS: CANTO, DANZAS E INSTRUMENTOS”. Obra declarada de Interés Cultural por el H. Senado de la Nación.

“MANANTIAL DE TRADICIONES”

“MUJERES EN EL PASADO PUNTANO”

## **OTRAS PUBLICACIONES EN LAS QUE FIGURAN SUS OBRAS**

“VIORCO” - Órgano de la Sociedad Argentina de escritores Filial San Luis.

“LEÍ TU LIBRO” - Jerónimo Castillo.

“CELEBRACIÓN DE LA PALABRA” - Antología - Círculo de Poetas y Escritores de San Luis.

“POETAS Y PROSISTAS ARGENTINOS” - Antología - Sol Editora Argentina.

“LA MUJER DE SAN LUIS DE TODOS LOS TIEMPOS” - Jorgelina María Guiñazú.

“MAPA DOCUMENTAL DE LA POESÍA PUNTANA” - Tomo II - Gustavo Romero Borri.





## FOLKLORE MUSICAL DE SAN LUIS

*Señora dueña de casa,  
cogollito de delicia.  
Si enamora cuando mira,  
qué será cuando acaricia.*

### EL PORQUÉ DE ESTE LIBRO

Nuestra música folklórica recibe la metralla cotidiana de culturas foráneas que pretenden silenciarla y suplantarla por sonidos extraños, alejándonos de la raíz que aún nos nutre.

He aquí el porqué de este libro en el que intento investigar las manifestaciones musicales tradicionales de la provincia de San Luis y difundir las voces de este amado suelo, preservándolas del olvido.

Al escribirlo también me propongo alcanzar otra meta, un tanto más ambiciosa, como es colaborar en la conformación de la identidad provincial, segura de que es necesario vigorizar las raíces de la tradición porque ellas constituyen el vínculo más fuerte que identifica y dignifica a un pueblo.

Si estas modestas páginas tan solo sirven para sensibilizar al lector y acercarlo al alma musical de la noble tierra puntana, sentiré el gozo inefable de haber cumplido con un deber que desde sus entrañas ella nos reclama.

Llegué a este mundo el séptimo día del cálido febrero de 1943. Por aquel tiempo era común que los niños nacieran en la casa, bajo el mismo techo que albergaba a la familia. Así pues, nací en mi propio hogar. Según me contó mi madre, aquel día, luego de cesar el ajeteo producido por el parto, cuando ya todo había vuelto a la calma y yo me hallaba en sus brazos buscando protección y alimento, mi padre entró a la habitación, tomó la guitarra y acercándose tiernamente a nosotras, nos cantó una tonada.

Desde aquel instante y por siempre mi ser se ha conmovido con los amados sonos de nuestra bella canción cuyana. Solo doce años me acompañó el canto de mi padre. Solo doce años tuve a mi lado a ese apasionado y legítimo defensor de nuestra música nativa que se llamó Emérito Carreras y que pasó por la vida sembrando tonadas y cosechando amigos. Pero ese corto tiempo que compartimos bastó para dejarme un sello indeleble en el pecho, marca que sigue ardiendo porque fue grabada a fuego en mi puntano corazón. Y no sé cuándo ni cómo tomé la antorcha que en sus manos vi encendida. Solo sé que lucharé mientras Dios me dé vida para que su luz siga alumbrando, sin apagarse jamás.

He aquí el porqué de este libro en el que intento investigar el origen y la arquitectura de nuestras tonadas, analizar la letra y la música de algunas con antiguo arraigo en la provincia de San Luis y contribuir a la difusión de esta especie poético-musical que palpita en las entrañas de la tierra cuyana.

Muchas de estas tonadas solo viven en la memoria popular; otras en cambio, han sido compiladas. Pido perdón por no mencionar en estas páginas a quienes las recopilaron luego de escucharlas en la voz del pueblo. Pero ellos ya están nombrados. Es mi intención rendir un justiciero homenaje a los poetas y a los músicos populares de Cuyo de quienes desconocemos los nombres.

A ellos, anónimos creadores de esas viejas tonadas que son verdaderas joyas que enriquecen el cancionero de San Luis, Mendoza y San Juan. A ellos, inspirados troveros que, quién sabe en qué ignotos parajes y dominados por qué pena tan honda, dieron forma de canto al sentimiento arpegiando cuitas en sus gargantas de zorzal. A ellos que, sin saber de estructuras poéticas, nomenclaturas, registros de autores o especulaciones y sin sospechar los caminos que recorrerían sus trovas, las confiaron generosamente al viento como los pájaros entregan sus trinos y las florecillas del campo sus aromas. Para ellos, artesanos de la tradición, vaya mi humilde homenaje.

Según una teoría clásica, el Folklore que es la sabiduría del pueblo, está contenido en dos grandes áreas denominadas: espiritual y material o ergológica. El tema del que se ocupa esta obra, "Folklore Musical de San Luis", forma parte del área espiritual juntamente con el folklore religioso, el literario y el lúdico.

El presente trabajo pretende investigar desde una óptica tradicional los orígenes, las características, las zonas de expansión y la vigencia del canto, de las danzas y de los instrumentos musicales que integran el folklore sanluiseño, incluyendo dentro de las especies cantadas, otras expresiones populares más sencillas como canciones de cuna, rondas, juegos cantados y villancicos, cánticos candorosos que yacen silentes y esperanzados en los arcones de la tradición.

Por compartir la geografía y la historia con el antiguo Cuyum, las provincias de San Luis, Mendoza y San Juan están ancestralmente unidas y palpitan al son de un mismo corazón cuyano y musical que las hermana. Resulta, pues, imposible considerar por separado las expresiones espirituales de cualquiera de ellas.

Es por eso que estas páginas intentan reflejar el panorama musical de la provincia de San Luis a través de su canto, sus danzas y sus instrumentos tradicionales, se hallan impregnadas de voces y ritmos propios de la

región cuyana.

Sin embargo, los datos obtenidos en la investigación realizada permiten destacar los matices que esta tierra puntana ha conferido a las manifestaciones musicales de Cuyo y también sumar a ellas otras expresiones acuñadas solo en territorio sanluiseño.

La provincia de San Luis ha realizado un valioso aporte para lograr el sostenimiento y vigencia del folklore musical de Cuyo, entregando desde tiempos pretéritos la riqueza espiritual de muchos de sus hijos que, con admirable creatividad, han acrecentado el patrimonio cultural de la región.

A lo largo de muchos años poetas y músicos sanluiseños han conjugado sus voces que, acrisoladas por la belleza del paisaje puntano y la bonanza de sus serranías, han cantado su amor a esta tierra, sus afectos, sus pesares y alegrías, sus sueños y su patriotismo.

Desde antaño una legión de creadores y fieles cultores de nuestro folklore musical ha realizado una incesante y fructífera siembra que aún continúa con el noble propósito de mantener viva la voz de las entrañas de este suelo.

Escribo esta obra con el íntimo deseo de unirme a esos nobles sembradores difundiendo y preservando del olvido “El Folklore Musical de San Luis”, convencida de que un pueblo que no mantiene encendida la llama de su tradición está destinado a vivir en la penumbra, hasta extinguirse.

Quiera Dios que el paso del tiempo convierta estas humildes páginas en fecundas semillas y que ellas lleguen a germinar en el alma sensible de cada uno de los lectores.

*María Teresa Carreras de Migliozi*





Emérito Carreras (1910-1956)

## PRÓLOGO

Celebrar la aparición de una segunda edición del libro “La Tonada en la Provincia de San Luis” de la Profesora María Teresa Carreras de Migliozi nos da profunda alegría.

La obra de la autora ya es muy reconocida, por ser una gran investigadora que nos ha demostrado el profundo amor que guarda su corazón por todo lo nuestro.

Y no en vano en su Prólogo de la primera edición nos emociona con el relato de ese primer saludo de su padre Emérito Carreras quien, entrando a la habitación con su guitarra, regaló a su esposa y a su hija recién nacida una hermosa tonada.

Y así recuerda que “Desde aquel instante y por siempre mi ser se ha conmovido con los amados sonos de nuestra bella canción cuyana.”

Es así que este libro tan completo, preciso y cuidado al detalle, ha sido escrito con el profundo sentimiento de transmitirnos generosamente todas sus investigaciones sobre nuestra tonada, que es alma, música y poesía de nuestro pueblo.

Recorrer sus páginas nos permite transitar el camino de la tonada desde sus inicios, sus orígenes allá en España, para luego, como ave viajera, llegar a nuestras tierras donde se unió armoniosamente a nuestra música. En Cuyo encontró tierra fértil para desarrollarse.

Es aquí donde nuestra autora, a quien llamamos cariñosamente Cholita, inicia sus investigaciones de manera muy exhaustiva, brindándonos elementos de gran valor.

Sus páginas van recordándonos bellas letras de tonadas que el tiempo pudo haber olvidado, pero, fiel a su estilo, fue recopilando lo que labios memoriosos le narraban. No escapa en este libro el análisis profundo de la música, los instrumentos, las voces que la cantan y algo muy propio de nuestra tonada: el cogollo. Emociona recordar el que su padre dedicó a su querida familia:

Señora María Iva  
Coco y Cholita también  
por ser flores elegidas  
en el jardín del Edén.

El lector descubrirá seguramente la importancia de este libro a través del exhaustivo análisis de cada tema, donde figuran muchos datos desconocidos, que la pasión de Cholita, se nutrió en el espíritu de autores, histo-

riadores y personas especializadas.

No tenemos dudas que su lectura permitirá a nuevas generaciones conocer la historia y la belleza que guarda la tonada.

Y nuestro anhelo más profundo es que ella viva siempre como sello inconfundible de nuestro pueblo puntano.

*Lic. Mirtha Dolores Godoy de Reynoso*

## PALABRAS PRELIMINARES

La tonada cuyana ha sido objeto de sucesivos aportes que a través del tiempo fueron entregando los estudiosos de nuestra cultura, en su afán por desentrañar los orígenes, la esencia y las formas de aquella manifestación poético-musical.

Uno de los pioneros en esta brega de la indagación en torno a la tonada cuyana fue Don Juan Draghi Lucero, quien en 1938 publicó su rico y celebrado “Cancionero Popular de Cuyo” donde el esforzado investigador recoge materiales de auténtica raíz tradicional provenientes de las provincias de San Luis, Mendoza y San Juan.

Otro mendocino, Don Alberto Rodríguez, da a conocer también en 1938 su “Cancionero Cuyano” y en él encontramos viejas tonadas cantadas en todo Cuyo. A la recopilación literaria suma el compositor mendocino su versión musical de motivos que reconocen honda raíz folklórica: “Quien te amaba ya se va”, “A los desiertos me iré”, “Aunque de ti viva ausente”, “El pito Juan”, “Sabes tú lo que es amar”, “Dónde estará el bien que adoro”, “Adiós prenda idolatrada”. Otro estudioso mendocino que dejó un aporte valioso fue don Ismael Moreno.

Los tres investigadores antes nombrados coinciden en un punto básico: la tonada cuyana proviene de la tonadilla española que reconoce elementos de filiación andaluza y raíces árabes. La canción andaluza llega a América con la conquista hispánica y aquí se enmarida con el Yaraví, expresión típicamente americana, dando nacimiento a un producto cultural hispano-criollo. Es éste un definido caso de mestizaje cultural.

Estudiosos sanjuaninos han hecho también importantes contribuciones al estudio de la tonada cuyana. Don Emeterio Gabriel Guzzo a través de publicaciones diversas (libros, folletos, artículos, conferencias, disertaciones radiales, recitales), ayudó a divulgar el canto cuyano y a promover el interés por el estudio de la tonada.

Aída Marchesse de Poblete dejó su contribución en un trabajo donde analizó la estructura musical y la influencia incaica en la tonada.

El Dr. César Quiroga Salcedo ha hecho su aporte en torno al tema de la autoría y el anonimato a través de un trabajo titulado “Las tonadas cuyanas al amparo de la historia y la tradición”. La profesora Emma Isabel Sánchez, el profesor Juan Alberto Mariel Erostarbe y la profesora Silvia Urbicaín de Benes realizaron en 1991 un interesante estudio que titularon “Cancionero andaluz, tonadas cuyanas o donde nace la muerte por amor”.

Emma Isabel Sánchez presentó al Primer Congreso de Folklore del Norte Grande realizado en Salta en 1987, un trabajo titulado “Confluencias románticas de la tonada cuyana” donde demuestra que las características

románticas que impregnan nuestra tonada no siempre son herederas del movimiento romántico del siglo XIX, sino mucho más antiguas.

En San Luis en enero de 1983 la Asociación Puntana Encuentro de los Cuyanos y el Centro de Investigaciones Folklóricas “Profesor Dalmiro S. Adaro”, en el marco del Séptimo Encuentro de los Cuyanos, realizaron el Primer Simposio de la Tonada Cuyana. Se abordaron temas referentes a sus raíces hispánicas, al medio geográfico y social que la condiciona, a los temas contenidos en la letra de la tonada tradicional. Fue objeto de tratamiento el cogollo, su significado, sus diversas formas y contenidos. En el aspecto musical se abordó la estructura musical de la tonada, las influencias y distintos ritmos; los instrumentos de su ejecución y las modalidades del canto.

Por nuestra parte hemos, realizado nuestra contribución en un texto publicado en 1989 por el Centro de Investigaciones Folklóricas “Profesor Dalmiro S. Adaro” que contiene tres trabajos sobre el tema: “Alma y raíz de la tonada cuyana”, “La sencilla filosofía de la tonada” y “Alegato de bien probado - a la memoria del Dr. Ricardo Véliz”.

A los estudios mencionados se suma hoy esta original y apasionada contribución de la profesora María Teresa Carreras de Migliozi que tiene la característica de ahondar en la vinculación de nuestra tonada con el cancionero español, especialmente con el Cante Jondo, que dio fisonomía propia a la poética de un tiempo teñido de fuerte hispanidad. Este estudio, echa luz sobre los orígenes de un bien cultural tan nuestro como la tonada y por eso reviste real importancia y ayuda a comprender aspectos básicos de un valioso componente del cancionero de Cuyo.

No obstante, en el camino recorrido son muchos los temas y subtemas inherentes a la tonada cuyana que apenas han sido insinuados o esbozados por los estudiosos y que requieren prolija indagación, paciente acumulación de antecedentes y honda reflexión. Temas referentes, verbi-gracia, a la inserción de la tonada en el contexto de la poesía nacional, no han sido todavía abordados en profundidad. Porque no se trata solamente de desenterrar joyas del cancionero regional (que esto ya es importante), sino fundamentalmente precisar y definir las etapas de un proceso cultural, de compaginar ese proceso con la evolución histórico-social de la región cuyana, de descubrir las raíces de un sentido colectivo, de consolidar los cimientos de nuestra identidad cultural.

Paralelamente al emotivo rito de cantar una tonada, creemos necesario indagar racionalmente sus orígenes, determinar en qué medida dicha especie poético-musical constituye un lenguaje representativo de los sentimientos del hombre cuyano y promover el interés en torno a su vigencia

como valor cultural y de sus posibilidades de supervivencia futura.

Nada une mejor a los pueblos y a los hombres que las comunes raíces espirituales. Y por esa razón ningún pacto o tratado podrá unir más estrechamente a sanjuaninos, mendocinos y puntanos que sus bienes culturales, entre ellos la tonada porque a través de su poesía y su música la cuyanidad expresa sus dolores, sus alegrías, sus nostalgias, su sed de belleza y su ansiedad de trascendencia.

Enraizada en la tierra y consustanciada con las historias de Cuyo, la tonada ha sido y seguirá siendo el verbo del hombre y el himno de un pueblo que trabaja y canta aferrado a la ternura y la esperanza.

No ha de morir la tonada como mueren todas las creaciones artificiales, porque cuando en la voz de los cantores populares enciende su lámpara de mágica belleza, empieza a ser flor perenne, supérstite más allá de la desolación de las salinas y la tristeza de los jumiales.

No ha de morir la tonada si alguien con austera disposición de investigador la estudia con fervor como María Teresa Carreras de Migliozi, mientras los trovadores la siembran en los rumbos del viento para que siga siendo en el ámbito del hombre melodía de calandria joven; flor de hachón mojada de luz y amanecer.

*Dr. Jesús Liberato Tobares*



# CAPÍTULO I

## EL CANTO

### **Introducción de la autora**

El canto ha sido, desde tiempos inmemoriales, una de las expresiones espirituales esenciales y más significativas del ser humano.

Inmerso en el ambiente natural que le rodeaba, desde antaño el hombre fue capaz de expresarse mediante una sencilla trova impregnada de los elementos que el medio geográfico le brindaba y que, amalgamada con su propio sentir, pasó a ser símbolo de la región que habitaba.

Ese prístino canto que brotó de su alma se fue transmitiendo de boca en boca, de mente en mente, de corazón en corazón, perviviendo en nuevas generaciones y pasando a ser parte de la tradición de su pueblo. Esto ha sucedido así desde los primitivos tiempos y en toda la amplitud del orbe.

Pero la historia universal consigna importantes migraciones de grupos humanos que, con distintas motivaciones, decidieron trasladarse de una tierra a otra surcando mares y desafiando montañas, llevando consigo un rico bagaje material y espiritual que arraigaron en suelo extraño. Esta mutación dio lugar a procesos de transculturación que aportaron nuevos ingredientes a la tradición y a la historia del lugar en que se afincaban.

Es por eso que, para comprender el origen y las características de nuestro canto, es necesario remontarnos a épocas de la Conquista y la Colonización, es decir al encuentro de dos valiosas culturas: la aborígen<sup>1</sup> y la hispánica.

El español llegado a estas tierras pretendió arraigar en ellas el canto traído del Viejo Mundo instalando en América el ambiente musical que reinaba en la península. Pero al intentarlo se topó con el vigor de una raza indígena<sup>2</sup> que, fiel a su linaje, no estaba dispuesta a borrar las huellas culturales que sus ancestros habían grabado a fuego en su alma.

La lucha fue ardua. Dos razas vigorosas pugnaron por conservar e imponer los valores de sus respectivas civilizaciones y sus genuinas expresiones espirituales.

Surgieron entonces predomios e insurrecciones, imposiciones y re-

---

1 Aborígen: Tiene dos derivaciones. "Ab"= desde y "Origine"= origen: "desde el origen". "Aborígen" es un término que proviene del latín "ab origine", que quiere decir "los que viven en un lugar desde el principio o el origen". Instituto Nacional de Asuntos Indígenas – Rubén Herrera, director del Centro Cuyano de Investigación Histórico-Social-Mendoza (CCIHS Mendoza) y referente de la Región Cuyo del Consejo Educativo Autónomo de Pueblos Indígenas de Argentina (CEAPI-Nacional Educación Intercultural Bilingüe) en Diario Los Andes. Ministerio de Cultura – Argentina, 2018.

2 Indígenas: En 1492, Colón creyó llegar a las "Indias", por lo que denominó indios a los/as habitantes del continente americano. El concepto "indígenas" fue aceptado por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en 1989, intentando dar uniformidad a las personas y olvidando la diferenciación. (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas).

beldías, hasta que finalmente ambas se fundieron dando así nacimiento al criollismo y con él, a nuestro canto.

Esta música mestizada comenzó a recorrer los caminos de la patria armonizando las sonoridades de las diversas geografías obsequiando e imprimiendo a cada región un sello musical definido y característico. Por eso la música argentina ostenta diferentes cadencias según haya nacido en las laderas montañosas, en la infinitud de las pampas, en las espesuras de las selvas, en la placidez de las sierras o en la orilla cantarina de los ríos.

Surgieron, pues, las distintas zonas folklorizadas del país, cada una con su encanto lugareño y con su esperanza de eternidad: la norteña, la litoraleña, la pampeana o surera, la patagónica o sureña y esta amada región cuyana que, junto a las expresiones musicales de San Juan y Mendoza, atesora en su seno la cautivante belleza del folklore musical cuyano.

A diferencia de la región norteña, donde tradicionalmente el canto se realizó en forma colectiva al ritmo de instrumentos de percusión, en Cuyo, los cantores populares lo hicieron como solistas o en dúo, siempre acompañados por los sones de la guitarra.

Ese canto colectivo que caracteriza al noroeste del país, y que aún mantienen vivo los pueblos descendientes de aborígenes, es un canto masivo en el que el pueblo todo puede participar.

En la región cuyana, en cambio, las características del canto son diferentes. Por ser la guitarra un instrumento capaz de producir armonía, exige musicalidad a los cantores y requiere voces que se integren a esa armonía. Nuestro canto precisa, pues, de un excelente solista o de dos buenos cantores que unan sus voces en un dúo de terceras.

Tradicionalmente integra este dúo una primera brillante y una segunda llena, capaz de dar armonía y profundidad al canto.

Es decir que en Cuyo no canta el que quiere, sino el que sabe cantar. Las formas más puras del canto cuyano se ponen de manifiesto en las especies líricas, de las que es máxima expresión la tonada, y también en los cantares que acompañan a danzas como el gato, la cueca y otros bailes característicos de la región.

En la provincia de San Luis no se dio el canto en payada, es decir el desafío entre dos cantores que improvisan sus versos al compás de la guitarra. Este tipo de canto es propiedad casi absoluta de la pampa argentina.

Tampoco existió el payador individual, ese cantor errante, sin rancho y sin apuro, cuyo único equipaje era su canto y su guitarra y que, al decir de Sarmiento:

(...) anda de pago en pago, de tapera en galpón cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llan-

tos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota, la muerte (...) (Sarmiento, D. F., 1845).

En la planicie pampeana el payador enhebra sus coplas mientras va andando los caminos. Y acomoda el ritmo de su canto al compás que le ofrece el galope largo y tendido del caballo mientras atraviesa la infinitud de la llanura.

En nuestro suelo, en cambio, la diversidad del paisaje, poblado de serranías y valles, obliga al puntano a recorrer las sendas cabalgando a veces con un trotecito corto y otras con un paso más bien desplegado y deberá adaptar su canto al ritmo que le imprima su andar por los caminos. Es por eso que las trovas sanluiseñas no tienen ese sabor a distancias y a soledades, propio de la payada.

Por tal motivo, nuestros cantores populares, impregnando su espíritu con los encantos del paisaje puntano y con las sonoridades de la naturaleza que les rodea y amalgamándolos con la profundidad de su sentir, han sabido crear un folklore musical capaz de vibrar en el lirismo de la tonada, en el patriotismo del triunfo, en la picardía del gato, en la alegría de la cueca y en el ritmo de otras formas musicales que colmaron de bellos sonos los pueblos y el ámbito rural de la provincia.

Este canto tradicional de San Luis, que casi en su totalidad forma parte del folklore musical cuyano, ha entregado desde antaño sus loas al amor y a la pena, a la nostalgia y a la esperanza, a la patria y a la libertad, siempre con pasión y con belleza, apoyado en los melodiosos acordes de una guitarra.





## LA TONADA EN LA PROVINCIA DE SAN LUIS

El folklore musical, que es un segmento substancial del folklore espiritual de un pueblo, incluye tres fascinantes áreas: las danzas, los instrumentos musicales y el canto. En cada una de las zonas folklorizadas del país (norteña, litoraleña, cuyana, pampeana o surera y patagónica o sureña) estas tres manifestaciones musicales han recibido la influencia de la geografía, la historia, las costumbres, el paisaje y de todos los elementos que caracterizan a dicha región. Pareciera que cada comarca hubiese querido hallar su propia voz en las expresiones espirituales de sus pobladores, impregnando sus almas con las bellas sonoridades de su naturaleza y con el hechizo cautivante de su pasado. Es por eso que la música nativa no tiene las mismas cadencias en la inmensidad de la llanura, en la frondosidad de la selva, en la altivez de la montaña, en la exuberancia de los ríos o en la vasta soledad de las pampas. Aparecen así en la patria argentina las músicas regionales, cada una con sus rasgos propios, sus encantos lugareños y sus esperanzas de eternidad. El estudio de las danzas y de los instrumentos musicales de nuestro país nos permite observar que para estas dos áreas las fronteras de cada región no fueron demasiado rigurosas y que los límites más que separar, unieron, ya que muchos bailes e instrumentos lograron expandirse y afincarse en tierras que no les vieron nacer.

Para dar un ejemplo recordemos que el gato, danza nacida en el Río de la Plata, se bailó en todo el país y en él permanece vigente a través del tiempo, tanto en el ambiente campesino como en las ciudades. Por otra parte, sabemos que la guitarra se arraigó en cada una de las regiones hermanándose en ellas con el violín y la caja, el arpa y el acordeón, por lo que pasó a ser el símbolo musicológico instrumental argentino. Solo el canto ha permanecido siempre fiel al suelo en que nació. Las especies líricas propias de cada zona han logrado imprimir a ese suelo un sello tan profundo e indeleble, tan particular e inconfundible, que el canto de una región podrá ser entonado en otros lugares, pero sus notas siempre serán la evocación del terruño que las acunó. Es como si existiera un eterno idilio, un enamoramiento imperecedero entre el poeta músico y su tierra. Es como si ambos hablaran en un mismo idioma, un lenguaje bello que tiene sus raíces en un corazón sensible y en el ambiente natural que le rodea. Es por eso que el hombre norteño sigue cautivando a su tierra con la baguala o el huayno; en el litoral une su voz a la del río para arrullarla con una guarania; anima la soledad de las pampas entonando una milonga campera; en la patagonia puebla las distancias con los ecos de un loncomeo y en tierra cuyana pone encordados al corazón para arpeggiar su voz y enamorarla con una tonada.

Hombre y tierra permanecen unidos en un idilio eterno; tierra y hombre están amalgamados en un perenne cantar. De ese modo, con melódicos e indestructibles lazos, están ligados mendocinos, sanjuaninos y puntanos a esta tierra que halla en la tonada, trova musicalmente rica y poéticamente exquisita, su más genuina expresión. Y por eso el hombre y la tierra de Cuyo seguirán por siempre unidos mientras se oigan los sonos de una tonada, ese lenguaje musical tan nuestro que es alma y voz de la región cuyana.



## ORIGEN DE LA TONADA

Por ser la expresión más genuina de nuestro canto, la tonada es el corazón en que palpita Cuyo Musical. Considerada una auténtica especie lírica, ella es una voz interior, un sentimiento. Y como tal, para llegar a conmovernos, necesita que le abramos nuestro propio corazón. Su linaje tiene sabor a lejanías en el tiempo y en el espacio pues, enraizado bajo el sol de la vieja Andalucía e iluminado por los rayos del dios Inti<sup>3</sup> en tierra americana, dio vida a nuestra tonada bañándola con su luz impregnada de infinito.

El origen de la tonada es remoto. Tanto que se remonta a la canción andaluza, cuya expresión más antigua es el Cante Jondo, prístino arte musical que llegó a la vieja España en la voz y en la guitarra del moro.

Destacados investigadores de la música argentina sustentan esta teoría. La musicóloga Isabel Aretz<sup>4</sup> en su libro *Folklore Musical Argentino* sostiene que “la raíz de la Tonada se halla en la canción andaluza, que a su vez proviene de la música que los árabes llevaron a España” (Aretz, 1980). Por su parte, el investigador Alberto Rodríguez<sup>5</sup> expresa en su *Manual del Folklore Cuyano*: “Hay elementos que han pasado de la canción árabe a la andaluza y de esta a nuestra tonada” (Rodríguez, A. y Macías, E., 1991).

Para comprender mejor estos conceptos, hagamos un poco de historia y recordemos que los árabes se afincaron en España en el siglo VIII y que por ocho centurias ocuparon Andalucía, región meridional de la península ibérica que actualmente comprende las provincias de Huelva, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Jaén, Granada, Almería y Málaga. En el período que abarcó tan larga ocupación, los árabes ejercieron una poderosa influencia sobre todas las manifestaciones de la cultura española. En lo que refiere a la música, España recibió de ellos el Cante Jondo, canto milenario del lejano oriente el que, fusionándose con su propia música, dio origen a la canción andaluza.

En el año 1462 llegaron a la región de Andalucía los gitanos, raza de gentes errantes a las que los españoles llamaron flamencos. Ellos también realizaron el valioso aporte de su cultura y, de la unión de la canción andaluza con la música gitana, nació el canto flamenco. A propósito de esto dice Alberto Rodríguez<sup>6</sup>:

Ya que estamos convencidos de que la ascendencia de la tonada es hispánica, hemos estudiado el género folklórico andaluz y encontrado en una clasificación del canto popular

3 Divinidad de los antiguos quechuas que representaba al Sol.

4 Aretz, I. (1980) “El Folklore Musical Argentino”. 5<sup>ta</sup> Edición. Ricordi. Buenos Aires.

5 Rodríguez, A. y Macías, E. (1991) “Manual del Folklore Cuyano” - Edic. Cult. Mendoza.

6 Aretz, I. (1980) “El Folklore Musical Argentino”. 5<sup>ta</sup> Edición. Ricordi. Buenos Aires.

andaluz 'jondo' y 'flamenco' que entre varias especies del primer grupo (jondo) figura la 'toná chica' y 'la toná grande', cantos estos que eran, como los adjetivos lo indican, uno de menor vuelo, más al alcance de cualquier cantor y el otro, 'la toná grande', más importante. (...) Pero esta 'toná', que no es nuestra tonada, tiene el significado de cualquier especie, de canción o de 'cantarcillo' como dice Cobarrubias en su obra. (Rodríguez, A. y Macías, E., 1991).

En tiempos de la Conquista, atravesando tempestuosas aguas y la inmensidad del océano, la canción andaluza arribó a una América ignota y aborígen, rica y codiciada. Llegaba en el alma del extranjero que con acerado paso lastimó las playas del Imperio de los Hijos del Sol. Venía formando parte del bagaje cultural que el español traía consigo: la poesía del Siglo de Oro, las trovas y danzas populares, los instrumentos musicales. Integrando este rico torrente espiritual que más tarde acrecentó la llegada de súbditos de la corona, misioneros, inmigrantes y aventureros, la música ibérica comenzó así a poblar el aire de este suelo americano. Pero el atractivo de la tierra incaica no residía solo en el codiciado oro. Su opulencia también anidaba en un rico patrimonio espiritual y dentro de él, en expresiones musicales cautivantes que estaban profundamente arraigadas en el Imperio.

Es por eso que los sonos milenarios que sustentaban a la canción andaluza se enfrentaron con la belleza del Yaraví<sup>7</sup>, canto ancestral del Inca, y de la pugna entre ambos surgieron rivalidades y sometimientos, contiendas y dominaciones mutuas. Hasta que finalmente, se fusionaron en íntimo abrazo para dar vida a una flamante voz, a una nueva expresión del canto que manifiesta el vigor de la estirpe criolla: **La Tonada**.

Después, la nueva especie musical comenzó a recorrer caminos. Los vientos la empujaron hacia el sur. Nutriéndose con diferentes climas y paisajes, bebiendo diversas geografías y culturas, pasó de Perú a Chile y más tarde cruzó el Ande para llegar al antiguo Cuyum, la tierra de los huarpes<sup>8</sup>. Y aquí se quedó arraigada en Mendoza, San Luis y San Juan, para vivir eternamente en el alma y en la voz de los cuyanos<sup>9</sup>.

Se puede afirmar de esta manera que la tonada es una conjunción de caracteres aportados por el cante jondo, prístina forma de la canción andaluza y por el yaraví, canto ancestral del Inca. Por ser canto, la tonada es música y es poesía. Su música exterioriza la entrañable unión de los elementos españoles y aborígenes heredados. Su poesía en cambio, solo ostenta un sello: el de la voz

---

7 Voz quechua. Canto dulce y melancólico entonado por los aborígenes de algunos países latinoamericanos.

8 Pueblos precolombinos que habitaron las actuales provincias argentinas de San Luis, Mendoza y San Juan.

9 Gentilicio con que denomina a los nativos de la región de Cuyo.

milenaria del cante jondo<sup>10</sup>. Seguidamente, se intentará analizar las características de estas antiguas y ricas formas musicales a fin de deducir luego el aporte que ambas realizaron a nuestra tonada.



---

<sup>10</sup> Canto popular de Andalucía. El andaluz agitanado.

## EL CANTE JONDO

Es el primitivo canto andaluz, hondo e íntimo, que ocupa un primer plano en el folklore musical y en la literatura de España. Para conocerlo, nada mejor que acudir a la obra de Federico García Lorca, su mejor intérprete en las letras españolas. El poeta nació en Granada, provincia que, como ya se dijo, perteneció durante ocho centurias al antiguo reino musulmán de Andalucía. Bueno es señalar que antes que poeta, Lorca fue músico y como tal mantuvo amistad con el gran Manuel de Falla<sup>11</sup>. El nexo más fuerte que hubo entre ambos fue la pasión por la música y en especial por el cante jondo.

Todos los biógrafos de Lorca destacan el ambiente de campo en que creció y en el que su padre gustaba reunir frecuentemente a guitarristas y “cantaores”. En esas modestas veladas campestres se hacía honor al folklore andaluz escuchando seguidillas y peteneras, granadinas y soleares. También cantando y hablando del cante jondo. Con su maestro de música, el poeta realizó un estudio esquemático del cancionero español, finalizado el cual se dedicó de lleno a las letras hasta inmortalizar su nombre con dos de sus brillantes obras: *Poemas del cante jondo* y *Cancionero gitano*.<sup>12</sup>

Por todo esto, resulta muy útil e interesante la opinión de Lorca acerca del cante: “Es un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa (...) Se trata de un canto andaluz que existía en germen antes que los gitanos llegaran”. (García Loca, F. 1994).

En la conferencia pronunciada en 1922. *El cante jondo: primitivo canto andaluz*, el poeta destaca las características del cante:

- Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean al mundo (...). Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y del primer beso.
- La canción más emocionante y profunda de nuestra misteriosa alma... la parte más diamantina de nuestro canto...
- El andaluz, con profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado.
- Es el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía.
- El cantaor cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias

---

11 Manuel de Falla: Compositor español (1873-1925) ilustre representante de la moderna escuela española. Vivió durante un tiempo en la Rep. Argentina.

12 Publicados en “Clásicos de la Literatura Universal” (1994)- Edit. Altaya - Madrid - España.

dormidas y las lanza al viento en su voz.

- Es pues, señores, el cante jondo tanto por la melodía como por los poemas una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo (Calatrava, J., 2014).

El cante jondo es canto que se acompaña siempre con guitarras. La melodía se apoya en series de acordes que se suceden armónicamente y que cobran lucimiento, en las introducciones e interludios, momentos en que la voz se ausenta y da protagonismo a las guitarras. A propósito de esto, dice Alberto Rodríguez: “Son preciosos y rarísimos tanto los preludios como los interludios de estas canciones, que están fuera de texto y que sirven para influir en el cantor y animarlo”. (Rodríguez, A. 1991).

Generalmente dedicado a la mujer, el cante jondo se embellece con ornatos musicales y literarios que se agregan con la finalidad de realzar al sentimiento que encierra, y con profundos “ayes” que se prolongan en una larga línea melódica subrayando el sentir de quien lo canta.

## EL YARAVÍ

El yaraví es el canto tradicional de los pueblos incaicos que perdura en Bolivia, norte de Argentina, Perú y Ecuador. De un lirismo melancólico y plañidero, es una de las pocas expresiones cantadas del inca que aún sobrevive junto al huayno-canción. Se caracteriza por ser música de tonalidades menores y de ritmo lento, con tiempo de 3/8. Generalmente, finaliza en una coda de ritmo más vivaz llamada estribillo.

Si el yaraví es cantado en forma tradicional, la melodía enmarca versos en quechua, lengua con la que el precolombino logró entregar mensajes simples y apasionados. Lánguido, pleno de tristeza, el yaraví ha sido ejecutado siempre con quena, a veces acompañada con tambor y rasgueos de charango. Al ejecutar este aerófono ancestral de cinco sonidos, la creación musical del inca se ajustó a la escala pentatónica cuyas notas corresponden a las cinco teclas negras del piano, transportadas a distintas tonalidades.

En la magnífica obra *Ollantay* que escribiera en 1939, Ricardo Rojas realiza una bella evocación del ambiente musical de la antigua civilización del Perú basada en un drama incaico de autor anónimo. En este espléndido trabajo el escritor alude frecuentemente al yaraví y con él logra teñir de melancolía ciertos pasajes.

La quena fue desde tiempos muy antiguos el instrumento musical por excelencia del inca y con ella se entregó en los sones del yaraví. Los aborígenes construyeron quenenas con cañas, calabazas, barro cocido, patas de avestruz y hasta con huesos humanos. Con ellas lograban una afinación que, aunque empírica, era muy ajustada y casi perfecta.

Para el inca la quena fue una compañera inseparable en el amor, en la pena, en la vida, en la muerte y hasta en la tumba, lugar en que se la depositaba junto a su dueño en la creencia de que su son le seguiría acompañando en la eternidad. Fue para él el instrumento que permitió exteriorizar el amor, los estados anímicos y las meditaciones íntimas. Cada aire que en ella ejecutaba tenía su propio significado; cada melodía contenía un mensaje inconfundible.

Garcilaso de la Vega (1540-1615) en sus “Comentarios Reales” realiza una excelente evocación del antiguo Perú y cuenta la siguiente anécdota:

Un español quería llevarse a su casa a una india, pero esta le contestó: ‘Déjame ir a donde debo ir. ¿No sabes que la flauta que oyes en ese campo me llama con dulzura y pasión y que me obliga a ir allá? Por favor, suéltame. No puedo desobedecer. El amor me arrastra para que yo sea su mujer y él mi esposo’ (De la Vega, G., 1609).

El mapa físico del Perú nos muestra tres franjas bien definidas: las costas, el macizo andino y la selva. El yaraví es canto del hombre de la cordillera. En mi paso fugaz por ese país tuve oportunidad de entrevistar a varios peruanos, siempre buscando saber algo más acerca del yaraví. Uno de ellos, ya mayor y descendiente de los primeros pueblos, me comentó con nostalgia: “Mi abuelo cantaba bellos yaravíes. Ese es el canto de mi raza, la música de las montañas”, y comprendí que desde siempre el sonido lúgubre y angustioso de la quena ha confiado al viento de las alturas la apasionada tristeza del yaraví, lenguaje del alma de un vasto y rico imperio y voz de las entrañas de la tierra incaica.





## LA TONADA: LETRA, MÚSICA Y CANTO

Al dar origen a este nuevo género musical, tanto la canción andaluza como el yaraví aportaron sus propios caracteres conjugando elementos muy diferentes, para emerger unidos en una trova cargada de tiempos y de distancias: nuestra tonada.

Seguidamente, se analizará la letra, la música y el canto de esta especie lírica cuyana, procurando descubrir en qué medida palpita en ella el cante jondo (primitiva expresión del canto andaluz) y cuánto del yaraví perdura en sus formas.

### LA LETRA

La letra de la tonada hereda la métrica y la temática del cante jondo a través del cancionero andaluz. Recibe este legado solo de España y no del Perú, ya que el canto incaico precolombino estaba concebido en quechua y esta lengua no fue incorporada a la nueva especie.

#### La herencia métrica

Los versos de la tonada son octosilábicos, tal vez porque esta es la métrica que más se acerca al lenguaje oral del pueblo. Pueden estar agrupados en forma de cuarteta, como esta que a comienzos del siglo XX cantaba en la ciudad de San Luis don Jesús Darío Salas<sup>13</sup>:

A un santo Cristo de acero  
mis penas le conté yo.  
¡Cómo habrán sido de tristes  
que el mismo santo lloró!

Asimismo, la versificación de la tonada puede presentar forma de sextinas, tal el caso de “Celos”, cuyas estrofas se transcriben más adelante al analizar la temática. Estrofas de seis versos, logradas con la repetición de algunos de ellos, tiene la tonada que a continuación se transcribe. La cantaba Antonio Sebastián Arce, el “Chango Viejo” como le llaman sus amigos, hermano del talentoso Luciano “Changuito” Arce. Invitada por don Sebastián, una tarde de primavera de 1999 llegué hasta su casa. Deseaba hablarme de cosas viejas y queridas. Y allí, en amable reunión y con sus 80 años, recordó esta letra que me fue dictando lentamente a medida que escarbaba en su memoria.

Me contó que de niño la aprendió de su padre, don Aníbal Arce, allá por

---

<sup>13</sup> Entrevista realizada a Osvaldo Darío Salas, 70 años, tradicionalista, vecino de la ciudad de San Luis donde cuenta los cantos que realizaba su abuelo.

Candelaria (departamento Ayacucho), su pueblo natal:

Es tanto el mal que me has hecho  
por el cariño que te di,  
que cuando mis ojos quieran  
yo los dejo llorar por ti.  
Es tanto el mal que me has hecho  
por el cariño que te di.

Mañana me iré de aquí  
dejando toda mi gloria;  
te escribiré una carta  
si quieres tener memoria.  
Mañana me iré de aquí  
dejando toda mi gloria.

Adiós, que me voy muy lejos,  
tal vez no pueda jamás volver;  
me voy llorando en el alma  
el recuerdo triste de tu querer.  
Adiós que me voy muy lejos  
tal vez no pueda jamás volver.

Las estrofas de las tonadas también pueden presentar forma de octavas y de décimas, las que generalmente se logran con la repetición de versos.

### **La métrica en el estribillo**

Los versos de la tonada están contruidos con ocho sílabas, pero se puede observar que algunos estribillos no se ajustan a esta métrica, presentando en algunos de sus versos una cantidad de sílabas menores, sin que ello altere el ritmo regular de la tonada. En estos casos, las sílabas faltantes son reemplazadas por la prolongación de una vocal en el canto o por rasguídos de guitarras, completándose así el esquema musical.

Esto es lo que sucede en tonadas tradicionales tales como “Linda mi negra”, “Una rosa para mi rosa”, “Señora dueña de casa” y “Mi rosita”. También se halla esta variación de métrica en el estribillo de “Ya volverá.”; tonada que siendo un niño cantaba mi hermano Jorge Eduardo a dúo con nuestro padre. Hace poco tiempo, al recordarla en un feliz encuentro que ambos tuvimos, ella puso marco musical a nuestra nostalgia y a la evocación de aquellos viejos tiempos que juntos vivimos en la casona familiar:

Se fue sin decirme adiós  
la que yo tanto quería.  
La que llorando en mis brazos  
'soy tuya' me repetía.

Se fue sin que yo le diera  
ningún motivo de enojo,  
dejándome este pesar  
que está empañando mis ojos.

Así se fue, así vendrá.  
Si no ha tenido otro amante  
ya volverá.  
Mi ausencia la matará.

### Una tonada atípica

Al referirnos a la métrica de la tonada se ha señalado que sus versos son octosilábicos. Sin embargo, existe un caso atípico en el cancionero popular de la región cuyana. Se trata de la tonada "La Tupungatina", única en el género que responde a una medida de versificación diferente, ya que la profundidad de su mensaje fue lograda en versos endecasílabos.

Esta bella muestra de nuestro folklore musical nació en Mendoza, pero goza de antiguo arraigo en la provincia de San Luis. Debe su nombre al hecho de ser cantada desde sus comienzos en la localidad de Tupungato, aunque también fue conocida como "La Tirana" (aludiendo al desprecio amoroso de la mujer querida) y en Chile como "El Martirio" (denominación referida a la pena padecida por un amor no correspondido)<sup>14</sup>:

Ya me voy para los campos y adiós  
a buscar hierba de olvido y dejarte.  
A ver si con esta ausencia pudiera       **bis**  
con relación a otro tiempo olvidarte.

He vivido tolerando martirios  
y nunca pensé mostrarme cobarde,  
arrastrando una cadena tan fuerte       **bis**  
hasta que mi triste vida se acabe.

Cuando haya sellado el tiempo mis penas  
y mis terribles tormentos se acaben,

---

14 Diario "Los Andes" de Mendoza - Publicaciones del 17/07/83 y 22/01/84.

se cumplirá aquel adagio que dice           **bis**  
'No hay mal que por bien no venga, aunque tarde.'

En otra versión, la tercera estrofa muestra un cambio en los dos últimos versos, situando aún más lejano el momento en que tanto tormento llegue a su fin<sup>15</sup>:

Cuando no haya tierra, ni agua, ni cielo  
se acabarán mis tormentos cobardes.

### **La estructura poética de la tonada**

La letra de las tonadas tradicionales posee la siguiente estructura: dos, tres y hasta cuatro estrofas de versos octosilábicos y generalmente un estribillo, aunque muchas de ellas no lo poseen. Para finalizar se agrega un "cogollo", cuarteta improvisada que se dedica a determinada persona.

Entre las tonadas con estribillo más populares podemos mencionar "Dónde andará", "Pito Juan", "Dame el alma que te di" y "Una rosa para mi rosa". Entre las que no poseen estribillo recordamos algunas muy difundidas: "Quien te amaba ya se va", "La tupungatina", "Celos", "Yo fui tu árbol estimado" y otras tantas que no ofrecen repetición de versos al finalizar cada estrofa.

Todas ellas tienen gran arraigo en la provincia de San Luis y sus letras se dan a conocer en las páginas de este libro.

### **Herencia temática**

La letra que canta la tonada se caracteriza por ser poesía de contenido hondo, entrañable, que nace y emerge de la intimidad del hombre y en esto guarda gran similitud con el cante jondo. Los ejes temáticos sobre los que gira la letra son los mismos que inspiran al canto andaluz: la vida, la muerte, la constancia, el olvido, la pasión, los celos, el dolor y la nostalgia. Son ejes temáticos ecuménicos, universales, que imprimen al canto un sentido espiritual y trascendente.

Se halla un ejemplo de la profundidad del mensaje y del sentimiento en "Celos", tonada tradicional ampliamente difundida en la provincia de San Luis. Por ejemplo, en El Durazno (departamento Pringles) la interpretaba, alrededor de 1940, don Juan Lucero, mentado cantor y guitarrero que vivía en esa localidad. También fue cantada en La Carolina (departamento Pringles) según me informa doña María Elisa Salinas de Soulé, docente jubilada oriunda de esa antigua población, quien con sus 80 primaveras recuerda sus versos: "Los escuché en mi infancia entonados por don Isaac

---

<sup>15</sup> Diario "Los Andes" de Mendoza - Publicaciones del 17/07/83 y 22/01/84.

Pereira, vecino de la localidad”:

Sé que no puedo dudar  
de tu purísima fe.  
Sé que me adoras y sé  
que son tuyos mis desvelos  
y no obstante tengo celos  
sin explicarme el porqué.

Pero mi gusto sería  
para yo vivir contento  
que no te rozara el viento  
ni que la luz te alumbrara,  
ni la sombra te ocultara,  
ni te viera el firmamento.

Quisiera tener poder  
para en mi pecho ocultarte;  
con mi amor alimentarte,  
de tu amor ser luz y guía.  
Solo así prenda querida  
dejaría de celarte.

El amor es un tema constante en la creación del poeta popular ya que constante es su búsqueda o su presencia en la vida del hombre. Ese amor, tantas veces sinónimo de sufrimiento, ha motivado bellas tonadas y tal vez un enigma: ¿Amar es sufrir? ¿Sufrir es amar? La vieja y hermosa tonada “¿Sabes tú lo que es amar?” plantea interrogantes y definiciones plenas de profundidad y sabiduría y da finalmente una respuesta que con toda seguridad dicta el corazón y la experiencia.

Según afirma Alberto Rodríguez en su *Cancionero Cuyano*, esta tonada no es anónima, sino que sus versos fueron escritos por el poeta Carlos Guido Spano al finalizar el siglo XIX. De todas las tonadas de este libro, esta es la única de la cual no poseo información acerca de su arraigo en la provincia de San Luis. Sí puedo decir que en mi infancia más de una vez le escuché recitar estos bellísimos versos a don Emiliano Abaca, antiguo vecino de San Francisco del Monte de Oro (departamento Ayacucho), un hombre criollo y bueno que con sus rudas manos de herrero tocaba el violín y que tantas cosas lindas sabía cantar:

¿Sabes tú lo que es amar?

¿Sabes tú lo que es sufrir?  
¿Fuego en el alma sentir  
y no poderlo apagar?  
¿En constante delirar  
sucumbir al desconsuelo,  
luchar con ardiente anhelo,  
soñar con un imposible  
y a la pena más horrible  
unir la dicha del cielo?

¿Dar al fin hasta la vida  
por una simple mirada,  
sentir el alma angustiada  
por entre nubes perdida?  
¿Ser feliz con nuestra herida,  
reír y a la vez llorar,  
morir y resucitar  
para volver a morir?  
Esto se llama sufrir,  
a esto le llaman amar.

Sin embargo, el poeta no siempre acude a la hondura del pensamiento para expresar su pasión. Muchas veces la sencillez de su lenguaje y las imágenes que le brinda la vida cotidiana le permiten cantar al amor de manera igualmente hermosa. Esto sucede en la vieja tonada “La trilla”, que data del siglo XIX y que don Nicomedes Sánchez cantaba hace muchísimos años en La Majada (departamento Ayacucho):

Ayer cuando iba a la trilla  
te vi que estabais lavando  
y detrás de una jarilla  
yo te estaba contemplando.

Yo te estaba contemplando  
al verte linda y sencilla,  
al verte linda y sencilla  
ayer cuando iba a la trilla.

Y cuando estabais tendiendo  
tu batita, chei Jacoba,  
yo te tiraba contento  
con vainitas de algarroba.

Y por tu amor padeciendo  
cuando vos 'tabais tendiendo'

La promesa de un amor que no ha de vencer ni la muerte es proclamada en "Los Juramentos", bella tonada que a mediados del siglo XX cantaba en Nogolí (departamento Belgrano) don Ramón González, llamado "El Pitico" por sus amigos. También fue conocida en Potrero de Leyes y en Los Corrales, donde la entonaron a dúo Ignacio Blanco y su esposa doña Chabela, en 1940<sup>16</sup>:

Esos tiernos juramentos  
que con llanto te entregué,  
quedarán siempre grabados,  
aunque sepultado esté.

Todo lleno de un tormento  
hoy mi corazón está,  
pero me queda el contento  
de no olvidarte jamás.

Tengo que hacer un sepulcro  
por si me encuentro abatido.  
Ahí yo sepultaré  
a este corazón herido.

Con el lenguaje sencillo propio del poeta popular, la tonada trata temas profundos inherentes a la intimidad del hombre, asuntos que tal vez solo deberían preocupar a filósofos y académicos. Y al hacerlo, logra embargar al oyente y sumergirlo en su mundo interior, hasta hacerlo cautivo del sentimiento que le anima. Tal el caso de esta antigua tonada que alrededor en 1930 cantaba en Cruz Brillante (departamento San Martín), don Eusebio Mendoza a los 68 años de edad, según se informa en la Encuesta Nacional de 1921<sup>17</sup>:

A los sabios les pregunto,  
a los que entienden de pluma,  
en qué consulta se ven  
cuando dos andan por una.

---

16 Informante: Nazario Víctor Sánchez, 63 años, nacido en La Majada, Dpto. Ayacucho. Afamado guitarrista y cantor.

17 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Bs. Aires - 1921. Leg. 101, Cruz Brillante - Maestro Rufino Ovejas - Esc., Ambulante "I".

Cuando dos andan por una  
y ella quiere a uno no más,  
el querido anda adelante  
y el aborrecido atrás.

No solo el aborrecido  
tiene inmenso padecer.  
También el querido aguarda  
que lo aborrezcan después.

En una junta se ven,  
se halla la dama presente.  
Uno cierra los ojos  
y el otro aprieta los dientes.

Ella dice que los quiere  
y los adora constante.  
Pero en su memoria deja  
siempre al querido adelante.

La tonada “Cielo” tiene vieja raigambre en la provincia. Se la escuchó a don Osvaldo Darío Salas<sup>18</sup>, quien recordó haberla aprendido de viejos cantores de la ciudad de San Luis, allá por sus años mozos. La letra plantea con profundidad otro interrogante:

Cielo, dónde está mi vida,  
cielo, dónde está mi gloria.  
Ausente está de mi vida,  
pero no de mi memoria.

Yo a mis horas les pregunto  
cielo, dónde está mi gloria  
y me responden llorando  
lejo' está de mi memoria.

Pero, ¡ay, no, no, no, no!  
No quiero tener amor.

---

18 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Bs. Aires - 1921. Leg. 101, Cruz Brillante - Maestro Rufino Ovejas – Esc., Ambulante “I”.

No quiero tener amor,  
adiós ingrata y adiós.

El amor y la ingratitud están presentes en la letra de muchas de las viejas tonadas. En “Soy desgraciado en amar”, el poeta busca alivio a sus penas, sin explicitar en la letra cuál será el remedio que cure tanto pesar, tal vez el olvido, tal vez el perdón:

Soy desgraciado en amar  
como siempre me sucede.  
Poner mis cinco sentidos  
en prendas que no me quieren.

En prendas que no me quieren  
toda mi afición gasté.  
Que el cielo me dé paciencia  
que yo lo remediaré.

Que yo lo remediaré,  
que quede bien remediado.  
Que no quede ni vestigio  
de amor que fue mal pagado.



## LA MÚSICA

La riqueza musical que posee la tonada permite que, aún sin ser cantada, sea capaz de conmovier. Tal es el caudal de armonías que alberga en sus notas, ya que esta riqueza reside tanto en la melodía como en el ritmo. A continuación, se señalarán las características de ambos elementos y la medida en que influyen en el mensaje musical que transmite la tonada.

### **Melodía y Armonía**

a) Desde las más antiguas que se conocen, las tonadas han sido creadas en base a la escala dodecafónica de ascendencia europea, que es la que usamos actualmente. En este aspecto se parece a la canción andaluza y se diferencia del yaraví que, como todas las expresiones musicales incaicas,

se apoyó en la antigua escala pentatónica.

- b) En general las tonadas, al igual que la mayoría de las formas musicales cuyanas tradicionales, han sido compuestas en tono mayor. Paseando su melodía por las tonalidades dominantes con cadencias sencillas y exquisitas, finalizan siempre en tono mayor. “Dónde andará” es un ejemplo de este tipo de tonadas.

En la década del 40 la cantaba don Eudolio Garro a dúo con un hermano suyo en Villa de la Quebrada (departamento Belgrano)<sup>19</sup>. Es oportuno recordar aquí que cantando esta hermosa tonada en el Festival Nacional de Cosquín de 1967 el conjunto puntano Las Voces del Chorrillero fue galardonado con el Camín de Oro. Lo integraban Mario Iván Rivarola, Jorge Horacio Torres, Oscar Moyano y Víctor Velásquez:

Mi negra se me ha ausentado

**Sol M**                      **Re M**

y a la mar la fui a buscar.

**Sol M**

¡Linda mi negra, dónde andará!

**Re M**                      **Sol M**

La busco por todas partes

**Sol M**                      **Re M**

y no la puedo encontrar.

**Sol M**

¡Linda mi negra, dónde andará!

**Re M**                      **Sol M**

Una pasión tan sincera

jamás mi bien hallará.

¡Linda mi negra, dónde andará!

Hallará quien bien la quiera

más no quien la quiera igual.

¡Linda mi negra, dónde andará!

La han visto a mi negra

la han visto llorar.

Si mi negra llora,

le han pagado mal.

Déjela venir llorando

que yo la' hei de consolar.

---

19 Informante: Nazario Víctor Sánchez, 63 años, nacido en La Majada, Dpto. Ayacucho. Afamado guitarrista y cantor.

¡Linda mi negra, dónde andará!

- c) No todas las tonadas responden a la estructura tonal analizada anteriormente. Si se escucha con atención, se observará que muchas de ellas presentan alternancias de tonos mayores y menores, lo que pone aún más de relieve la belleza y hondura que las caracteriza. Ello se debe a que la presencia de tonalidades menores, que la tonada hereda del yaraví, imprime siempre a la música un carácter íntimo unido a un dejo de tristeza. En caso de que la tonada posea esta alternancia, siempre existirá una mayorización final. Es decir, que todas las tonadas finalizan en tono mayor. Ofrezco un ejemplo, señalando la alternancia de tonos que posee la popular tonada “Quien te amaba ya se va”:

Quien te amaba ya se va,  
**Re m**  
 quien te amaba ya se va,  
**Sol M**                      **Do M**  
 supuesto que otro ha venido.  
**Mi M**                      **La M**  
 Se acabarán tus tormentos,  
**Mi M**                      **La M**  
 ya se va tu aborrecido,  
**Mi M**                      **La M**  
 Se acabarán tus tormentos,  
                                  **Re m**  
 ya se va tu aborrecido.  
**Sol M**                      **Do M**  
 supuesto que otro ha venido.  
**Mi M**                      **La M**

Si sientes doblar campanas,  
 si sientes doblar campanas  
 no preguntes quién murió.  
 Estando tu dueño ausente  
 quién ha de ser sino yo.  
 Estando tu dueño ausente  
 quién ha de ser sino yo.  
 No preguntes quién murió.

- d) Las tonadas tradicionales siempre finalizan en las notas graves de su

línea melódica. Si se escucha atentamente, se advertirá que, ya sea que comiencen en las notas agudas o en las graves, los sonidos se sucederán en arpeggios y escalas que levemente ascienden o descienden a lo largo de la composición musical, para finalizar siempre en las notas graves del esquema melódico.

Si se tiene en cuenta que los especialistas atribuyen a los sonidos musicales graves un carácter hondo, íntimo, tal vez se pueda hallar aquí uno de los factores que otorgan a la tonada el sabor nostálgico y el misterioso hechizo con que cautiva.

Pareciera, pues, que el “tonadero” arranca de su pecho el sentimiento que lo agita, lo entrega en un mensaje musical manso y profundo, para dejarlo finalmente guardado en el mismo corazón en que nació.

- e) Los preludios e interludios que preceden al canto, comúnmente llamados punteos, poseen una línea melódica bellísima, que sin duda le llega a la tonada de la canción andaluza. Tradicionalmente, ejecutados por un par de guitarras punteras en dúo de terceras paralelas (con acompañamiento de guitarra o guitarrón), los punteos permiten el lucimiento de los ejecutantes, que en San Luis los hay muchos, virtuosos y afamados por su excelente digitación y buen gusto musical.
- f) Completan la melodía de la tonada los “arreglos” con que el dúo instrumental la adorna. Con ellos también se logra dar pie a la sucesión de tonos que realizan las guitarras de acompañamiento. Estos melodiosos ornatos son característicos en la música árabe y sin duda de ella los hereda nuestra tonada. Es justo mencionar aquí a dos excelentes guitarristas puntanos de larga fama, ya fallecidos, pero siempre presentes en las reuniones cuyanas. Son ellos Oscar “Pucho” Moyano, oriundo de Quines (departamento Ayacucho) y Juan Roberto “Quirquincho” Quiroga, que nació en la ciudad capital. Ambos son recordados como notables “arregladores” musicales y talentosos guitarristas que gozaron del don de la improvisación y del reconocimiento de los puntanos.

### **Ritmo**

- a) En general las tonadas poseen ritmo de 6/8, por lo que se podría vincular al yaraví que tiene compás ternario.
- b) Algunas de ellas, sin embargo, poseen una estructura bitemática. Es decir que presentan variaciones de ritmo que se producen entre la introducción y el canto o entre la estrofa principal y el estribillo. En este último caso, generalmente es el estribillo el que presenta un ritmo más vivaz, aunque no existe una regla que fije taxativamente la arquitectura musical de la tonada. Si la estructura es bitemática, se alterna entonces un compás modera-

do de 4/8 (andante) con otro más ágil de 6/8 (alegro). Al finalizar, la música siempre retorna al ritmo inicial.

La tonada tradicional “Una rosa para mi rosa”, de la cual se presenta un fragmento, constituye un buen ejemplo de variación de ritmo:

Tomá esta rosa encarnada y abril que está en capullo.	<b>ágil</b>
Tomá esta rosa encarnada y abril que está en capullo.	
Y verás mi corazón abrazado con el tuyo.	<b>moderado</b>
Abrazado con el tuyo pero el alma separada.	<b>ágil</b>
No llores mi alma, no llores, no que por tu culpa me muero yo.	<b>ágil</b>

Esta alternancia de ritmos revela el parentesco que tiene la tonada con el yaraví ya que este, luego de un canto melancólico y plañidero, concluye en una coda de ritmo vivaz.

Ciertamente no existen patrones rígidos que puedan encuadrar el compás de la tonada como tampoco hay modo de llegar a plasmarla fielmente en el pentagrama sin alterarla o desnaturalizarla. Es que ella ostenta tal íntima riqueza en sus formas, tal coherencia con los estados de ánimo de quien la canta o ejecuta, que difícilmente pueda ser representada por la nomenclatura musical.

Una partitura podrá ofrecer bellas armonizaciones al instrumentista; logrará señalar tal vez con exactitud matemática los ritmos y sus alternancias; podrá llegar a esbozar el sentir, pero nunca se logrará plasmar en la frialdad de un papel el sentimiento que encierra la tonada. Puesto que ella es un sentimiento, no es necesario que el autor o el intérprete posea formación musical.

Los músicos y poetas anónimos que crearon las bellas tonadas que hoy enriquecen nuestro cancionero cuyano, no conocieron claves ni pentagramas. Y los cantores populares y “guitarreros”, artesanos de la tradición que las mantienen vigentes, no necesitan del solfeo ni de la teoría musical para interpretarlas. Ellos solo saben de un corazón sensible, manantial de sus pasiones, y de un talento natural, vehículo de su sentir. Y al entregarlos en una tonada, entregan también el alma.

### **Tonada y Calandria**

Entonces, no hay reglas que fijen el ritmo de la tonada. Ella es tan fiel al sentimiento, tan dúciles son sus formas, que sus compases pueden ostentar las cadencias de otras especies cuyanas. Así pues, hay tonadas que nos hacen sentir el sabor de la cueca, de la zamba, del estilo o del vals y las llamamos acuecadas, azambadas, estiladas o valseadas.

Esta cualidad de la tonada, capaz de reflejar otros ritmos sin dejar de ser tonada, se parece a una calandria, capaz de imitar el canto de otros pájaros sin dejar de ser calandria.

Tonada y calandria: igualmente dúciles, generosas, melodiosas, auténticas y nuestras. Calandria y tonada: emblemas de nuestro canto. ¡Cómo no considerar símbolos armoniosos de esta tierra a la calandria, a quien Buffon<sup>20</sup> llamó “ruiseñor de América”, y a nuestra amada tonada, que es el corazón en que palpita Cuyo Musical!

### **Tonada y estilo**

Así, algunas tonadas se cantan con ritmo de estilo. Son las que se conocen como tonadas estiladas. Es oportuno señalar aquí que, aunque tengan un lejano parentesco, la Tonada y el Estilo son dos especies folklóricas líricas diferentes, aunque muchas veces se las llegue a confundir. En realidad, esto no les sucede a los cantores de pura cepa, quienes no necesitan analizarlas para llegar a distinguir las, puesto que intuitivamente las reconocen e interpretan.

A continuación, se establecerá algunas diferencias fundamentales entre ambos géneros musicales:

- Mientras la tonada se arraigó solo en Cuyo, el estilo se difundió en la llanura pampeana, sur de Cuyo, en el litoral, algunas regiones del norte y hasta en Uruguay. Es sabido que los ritmos y las melodías se nutren de las geografías que recorren y que el medio natural influye en las manifestaciones del espíritu, imprimiendo caracteres definidos. Esta es la base de las diferencias entre ambas expresiones musicales.
- La letra de la tonada posee estrofas que pueden ser de cuatro, seis, ocho y diez versos, en tanto que el estilo siempre tiene estrofas de diez versos, sin que para lograrlos se acuda a la repetición de versos. Un ejemplo de esto es el viejo estilo que, siendo un niño, cantaba Jorge Eduardo, mi hermano, con una voz privilegiada:

### **Me abandonaste llorando**

---

<sup>20</sup> Buffon, Jorge Luis, Conde de Leclerc (1707 - 1788). Naturalista y escritor francés, autor de la “Historia Natural” de 36 volúmenes y otras obras caracterizadas por su admirable erudición y estilo.

en medio de mi camino,  
en medio de mi camino.  
Cual, si fuera mi destino, ¡ay, sí!  
pasar la vida penando.  
Cual, si fuera mi destino, ¡ay, sí!  
pasar la vida penando.  
Me abandonaste llorando  
en medio de mi camino,  
en medio de mi camino.

Nunca jamás se abandona  
a quien llorando se deja,  
a quien llorando se deja.  
¡De un contrariado partir, ¡ay, sí!  
el llanto es la amarga queja.  
De un contrariado partir, ¡ay, sí!  
el llanto es la amarga queja.  
Nunca jamás se abandona  
a quien llorando se deja,  
a quien llorando se deja.

Se transcribe, a continuación, otro viejo estilo que supiera cantar don Raúl Aguilar, gran defensor de nuestra música nativa, nacido y criado en Balde de Azcurra (departamento Ayacucho). Según se investigó, fue cantado por don Segundo Molina, su abuelo materno que, además de guitarrero y cantor popular, fue arriero.

Don Segundo nació en 1886 y vivió en la zona de Chipiscú, paraje cercano al límite con La Rioja, en San Antonio (departamento Ayacucho). Cantó este estilo hasta 1950, año en que perdió la voz<sup>21</sup>:

Indio, dame el pangaré  
que tan fiero me robaste  
y al robarlo me dejaste  
toda la vida de a pie.  
Dámelo que te daré  
la ambición que tú me pidas,  
mi cincha toda florida,  
mi chiripá y mi recaó  
y si es poco lo ofertao

---

21 Pangaré: nombre que se da al caballo de color bien tostado, tipo alazán.

te doy hasta mi querida.

Ya ves que hasta mi querida  
te ofrezco cacique fiero,  
que es linda como el lucero  
y entre las flores nacida.  
Por ella expuse mi vida  
mil veces con decisión,  
por ella está mi facón  
de roja sangre manchada.  
Ya vis si la habré apreciado  
con la fuerza del corazón.  
Dámelo que la partida  
mis pasos vienen siguiendo.  
Todo te estoy ofreciendo  
a cambio del pingo mío  
y vos pampa rudo y frío  
del pingo te apoderaste.  
Las armas me secuestraste  
cobarde como un traidor  
y la lanza sin temor  
a mi pecho la lanzaste.

- En cuanto a la música, todos los estilos constan de dos movimientos: uno lento que va siempre primero seguido de otro más movido, llamado “allegro” para retomar finalmente el primero. En general las últimas sílabas del último verso se cantan con lentitud más marcada y van acompañada por un “trémolo” de guitarras.
- Refiriéndose al ritmo, el estilo presenta la particularidad de ser arpegiado y en ocasiones la melodía puede llevar un ritmo y el acompañamiento otro, llegando ambos a armonizar bellamente.
- Otra diferencia a destacar: mientras la tonada siempre posee mayorización final, los estilos finalizan en tonalidades menores.
- Se señala otra desigualdad: la tonada siempre concluye en las notas graves de su línea melódica en tanto que el estilo finaliza en sonidos agudos.
- Las tonadas estiladas conocidas no poseen diez versos en sus estrofas, por lo que jamás pueden ser consideradas estilos. La antigua y muy difundida “Tonada del Arbolito” constituye un buen ejemplo de ritmo estilado. Conozco dos versiones de la misma que presentan pequeñas diferencias

en la letra pero que responden a igual motivación. Una de ellas dice así:

El domingo por la tarde  
 al rayo 'el sol me senté.           **bis**  
 Y un arbolito me dijo:  
 -Si querís sombra te haré.           **bis**

Yo le dije al arbolito  
 si era burla o era mofa.           **bis**  
 ¡Qué sombra podría hacer  
 un arbolito sin hojas!           **bis**

Y el arbolito me dijo:  
 -Yo soy un árbol de fama,           **bis**  
 en el verano doy sombra  
 y en invierno resolana.           **bis**

En otra versión, también difundida en la provincia de San Luis, la tercera estrofa dice así:

Soy arbolito sin hojas,  
 pero soy de buena fama.  
 En el verano hago sombra  
 y en invierno resolana.

### ¿Tonada o Canción?

Hasta las primeras décadas del siglo XX la tonada se nombraba simplemente como "canción". Existen datos de ello dados por varias personas entrevistadas para este trabajo, antiguos pobladores de zonas rurales o de ambientes ciudadanos. También los informantes que se mencionan en estas páginas coinciden con esta afirmación. Muchas de aquellas "canciones" se mantienen vigentes y al escucharlas podemos observar que responden a las características literarias y musicales señaladas anteriormente.

Por otra parte, se sabe que nuestros abuelos las cantaron seguidas de "dedicatorias" o de "cogollos". Por todo esto, se deduce que se trata de nuestra tonada. Fue en las ciudades donde primeramente estas canciones fueron llamadas tonadas y esto por el privilegio de poder escuchar las audiciones radiales que difundían ya las grabaciones de don Hilario Cuadros (libro Tonada p. 65) y sus "Trovadores de Cuyo"; de don Bonaventura Luna y por qué no, del gran Carlos Gardel que con anterioridad a ellos llevó al disco

“Una rosa para mi rosa”, composición que figuraba como tonada.

Con el tiempo, la magia de la radio fue cubriendo distancias hasta instalarse en la vida de los pequeños pueblos, difundiendo así el nombre de “tonada” que llega hasta nuestros días.



## EL CANTO EN LA TONADA

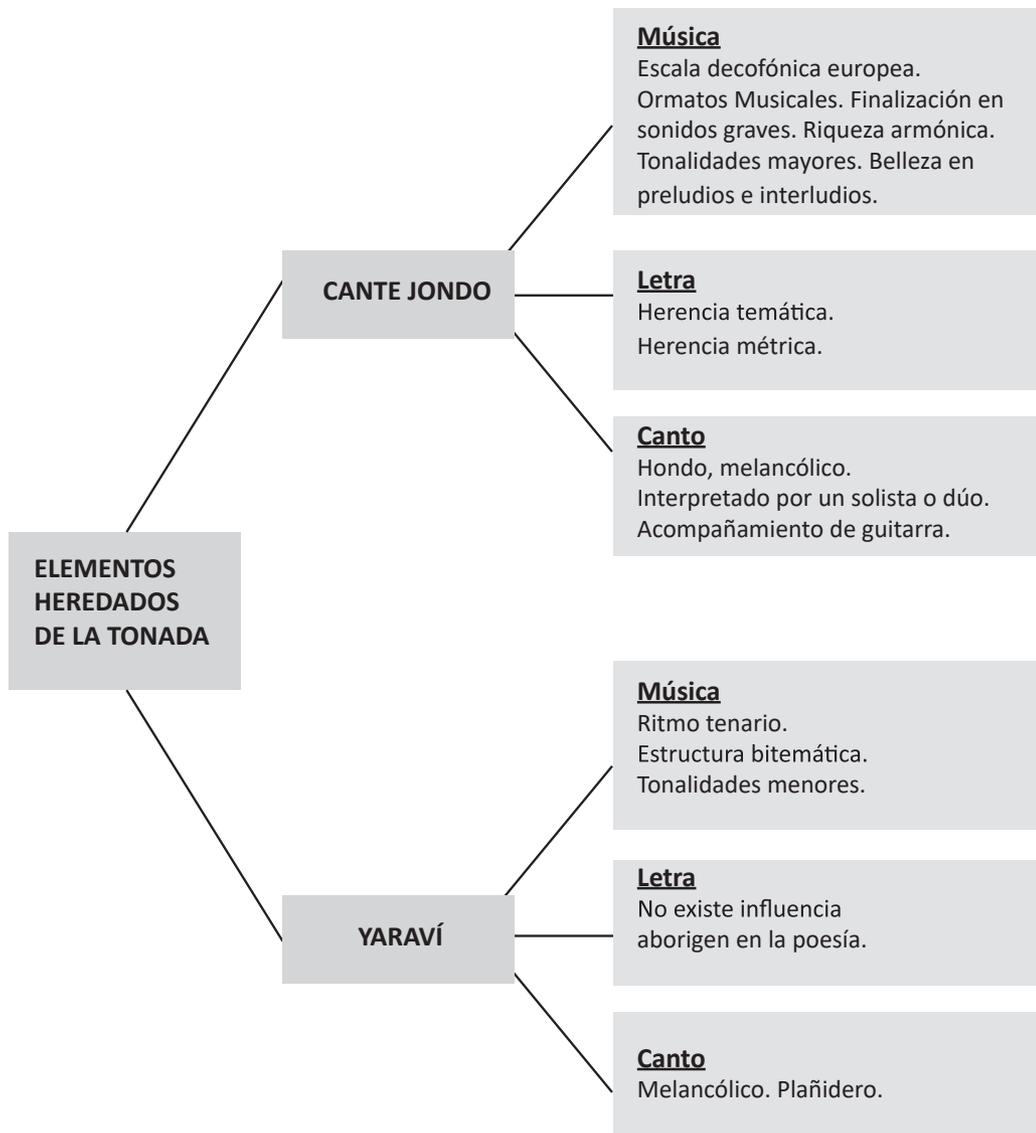
Contrastando con el noroeste del país donde tradicionalmente el canto se practica en forma colectiva con acompañamiento de caja o de bombo, en Cuyo, los cantores populares lo hacen individualmente o en dúo, siempre acompañados de guitarras.

El canto colectivo que caracteriza a la región norteña y que aún mantienen vivo los pueblos descendientes de aborígenes, no requiere grandes dotes musicales ya que es un canto masivo; tampoco necesita de ellas la ejecución de los instrumentos de percusión.

En Cuyo sucede algo diferente. Por ser la guitarra un instrumento capaz de producir armonía, exige musicalidad y destreza para pulsarla y requiere voces que se integren a esa armonía. El canto cuyano precisa pues, de un excelente solista o de dos buenos cantores unidos en un dúo de terceras.

Es por eso que la tonada al igual que las otras formas musicales cuyanas, jamás ha sido interpretada como canción masiva. Ella es una especie lírica de ejecución individual o a dúo, que va siempre enmarcada por los sonos de un par de guitarras punteras y otras de acompañamiento a las que pueden unirse el requinto y el guitarrón. Y por ser la sentimentalidad su elemento primordial, exige de ese dúo una primera que es brillante y una segunda “llena”, que dé armonía y profundidad al canto.

Finalmente, cabe destacar que existen tonadas populares muy difundidas en la provincia de San Luis en las que se cantan dos letras diferentes con una misma música, como sucede con los versos de “Quién te amaba ya se va” que comparten igual entonación con los de “Ando queriendo una rosa”. A la inversa, hay casos en que la misma letra es cantada con melodías distintas. Tómese por ejemplo la tonada “Ayer salí de azucena” que nuestros cantores entonan con dos versiones musicales.



## El cogollo

La tonada posee un sello atractivo e inconfundible que la caracteriza y diferencia de todas las otras especies líricas argentinas: el “cogollo”. Consiste en una dedicatoria improvisada que se agrega al finalizar la tonada, después de un punteo un tanto prolongado que da tiempo para que el dúo lo elabore. Esta prolongación de la música produce cierta expectativa en los presentes, quienes interiormente se preguntan a quién irá dedicado.

El cogollo, que es un obsequio que los cantores ofrecen a determinada persona para expresarle su afecto y su sentir, es el único elemento de la tonada que no recibe herencia alguna del canto español. Él nace en suelo cuyano y solo habita en esta región. Se podría pensar que por ser octosilábico posee un influjo español, pero en realidad esa métrica surge obligadamente de la adaptación que el cantor debe realizar a los límites que el ritmo musical le impone.

Al elaborar un cogollo, aún existiendo gran amistad y confianza con el homenajead, jamás se usará el tuteo, sino que siempre mediará un respetuoso trato de “usted”:

Amigo.....viva  
cogollito de alelí.  
Me han dicho que anda seguido  
por los pagos de San Luis.

Si buscamos su significado, cualquier diccionario nos dirá: “Cogollo: Brote de los árboles. En ciertos vegetales, retoño interior muy tierno y apreciado”.

Esta acepción referida a la flora es la que siempre ha dado al término el puntano.

Así lo muestra la letra de la cueca que a los sesenta y tres años cantaba Don Carlos Bargas en 1921 en Fortuna (departamento Dupuy)<sup>22</sup>:

Arriba de un olivo  
mi amor andaba,  
de cogollo en cogollo,  
de rama en rama.

Pienso que para nuestros paisanos el cogollo es un brote, sí, pero del

---

<sup>22</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 92, Fortuna - Maestro Lucio Moyano - Escuela Nº 11.

corazón, nacido para retoñar el afecto y para reverdecer la amistad.

En el segundo verso de la cuarteta generalmente se canta “cogollito de...”, que puede ser alelí, malvón, flor de lino, cedrón, malva rosa, menta, hierba buena, etc., según la rima que se desee establecer con el cuarto verso, rima que es siempre asonante:

Amigo.....viva  
cogollito de cedrón.  
Le dejamos la tonada  
y también el corazón.

Sin embargo, no siempre el cogollo es una cuarteta y tampoco se limita a usar la expresión “cogollito de...”. En casos como el siguiente, la estrofa obsequiada se conoce como “dedicatoria” en el ambiente rural:

Amigo.....viva  
Soñé que estaba dormido  
y en el sueño,  
como despierto,  
sabía que lo quería.  
Soñé que contrapesaba  
su amistad y la mía  
y que la balanza estaba  
que se iba y que se venía.

Antiguamente, los cogollos respondían a un esquema que hoy ha caído en desuso, al menos en el ambiente ciudadano, la cuarteta, que comenzaba con un “Ahí tiene don ....” o “Ahí tiene amigo.....”. Un cogollo de estas características fue cantado en los pagos de Nogolí al promediar el siglo. Estaba dedicado a Eugenio Lucero, conocido cantor que haciendo dúo con Deolindo Becerra adquirió gran fama en la región.

Don Eugenio era hijo de Cipriano Lucero, también guitarrero y cantor<sup>23</sup>:

Ahí tiene amigo Eugenio,  
ya está hecho lo que mandó.  
Si no ha salido a su gusto,  
la culpa no tengo yo.

También con un cogollo de este formato cantó una viejísima tonada

---

23 Informante: Nazario Víctor Sánchez, 63 años, nacido en La Majada (departamento Ayacucho). Afamado guitarrista y cantor.

Nazario Víctor Sánchez en una serenata ofrecida en Huascara (departamento Belgrano) en el año 1945. Estaba dedicada a la señora Adelina de Alcaraz en el día de su cumpleaños y el cogollo coronaba los versos de una añosa tonada que el cantor había aprendido de labios de su madre, doña Crecencia Blanco de Sánchez, quien a su vez la aprendió de su padre.

La bellísima trova a que se hace referencia, cuyo título ha caído en el olvido, es tal vez una de las más antiguas de la provincia de San Luis. Fue cantada a principios del siglo XX por don Modesto Heredia, cantor popular del departamento Ayacucho y también por don Rafael Blanco en Potrero de Leyes, paraje cercano a Leandro Alem, donde vivió este músico criollo que murió en 1940 a los 112 años.

El entusiasta público que en noviembre de 1995 asistió al Primer Encuentro “San Luis de Ayer y de Hoy en la Música, el Canto y la Danza” realizado por el Centro de Investigaciones Folklóricas “Dalmiro S. Adaro” en el Auditorio de la Universidad Nacional de San Luis, quedó conmovido con la actuación de la señora Crecencia de Sánchez quien, con 86 primaveras y acompañada en guitarra por su hijo, cantó deliciosamente esa vieja tonada:

Tenés las trenzas tan negras  
como alas del pigüelo.  
Quién fuera peine de nácar, mi vida,  
para poderte peinar.

A tu puerta vida mía  
ha llegado un corazón,  
con la esperanza de verte, mi vida,  
cegado por la pasión.

Y el siguiente fue el cogollo agregado a esta tonada en aquella serenata de Huascara:

Ahí tiene doña Adelina,  
su día se le pasó.  
Pero le queda la noche, mi vida,  
para la celebración.

El cogollo puede contener una expresión de admiración hacia la persona a la que va dedicado:

Amigo.....viva.  
Le cantamos con donaire.

El sol se para a mirarlo  
dando vueltas en el aire.

También puede ser expresión de amistad y afecto:

Compadre.....viva  
le canto porque lo quiero;  
nacido en tierras cuyanas,  
de los criollos el primero.

En ocasiones, simboliza agradecimiento por la hospitalidad recibida de los dueños de casa:

Amigo.....viva,  
del cielo caigan dos rosas.  
Una dedicada a Ud.  
y otra a su querida esposa.

Otras veces manifiesta galantería:

Señora dueña de casa,  
cogollito de delicia,  
si enamora cuando mira  
qué será cuando acaricia.

Amiga.....viva,  
del nogal caiga una nuez  
con letras de oro que digan:  
“Rendido estoy a sus pies”.

En una reunión de amigos, Nazario Víctor Sánchez, renombrado improvisador de buenos cogollos, le dedicó el siguiente a un mendocino que se hallaba presente:

Amigo.....viva,  
escuche lo que le digo:  
desde San Luis a Mendoza,  
siempre habrá un lazo tendido.

Conservo celosamente una grabación realizada en Buenos Aires en

1952 por el conjunto puntano “Los Maruchos del Chorrillo”, que integraban Jorge Arancibia Laborda, Emérito Carreras, Julio Cesar Agundez y Tito Puglisi. En ella, la vieja tonada “Mi Rosita” se prolonga en un cariñoso cogollo que Don Emérito dedica a su esposa y a sus hijos:

Señora María viva,  
Coco y Cholita también,  
por ser flores elegidas  
en el jardín del Edén.

Un ambiente festivo precisa la vieja tonada “Pito Juan”. Su título alude al nombre con que el pueblo ha bautizado al benteveo y que encuentra origen en el acento de los sonidos que este pájaro emite en su canto: “pito juan, pito juan”.

Es muy conocido en toda la provincia y según la investigadora Dora Ochoa de Masrramón pareciera “dueño de los valles, serranías, plantaciones, quintas, parrales y jardines”. En distintas regiones de la geografía puntana se lo conoce también como *bichofeo*, *pitogüe* y *quetwí*.

La popularidad de la tonada “Pito Juan” reside en los numerosos cogollos que motiva, todos teñidos de picardía y doble sentido que van en aumento según el grado de confianza que reine en la reunión. Cada cantor compone su cuarteta, deseoso de hacer alarde con su ingenio y de provocar hilaridad en la concurrencia.

A continuación, se transcribe la letra de “Pito Juan” con la versión que se canta en San Luis. Ella es diferente de la que se conoce en Mendoza y que publica Alberto Rodríguez en su “Cancionero Cuyano” de 1938. El cogollo que se le agrega a la tonada es el más discreto de los muchos que he escuchado:

Qué bonito el Pito Juan,  
quién lo pudiera pillar  
y cortarle las alitas  
pa’ que no pueda volar.

¡Juan el Pito,  
Pito Juan!

Tres colores tiene el pito,  
tiene blanco y tiene plomo,  
tiene un color amarillo

y una franja por el lomo.

¡Juan el Pito,  
Pito Juan!

Al árbol más alto sube  
con miras de hacer su nido.  
Juan le pusieron por nombre  
y Pito por apellido.

¡Juan el Pito,  
Pito Juan!

Amigo.....viva,  
yo le dedico este pito.  
Espero que usted reciba  
con gusto mi pajarito.  
¡Juan el Pito,  
Pito Juan!

Y ya me he referido al ingenio y gracia que manifiestan los cantores al componer el cogollo, recuerdo aquí la anécdota que me contara don Sebastián Arce en una entrevista realizada:

En uno de los habituales asados que un grupo de amigos realizaba en la ciudad de San Luis de los años 50, se hallaba entre la concurrencia un hombre muy bien trajeado, pero que llevaba puesta una camisa que parecía prestada; su cuello, demasiado grande para la percha, había provocado comentarios jocosos en la reunión. Llegado el momento de la guitarreada hubo gatos, cuecas y tonadas y como broche de una de ellas se escuchó el ocurrente cogollo que le dedicó Jorge “Flecha” Arancibia:

Amigo.....viva  
para usted va la tonada.  
Del cuello de su camisa  
sale corpiño y enagua.

La picardía innata del criollo unida a su poder de observación y de síntesis para expresarse en una cuarteta, le permite elaborar ocurrentes cogollos con los que, si el vínculo de amistad y confianza lo permite, logra caricaturizar al destinatario:

Amigo.....viva  
con esa panza parece,  
a ojo de buen cubero,  
señora a los nueve meses.

Causan asombro y deleite a los oyentes la agilidad mental y la agudeza que muestra el cuyano al improvisar los cogollos. En ocasiones, cuando hay varios cantores en la reunión y un ambiente propicio, cada cual ofrece su cuarteta y así, a una misma tonada, se añaden numerosos cogollos y se van enhebrando saludos y gratitudes, galantería y afectos como perlas de un collar.

Allá por el año 1952 en Villa Mercedes (departamento Pedernera.), siendo una niña, viajé con mi familia a esa ciudad para asistir al casamiento de un gran folklorista buen amigo de mi padre, Félix Máximo María, quien había decidido unir su destino al de su amada Camucha.

La fiesta se llevó a cabo en la casa de don Calixto y de doña Felisa, los encantadores padres del novio, situada en una esquina de la tradicional “Calle Angosta” del barrio de la Estación. Esta propiedad estaba unida al viejo boliche que ellos tenían y que más tarde inmortalizara la cueca de José Adimanto Zavala. Aquel día el patio de la antigua casona albergó a gran cantidad de invitados y entre ellos, a decenas de afamados folkloristas.

Finalizada la comida, el nocturno festejo se prolongó en el canto hasta que el sol comenzó a levantarse. Y recuerdo que, en aquella celebración, una de las tantas tonadas que se cantaron fue coronada con más de veinte cogollos que fueron eslabonando ininterrumpidamente los cantores. Quizás uno de ellos decía:

Félix y Camucha vivan,  
cogollo de madrugada.  
Ya eligieron el camino  
y la suerte ya está echada.

Una fría tarde de invierno, mi esposo y yo recibimos la grata visita de nuestro amigo Nazario Sánchez. Traía su guitarra y muchas ganas de cantar. En esa ocasión, a modo de despedida, nos obsequió la hermosa tonada “Señora dueña de casa”. Nos contó que cuando era todavía niño, la aprendió de don Elíseo Suárez Miranda, dueño de una estancia en Huascara (departamento Belgrano).

Esa tarde de julio, invernial e inolvidable, el calor de la amistad y del canto templó la casa y nuestros corazones. Cuando ya estaba oscureciendo,

Nazario nos regaló la tonada y al final, un cogollo:

Señora dueña de casa  
présteme su corredor,  
para cantarle una copla  
con referencia al amor.

¡Sí, ay de mí!  
¡Por qué será!  
Siento un dolor en el alma,  
no sé quién lo curará.

Yo no sé qué me habrás hecho  
para yo quererte tanto,  
no hay duda que algún encanto  
habrá dentro de tu pecho.

La seña que estoy notando  
en tu extraño proceder,  
me está dando a comprender  
que a otro estás adorando.

Amigo Guillermo viva  
y Cholita su señora.  
Si usted dice que la quiere,  
ella yo sé que lo adora.



## Los melismas

Se llaman melismas a los agregados que la tonada acepta en el canto y que logran realzar el sentimiento que ella encierra. Consisten en expresiones que contienen ayes, síes y noes, herencia que el cuyano recibe del canto árabe.

Generalmente, el cantor los vocaliza acompañando a los versos que manifiestan dolor o pena, consiguiendo así conmover aún más al oyente. Algunas frases melismáticas presentes en nuestras tonadas tradicionales son “¡Ay, sí!, ¡Ay, no!, ¡Ay, de mí!, ¡Ay, qué tormento!, ¡Ay, qué dolor!”. En los ejemplos que siguen, la aparición de los melismas embellece la obra del inspirado poeta popular, a la vez que le confiere hondura al contenido.

En el año 1921 la señora Juana C. de Silveira recogió esta tonada que se cantaba en Yulto (departamento Pedernera)<sup>24</sup>:

Adiós que me voy llorando  
me voy llorando y te dejo,  
si no me quieres querer  
con la esperanza me alejo.  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
Ingrata, me has olvidado.  
¡Malaiga, mi corazón!

Te acuerdas de aquella tarde  
los juramentos que hiciste,  
se los ha llevado el viento  
en una forma cobarde.  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
Ingrata, me has olvidado.  
¡Malaiga, mi corazón!

La sortija que me diste  
se me quebró en tres pedazos.  
No me queda más consuelo  
que de morir en tus brazos.  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
Ingrata, me has olvidado.  
¡Malaiga, mi corazón!

---

<sup>24</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 46, Yulto - Maestra Juana c. de Silveira - Escuela N° 100.

Del cielo cayó una rosa,  
en el suelo se hizo clavel.  
Me han dicho que andás de novia,  
adiós, que te vaya bien.  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
Ingrata, me has olvidado.  
¡Malaiga, mi corazón!

El siguiente es un fragmento de la tonada “El jilguero y la Calandria” que publica Alberto Rodríguez en su “Cancionero Cuyano” con los melismas con que se la conoce desde antaño en la provincia de Mendoza:

El jilguero y la calandria ¡Adiós, me voy!  
eran dos que se querían ¡Ay, qué dolor!  
Temerosos de un desprecio ¡Adiós, me voy!  
ninguno se decidía ¡Ay, qué dolor!

En el informe que presenta el maestro Julio Heredia con motivo de la Encuesta Nacional de 1921, manifiesta haber escuchado esta tonada a doña Carmen H. de Montivero de 50 años, en Sololosta (departamento Pringles)<sup>25</sup>. Se transcribe la versión recopilada en San Luis por el mencionado docente, que es distinta a la anterior y que carece de melismas:

El jilguero y la calandria  
eran dos que se querían.  
De temor de un desprecio  
ninguno se descubriría.

El día que se descubrieron  
el cazador les tiró  
y del susto que llevaron  
se dividieron los dos.

En otra versión, también difundida en nuestra provincia, esta tonada no tiene melismas, pero sí canta un final más feliz. Fue recogida ese mismo año por el maestro Adimanto Zavala en el departamento Pedernera<sup>26</sup>:

---

25 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 71, Sololosta- Maestro Julio Heredia- Escuela Nº 96.

26 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 173, Maestro Adimanto Zavala - Esc. Ambulante “P”.

El jilguero y la calandria  
eran dos que se querían.  
Temerosos de un desprecio,  
ni uno ni otro se decían.

Al cabo de tanto andar  
le dice el jilguero un día  
que pretendía ser su amante  
y que por ella moría.

Otro ejemplo de melismas ofrece esta tonada que muchos puntanos recuerdan magníficamente interpretada por Atilio Godino y Pedro Aguilar, brillante dúo que la cantó en la ciudad de San Luis en la década del 1940:

Yo he visto un pájaro verde  
bañarse en agua de rosas,  
bañarse en agua de rosas,  
vidita mía, tuyo es mi amor.

Y en un vidrio cristalino  
un clavel que se deshoja,  
un clavel que se deshoja,  
vidita mía, tuyo es mi amor.

Cielo, ¡ay, dolor!  
¡Cañaverall!  
Yo por tu olvido  
pago mi mal.

La siguiente es una antigua tonada que cantaba don Roberto Quiroga, padre del recordado guitarrista Juan Roberto “Quirquincho” Quiroga, quien, a principios del siglo pasado, tenía boliche en un paradero de carros, en la intersección de las actuales avenidas España y Lafinur de la ciudad de San Luis.

Hasta allí llegaban los carros del norte por el camino de San Jerónimo y por las noches se armaban las guitarreadas. En esos encuentros se cantaba esta tonada, que está adornada con melismas:

Por las vías corre el tren, ¡ay de mí!  
por el hilo la palabra,

y en la primera estación,  
adiós vidita del alma.  
¡Andá serrana y vení!

Dicen que los afligidos, ¡ay de mí!  
se consuelan con llorar.  
Yo soy afligido y lloro,  
no me puedo consolar.  
¡Andá serrana y vení!



## Un grito ancestral y cuyano

Es una costumbre arraigada en Cuyo que los cantores en los punteos de las tonadas efectúen una exclamación honda, prolongada y sentida que pareciera llegar desde la lejanía anunciando el canto:

iuuuu, ju, ju, ju, juuuu...

No hay en él estridencia. En nada se parece al grito que acompaña a la cueca o al que festeja a otros ritmos cuyanos. Esta voz es profunda. Viene desde muy adentro del pecho, tal vez para dar ánimo al tonadero, tal vez para abrir camino al sentimiento: iuuuu, ju, ju, ju, juuuu...

Siendo niña, escuché muchas veces esta exclamación en las tonadas. Recuerdo que me impresionaba, quizá porque mi pueril fantasía me hacía pensar que venía de otros mundos. Y en realidad, sin conocer su lejano origen, aquella inocente imaginación estaba en lo cierto, pues esta voz cargada de sentimiento le llega a la tonada desde muy lejos en el tiempo y en la distancia: es herencia del antiguo canto del árabe.



## La naturaleza en la letra de las tonadas

La tonada no es descriptiva; nunca le canta al paisaje. Solo se ocupa de las cosas del alma; de ese torrente sensitivo que corre por los caminos viscerales del hombre. Sin embargo, muchas veces, para acentuar la profundidad del sentimiento, hace uso de los elementos que le brinda la naturaleza.

Es así como en “Tonada del arbolito”, “Dame el alma que te di”, “Yo fui tu árbol estimado” y otras tonadas, el poeta logra bellísimas imágenes acudiendo a la figura del árbol, símbolo de arraigo, fortaleza, fecundidad y nobleza con el que el hombre folk se identifica. Sus versos se engalanan pues con la presencia del árbol, que es fuerte raíz y generosa fronda, que es fruto y es vida que se eleva en los ramajes al cielo buscando eternidad.

“Yo fui tu árbol estimado” es una viejísima tonada que tantas veces le escuché cantar a don Emérito Carreras, mi padre. La aprendió en sus años mozos en Balde de Puertas (departamento Ayacucho), lugar donde nació en 1910. La cantaba con dos estrofas; la tercera me fue proporcionada por don Osvaldo Darío Salas:

Yo fui tu árbol estimado  
que te dio mucho producto.  
Si ahora no te doy fruto  
es porque estoy deshojado. **bis**

Has arrancado la planta  
antes de cortar la flor.  
Mi sombra te ha de hacer falta  
cuando te castigue el sol. **bis**

No creas que me he secado,  
si estoy más fresco que un yuyo.  
No seas de mala memoria,  
recuerda cuando fui tuyo. **bis**

La flora y la fauna de la región están presentes con frecuencia en las letras de nuestras tonadas tradicionales. Con ellas el autor anónimo ha logrado crear imágenes y paralelismos que confieren belleza y hondura a la poesía. Tal el caso de “Yo he visto llorar un lion”<sup>27</sup>, antigua tonada que logró difusión en gran parte de la provincia de San Luis. En ella, hasta el ser más rudo del reino animal se torna sensible:

---

27 Informante: Osvaldo Darío Salas, 70 años, tradicionalista, vecino de la ciudad de San Luis.

Yo he visto llorar un lion  
al pie de una hermosa peña.  
Llorar con justa razón  
porque ha perdido su dueña.

Si mi dueña se perdiera  
solito me mataría,  
por no ver en brazos de otro  
la prenda que yo quería.

Tan amplio es el abanico que la naturaleza despliega para ofrecer sus elementos al poeta, que al expresar su sentir este puede llegar a identificarse con una delicada mariposa, tal como se observa en el siguiente estribillo:

Soy como la mariposa  
que va volando, que va volando.  
Y tengo mis amorcitos  
de vez en cuando  
y de cuando en cuando.  
Va volando, va volando.

En Estación Donado (departamento J. M. de Pueyrredón), doña Juana R. de Lucero cantaba “La Palomita” a principios del siglo XX<sup>28</sup>. Los versos de esta tonada ocultan sutilmente la figura de la mujer amada bajo el delicado plumaje de la paloma, ave que en la antigüedad simbolizó la inocencia y la dulzura:

Yo crie una palomita para  
mi divertimento. Ella tiene  
el sufrimiento de irse y  
dejarme solito.

Cuando ella crio sus alitas  
dio un volido y se fue. A  
otra rama que yo sé  
se fue a asentar esa ingrata  
y este recuerdo me mata,

---

<sup>28</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 174, Estación Donado - Maestro Domingo Zavala - Escuela Nº 95.

que jamás olvidaré.  
Yo jamás había pensado,  
y quien lo hubiera advertido,  
que a otra rama hubiera ido  
para dejarme desolado.

Un día había madrugado  
a buscarle de comer  
y cuando la vine a ver  
ya se me había volado;  
como me vio apasionado  
quiso darme este pesar.

Andá ingrata que has de hallar  
quien te haga padecer  
y cuando me quieras ver  
a mí no me has de encontrar.

La tonada que sigue también alude al medio natural que rodea al hombre en el ambiente rural. Se titula “El que tiene amor no duerme” y fue entonada en los años 40 por entusiastas cultores de la música regional que fueron celebrados cantores en Nogolí (departamento Belgrano) y en La Majada (departamento Ayacucho), según me informó Víctor Nazario Sánchez, excelente guitarrista y trovador oriundo de esta última localidad.

Esta composición también enriqueció el repertorio de don Pedrito Aguilar, renombrado cantor de la ciudad de San Luis, cuyo recuerdo aún perdura en el ambiente guitarrero:

Lucero cuando amanece  
no tiene quien lo celebre,  
por eso vivo diciendo  
el que tiene amor no duerme.

El que tiene amor no duerme  
porque todo es un desvelo.  
Se recuesta y se levanta  
porque el amor vence al sueño.

La torcaza cuando se halla  
separada de su nido,  
quiere dormir y no puede

porque el amor la ha vencido.

Añosa y bella es la tonada “Dame el alma que te di”, que muchas veces escuché en la voz de Jorge Arancibia Laborda, gran amigo de mi padre. También fue parte del repertorio de Juancito Muñoz, talentoso trovero de la ciudad de San Luis que aún sigue cantando a su tierra y de numerosos intérpretes populares de la provincia.

En los primeros años del siglo XX, esta hermosa tonada fue difundida en el departamento Ayacucho por los hermanos Fausto y Epifanio Azcurra; por don José Sosa en La Salvadora; por el afamado dúo que integraban José y Segundo Molina en la zona de San Antonio y por don Cástulo Suárez en Balde de Azcurra.

En ella, nuevamente el árbol y el ave están presentes embelleciendo la poesía y otorgando elementos que permiten al poeta dar mayor profundidad al mensaje:

A lejos campos me fui  
a ver si de ti olvidaba  
y mientras más me alejaba  
más me acordaba de ti.

Estrillo  
Dame el alma que te di  
si el pedirla no es ofensa.  
Dame el alma que te di  
si el pedirla no es ofensa  
porque no quiero que esté  
donde no hay correspondencia.

A un alto pino subí  
a ver si te divisaba,  
mas como el pino era tierno  
al verme llorar, lloraba.

Los pájaros tienen alas  
para volar a lo lejos,  
junto con ellos se van  
volando mis pensamientos.

Según mi informante, don Cátulo Suárez,<sup>29</sup> cantaba esta letra con algunas variantes. En el estribillo, los dos últimos versos eran:

Que un alma nunca hace casa  
donde no hay correspondencia.

En la última estrofa, el tercero y el cuarto decían:

Si tú no sabes amar,  
con la esperanza me alejo.



---

<sup>29</sup> Informante: Raúl Aguilar, tradicionalista oriundo de Balde de Ascurra, Departamento Ayacucho. Colaborador de programas radiales dedicados al folklore cuyano en una emisora de la ciudad de San Luis.

## La rosa, flor de tonada

Muchos son los elementos de la naturaleza que han servido a las viejas tonadas para proclamar con mayor hondura el sentimiento. Sin embargo, y tal vez por mi condición de mujer, las tonadas cuyas letras giran en torno a la rosa son las que más hondo han calado en mí y las que han hecho vibrar la cuerda íntima y musical de mi alma cuyana. Por eso y porque las guardo en mi memoria y en mi corazón, deseo ocuparme de ellas en estas páginas.

España recibió de Oriente, y nosotros a partir de la Conquista, una visión maravillosa y emotiva de las flores, las que para el moro simbolizaban cualidades atribuidas a la mujer: belleza, suavidad, pureza, pudor. Con ellas los árabes engalanaron la arquitectura, la literatura y otras artes que desarrollaron maravillosamente en la península motivando la admiración del mundo entero.

Nuestros poetas populares no fueron indiferentes a la herencia recibida y al hechizo de la flor:

Ayer tarde fuiste rosa,  
hoy un florido clavel.  
Ya me voy mi bien del alma,  
¡cuándo te volveré a ver!

Nos ha llegado del árabe el simbólico lenguaje de las flores que el criollo supo incorporar a sus expresiones literarias. Como en estas cuartetas que se cantaban en El Recuerdo, (departamento Chacabuco), en la segunda década del siglo XX<sup>30</sup>:

Yo le regalo esta flor  
cortada de mi jardín.  
No me desprecie la flor  
como me desprecia a mí.

Yo le presento esta flor  
por ser de la pinta verde,  
pa' cuando vea la flor  
suspire y de mí se acuerde.

La tonada que transcribo a continuación es muy antigua y fue cantada en Quines, (departamento Ayacucho), por afamados intérpretes lugareños.

---

30 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. Nac. de Bs. As. - 1921. Leg. 104, El Recuerdo - Mtra. María Julia Pedernera - Escuela N° 145.

Según relatos de Mario Iván Rivarola, gran guitarrista y destacado cantor nacido en esa localidad, allí la escuchó interpretada por muy buenas voces entre las que recordó a don Germán Mendoza, artesano de herrajes y frenos; don Antonio Moyano, padre del recordado Oscar “Pucho” Moyano; el mentado dúo Suarez - Carreño; Waldo Britos, apodado “El Tijerita”; el dúo de los hermanos Leal, peluqueros, y otros tantos que aún viven en la memoria de los quineros:

Estoy cuidando un clavel  
con mil caricias lo riego.  
Con mil caricias lo riego  
estoy cuidando un clavel.  
He puesto ternura en él, ¡ay, mi vida!  
Estoy cuidando un clavel.

Lo he puesto de jardinero  
a mi corazón por fiel.  
A mi corazón por fiel  
lo he puesto de jardinero.  
Y por mi cariño entero, ¡ay, tirana!  
Estoy cuidando un clavel.

En las “relaciones” del Gato, que son cuartetos que intercambian los bailarines en esta danza arraigada en Cuyo, el varón acude a la rosa para expresar un cumplido a su compañera.

Doña Casimira Zabala con setenta floridos años en 1921, recordaba en Inti Huasi (departamento Pringles) estas estrofas que aprendió en su lejana juventud<sup>31</sup>:

De tu boca nacen perlas,  
de tu garganta corales,  
de tu pecho ingratitudes  
como rosas en rosales.

Con su permiso señora,  
voy a sacarme el sombrero  
para tapar esa rosa  
que no le caiga el sereno.

---

31 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 168, Inti Huasi - Maestro Juan Elías Zabala - Escuela N° 252.

En ese alegórico idioma que para el moro comunicaban las flores, la rosa era la reina y el emblema del amor. La tonada, como expresión poética cantada, se sirvió de su simbolismo y belleza identificándola con la mujer amada y en ocasiones con el propio amor.

La encantadora tonada “El alero” encierra un bello paralelismo entre el amor que muere y el rosal que se marchita. Fue cantada por innumerables voces criollas del querido San Luis. Y he de recordar aquí a dos damas, Perla Cortés de Rivarola y María Teresa Olmos, quienes en más de una reunión de amigos enlazaron en un dúo sus delicadas voces para cantarla, logrando cautivar a los oyentes:

Allí juntito al alero  
donde oí tu juramento,  
los rosales se han secado  
de pena y de sentimiento.

Las palabras que juraste  
se las ha llevado el viento  
y lo que el viento se lleva  
no lo recoge ya el tiempo.

Los rosales se han secado  
volverán a florecer,  
el viento las ha llevado  
son palabras de mujer.

“Mala estrella” es una antiquísima tonada que cantaban Isaac Miranda, Nazario Sánchez, Deolindo Becerra y Eugenio Lucero, reunidos en el juvenil y entusiasta conjunto “Las Voces de la Sierra”. Lo hacían en Nogolí (departamento Ayacucho), allá alrededor de 1950. En ella, otra vez el rosal está presente simbolizando el amor:

Pregunto todas las noches  
a la estrella que te guía  
si existe flor de traición  
en el jardín de tu vida.

Anoche he tenido un sueño  
que me ha dado que pensar.  
Soñé que juntaba nieve  
al lado de tu rosal.

¡Ay, ay!, que soy agorero  
pensando en el sueño aquel.  
No vuelvas a juntar nieve  
que el rosal se va a perder.

En el cogollo, que es el más valioso obsequio que un cantor ofrece al finalizar la tonada, también se acude al hechizo de la flor para improvisar una delicada cuarteta y dedicarla a una dama presente.

El cogollo que se transcribe a continuación se recogió junto con otros valiosos datos proporcionados por don Osvaldo Salas, antiguo vecino de la ciudad de San Luis:

Señora.....viva,  
del cielo caigan cien rosas  
y cuando estén en el suelo,  
elija la más hermosa.

“Mi Rosita” es una tonada tradicional que siempre cantó mi padre con gran emotividad. El 11 de enero de 1956, cuando dejó este mundo, diez amigos cantores con enlutadas guitarras lo despidieron entonando sus versos. Recuerdo entre ellos a Jorge Arancibia Laborda, Julio César Agúndez, Tito Puglisi, Félix Máximo María, Nazario Sánchez, Isaac Miranda, Mario Iván Rivarola y Ramón Sánchez:

Adiós querida del alma,  
hoy me despido de ti.  
Ha llegado la ocasión  
de que me aleje de aquí.

No llores mi alma porque me alejo  
si hei de volver  
y cuando vuelva  
tuyo hei de ser.

Adiós clavel encarnado,  
adiós rosita de abril.  
Ya se va tu bienamado  
y en tu pecho ha de vivir.

Quién sabe bajo qué cielos se inspiró un cuyano poeta dominado por

la pena al crear “Una rosa para mi rosa”, que aún cantan los puntanos. Esta popular tonada en la que la rosa representa la pasión y la espina el dolor, contiene gran riqueza emotiva:

Tomá esta rosa encarnada  
y abríla que está en capullo,  
y verás mi corazón  
abrazado con el tuyo.  
Abrazado con el tuyo,  
pero el alma separada.

No llores mi alma,  
no llores, no,  
que por tu culpa  
me muero yo.

La rosa que tú me diste  
en prueba de nuestro amor,  
fue cortada antes de tiempo  
y la ha marchitado el sol.  
Y la ha marchitado el sol  
la rosa que tú me diste.

Al pasar por un rosal  
de una espina me serví  
para clavarme en el pecho  
porque desgraciado fui.  
Para clavarme en el pecho  
porque desgraciado fui.

Mi alma de luto se viste  
y se encuentra ensombrecida.  
Y yo le canto tan triste  
porque la veo perdida.  
Porque la veo perdida  
la rosa que tú me diste.

En el siguiente texto la mujer amada halla su símbolo en la rosa y el enamorado en un celoso jardinero que anhela cuidarla en su jardín. Perteneció a la tonada “Ando queriendo una rosa”, de tradicional arraigo en la

provincia de San Luis:

Ando queriendo una rosa,  
pero no sé todavía  
si he de gozar algún día  
aquella flor tan hermosa.

Si esa rosa me quisiera,  
¡qué gusto yo me daría!  
La llevaría a mi jardín  
y allí la trasplantaría.

Allí la cultivaría  
con riego de enero a enero,  
que se le vaya el contagio  
de quien la quiso primero.

Esa rosa está muy alta  
y no la puedo alcanzar.  
Tendré que cortar la planta  
para poderla gozar.



## **PALABRAS DE LA AUTORA A LA TONADA**

Esta es nuestra Tonada. Querida y defendida por tantos fieles cuyanos, pero a la vez ignorada o herida por quienes pretenden suplantar con música foránea el canto de su propia tierra.

Santo Tomás de Aquino afirma “Nadie ama lo que no conoce”. Es por eso que escribí este libro. Para que quienes no la conocen, le abran las puertas de su corazón y así lleguen a amarla. Y para que quienes la aman, la conozcan aún más y la difundan a los cuatro vientos, sintiendo que ella es la voz que brota de la entraña misma de esta patria chica clamando eternidad.

Seamos sus fervientes y leales defensores y no permitamos jamás que llegue a sentirse extranjera aquí, en su propia casa.

Alcemos nuestro canto al cielo en una tonada con el noble intento de impregnarla de luz e inmortalidad, sabiendo que mientras vibre en la garganta de un criollo trovero seguirá vivo el corazón en que palpita Cuyo Musical.



## TONADA

Paloma mensajera que en arrullos  
cantabas al amor y a la nostalgia,  
a poco de nacer dejaste el nido  
que en tierra de los moros te acunara  
y posándote en la vieja Andalucía  
te hiciste Cante Jondo en voz gitana.  
Mas, el ave peregrina en ti latía;  
cada nota, cada rima le animaba  
y aquel son de tan profundas melodías  
le impulsaba a recorrer nuevas comarcas.

Es por eso que con alas de gaviota  
te vio el mar en largo viaje, esperanzada.  
El Sol inca sorprendió tus aleteos,  
te sedujo desde un alba americana  
y tu canto quiso unirse al de la tierra  
que brotaba en yaraví desde su entraña.

Después, solo te quedaron los caminos  
de montañas, los de valles y quebradas...  
Anduviste acompañada por los vientos  
que a regiones de los huarpes te empujaban  
y llegaste hasta el Cuyum, para quedarte  
arraigada como diosa milenaria.

Desde entonces eres alma de esta tierra;  
eres novia enamorada de guitarras.  
Eres dueña de cuyanos corazones  
que su canto alzan al cielo en madrugadas.  
Eres hada coqueteando a los malvones  
de las rejas en nocturnas serenatas.

Eres reina de los bardos y troveros  
coronada con cogollos de alborada.  
Y en la rueda guitarrera de fogones  
eres lazo de amistad y eres la llama.  
Eres prístina voz que a Cuyo canta,  
eres himno y bandera. ¡Eres Tonada!

*María Teresa Carreras de Migliozi*



**TONADAS CUYAS LETRAS EMBELLECE  
LAS PÁGINAS DE ESTE LIBRO**

Es tanto el mal que me has hecho.....	36
Ya volverá.....	37
La tupungatina.....	37
Celos.....	39
¿Sabes tú lo que es amar?.....	40
La trilla.....	40
Los juramentos.....	41
Soy desgraciado en amar.....	41
Cielo.....	42
Dónde andará.....	44
Quien te amaba ya se va.....	45
Tonada del arbolito.....	51
Pito Juan.....	58
Señora dueña de casa.....	61
Adiós que me voy llorando.....	62
El jilguero y la calandria.....	63
Cañaveral.....	64
Por las vías corre el tren.....	64
Yo fui tu árbol estimado.....	66
Yo he visto llorar un lion.....	67
La palomita.....	67
El que tiene amor no duerme.....	68
Dame el alma que te di.....	69
Estoy cuidando un clavel.....	72
El alero.....	73
Mala estrella.....	73
Mi rosita.....	74
Una rosa para mi rosa.....	75
Ando queriendo una rosa.....	76



## EL ESTILO

El estilo es una especie lírica que desde antaño forma parte del cancionero cuyano y que ha tenido gran arraigo en la provincia de San Luis.

En la Encuesta Nacional del Magisterio realizada en el año 1921 esta especie musical fue registrada en El Pueblito, El Salado, San Martín, Villa Mercedes, Fortuna y La Alameda. Sin embargo, se conoce su existencia en gran parte del territorio de la provincia.

Por otra parte, antiguos moradores de la ciudad capital, San Francisco, Balde de Puertas y localidades aledañas a Nogolí y Villa de la Quebrada evocan a viejos cantores que entonando bellísimos estilos engalanaron las reuniones de amigos y cobraron fama.

Emparentado con la tonada, tal vez variante de la misma según afirman algunos estudiosos, el estilo llegó a tener características propias que hicieron de él una verdadera forma musical que erróneamente suele confundirse con la tonada.

Seguidamente, se analizará esta especie folklórica estableciendo algunas diferencias con la tonada.

### **Zonas de arraigo**

Mientras la tonada se arraigó solo en Cuyo, el estilo se difundió en la llanura pampeana, sur de Cuyo, litoral argentino, algunas regiones del norte y hasta en Uruguay.

### **La letra**

La letra del estilo siempre está estructurada en estrofas de diez versos, a diferencia de la tonada cuyos versos se agrupan en cuartetos o en sextinas.

### **La música**

Todos los estilos alternan dos ritmos: uno moderado de carácter cantable y que constituye la parte principal de la pieza musical y otro más movido llamado popularmente 'alegre', retomando finalmente el ritmo moderado.

Al finalizar el canto, en general las últimas sílabas del décimo verso se cantan más lentas aún y van acompañadas por un 'trémolo' de guitarras.

Mientras la tonada presenta siempre mayorización final, el estilo puede finalizar en tonos menores.

A diferencia de la tonada, que siempre concluye en las notas graves de su línea melódica, el estilo generalmente finaliza en sonidos agudos.

En cuanto al ritmo, el estilo presenta la particularidad de ser arpegiado, característica por la cual puede confundirse con ciertas tonadas de

ritmos estilados (recordamos aquí que existen tonadas estiladas, valseadas, acuecadas y azambadas).

### **El canto**

Al igual que la tonada, en Cuyo el estilo es cantado por un solista o por dos cantores en dúo de terceras y siempre acompañado por guitarras. “Me abandonaste llorando” es un viejo estilo difundido en toda la provincia y que aún cantan los puntanos:

Me abandonaste llorando  
en medio de mi camino,  
en medio de mi camino.  
Cual, si fuera mi destino, ¡ay, sí!  
pasar la vida llorando.  
Cual, si fuera mi destino, ¡ay, sí!  
pasar la vida llorando.  
Me abandonaste llorando  
en medio de mi camino,  
en medio de mi camino.

Nunca jamás se abandona  
a quien llorando se deja,  
a quien llorando se deja.  
De un contrariado partir, ¡ay, sí!  
el llanto es la amarga queja.  
De un contrariado partir, ¡ay, sí!  
el llanto es la amarga queja.  
Nunca jamás se abandona  
a quien llorando se deja,  
a quien llorando se deja.

A comienzos de 1900 se cantaba en Mercedes este estilo titulado “A la Guitarra” del que se da testimonio de una estrofa en la Encuesta Nacional de 1921<sup>32</sup>:

Qué misterioso poder  
tienes guitarra querida,  
para incorporar mi vida

---

32 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 16 ñ Mercedes (S.L) “Maestra Ángela Velázquez” Esc. N° 10.

a la vida de tu ser.  
Pues al dolor y al placer  
indiferente me siento,  
mientras no escucho el acento  
de tus trinos armoniosos,  
no canto las alegrías  
ni los placeres lamento.

Por consiguiente, se puede decir que el estilo es una forma musical vigente en la provincia de San Luis.





## EL VALS

El vals, como especie musical cantada, integra desde tiempos pretéritos el repertorio de los cantores populares de las tres provincias cuyanas. Venido del Viejo Mundo, el vals apareció en nuestro país después de la creación del puerto de Buenos Aires, hecho que permitió la llegada de los primeros pianos y profesores de música europeos.

Al poco tiempo de su arribo esta refinada forma musical se abrió paso en los elegantes salones porteños, en cuyas tertulias se comenzaron a escuchar, interpretados en clave o en piano, los valeses de Chopin y de otros destacados compositores del romanticismo musical instalado en Europa en aquel momento.

Sin embargo, este puerto permitió también el arribo al país de la corriente inmigratoria de principios del siglo XIX que trajo consigo el vals instalado en las clases populares del viejo continente. Este, al ponerse en contacto con nuestra geografía y con nuestros instrumentos, adquirió nuevos matices dando origen a una nueva especie musical: el vals criollo, aún vigente.

Esta nueva especie, al ser incluida más tarde en las coreografías del cielito, el pericón y la media caña, danzas con las que recorrió los distintos caminos de la patria, pasó a ser parte de las manifestaciones musicales más apreciadas por el pueblo argentino.

Se sabe que en las primeras décadas del siglo XIX el vals criollo ya era conocido en Cuyo, puesto que en 1839 Sarmiento lo incluye en los programas de estudio de un proyecto del Liceo para la ciudad de San Juan.

Su envolvente compás de 3/4 ha sido motivo de inspiración para los músicos y poetas populares de nuestro suelo, los que comenzaron a crear valeses de gran riqueza musical y poética que, a poco de nacer, cobraron popularidad entre los sanluiseños. La mayoría de los compositores de esta provincia han enmarcado algunas de sus creaciones en el bello y cadencioso ritmo del vals, manteniendo viva así una especie musical que enriquece nuestro folklore.

### **El vals serenata**

Como expresión vocal, el vals encontró en Cuyo una variante muy apreciada tanto por los cantores como por los oyentes: el vals serenata.

La serenata es una herencia dejada por el pueblo español que, afincado en nuestro territorio, conservaba la tradición peninsular de visitar por las noches distintas casas ofreciendo canciones acompañadas por guitarras. Esta costumbre quedó profundamente arraigada en nuestro suelo.

Esas nocturnas manifestaciones musicales hoy han perdido vigencia, al menos en el ambiente ciudadano en el que fueron habituales hasta la década de 1950 del siglo pasado. En muchas ocasiones la serenata estaba dedicada a un amigo al que se quería expresar el afecto o el saludo en una fecha importante.

En tal caso, una vez ubicados los cantores y 'guitarreros' frente a la casa, comenzaban a escucharse suaves afinaciones y bordoneos. Finalmente, luego del llamado a la puerta o a una ventana, se anunciaba la visita diciendo a viva voz: 'Serenata para el amigo tal'. Y el destinatario recibía gustoso la armoniosa ofrenda hecha zamba, estilo, cueca o tonada.

Pero si esta visita musical estaba dedicada a la mujer amada, era siempre un vals serenata el obsequio que se dejaba al pie de su ventana.

El vals serenata es una trova de gran belleza poética y musical cuya letra siempre encierra un mensaje de amor, un pedido de correspondencia, una promesa o una queja que el cantor quiere manifestar a su amada y que, en caso de no poseer dotes musicales, pide a otro que lo haga acompañando el enamorado con su presencia.

Este bello vals serenata, hoy ya olvidado, se cantaba en San Francisco del Monte de Oro y otras localidades cercanas a fines del siglo XIX y lo escuché muchas veces en la voz de mi padre, don Emérito Carreras, oriundo de Balde de Puertas.

Gracias a ello, he podido realizar la recopilación de su música y letra que a continuación transcribo:

Despierta niña si duermes,  
que junto a tu amante reja  
viene a exhalar una queja  
un rendido adorador.  
Perdona si mi pesar  
insolente me ha traído  
y de tu sueño florido  
te he venido a despertar.

Mi corazón a tu reja  
quiere expresar un lamento  
y en su mísero acento  
viene tu sueño a turbar.  
Tu corazón me has de dar  
para que, unido al mío,  
rompa en mi alma el hastío

de anhelarte y esperar.

¡Oye mi voz, ángel por Dios!

¡Oye mi voz!

También por esa época se cantaba en San Francisco del Monte de Oro este viejo y bello vals serenata que más de un enamorado cantor obsequió a la mujer de sus ensueños. Lo escuché en 1952 cantado por don Emiliano Abaca, oriundo de la mencionada localidad y, con el propósito de salvarlo del olvido, transcribo mi recopilación de su letra y de su música:

Espumita de sal pura  
 que calmaste mi amargura  
 mi amargura y mi dolor,  
 sos la prenda más querida  
 de mi amor y de mi vida,  
 de mi vida y de mi amor.

Recuerdo tus lindos ojos,  
 tu mirada seductora,

tus cabellos sin trenzar  
y tus ondas infinitas,  
parecidas a las olitas  
a las olitas del mar.

Siempre quise tus ricos besos  
que calmaban mi embeleso  
y trastornaban mi existir  
y tu plácida sonrisa  
más fragante que las brisas  
que las brisas de un abril.

Do M

8

Sol M Do M

16

23

Fa M Do M

27

Sol M Do M

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff begins at measure 8 with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff starts at measure 16 with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff begins at measure 23 with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff starts at measure 27 with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends with a whole rest.

Hoy las serenatas forman parte del pasado sanluiseño, al menos en las ciudades, y solo perviven en el recuerdo de aquellos que alguna vez las hemos escuchado y en la evocación de viejos cantores y 'guitarreros' que, cobijados por un manto de estrellas, las entregaron al pie de una ventana en las diáfanas noches de San Luis.



## LA VIDALITA

La vidalita es una especie musical cantada de gran arraigo en el litoral y centro del país. Tuvo su origen en el Río de la Plata hace más de dos siglos y, admirando a los estudiosos del tema, se la canta en la actualidad tal como fue creada. Recibe su nombre del estribillo 'vidalita' que se va repitiendo a lo largo de la canción.

La palabra 'vidalita' deriva de 'vida', como también provienen de ella 'vidala', 'vidita' y 'viditay', expresiones que adornan muchas de las poesías folclóricas argentinas. Su letra presenta una versificación hexasilábica formando cuartetas en las que el mencionado estribillo se agrega al finalizar el primero y tercero de sus versos.

Sus ejes temáticos giran siempre alrededor de la nostalgia, la soledad, la ausencia, el olvido. Su música posee un ritmo de 3/4 y el canto se apoya en tonalidades menores que confieren un dejo de nostalgia y melancolía tanto a la melodía como a los versos que se cantan.

Tal vez la vidalita más recordada en todas las regiones de la patria sea aquella que dice en una de sus estrofas:

En mi pobre rancho, vidalita  
no existe la calma  
desde que está ausente, vidalita  
la dueña de mi alma.

Palomita blanca, vidalita,  
levanta tu vuelo  
y dile a mi amada, vidalita,  
que por ella muero.

Las vidalitas que se cantaron en San Luis respondieron a estas características y siempre fueron acompañadas con guitarra. Ellas fueron totalmente diferentes a las vidalitas cantadas en La Rioja a las cuales alude Joaquín V. González en sus escritos. Esta especie riojana deriva de la vidala y se acompaña con instrumentos de percusión.

Desde antaño las vidalitas han enriquecido el cancionero popular sanluisense, tal como lo registra la Encuesta Nacional de 1921 que documenta su existencia en las siguientes localidades de la provincia: Las Palomas, Ulbara, Rincón del Este, San Pablo, Santa Clara, Anchorena, Nueva Galia, Pozo del Molle, El Arenal, Pampa Grande, San Martín, Árbol Solo, Villa Mercedes, Lafinur, Las Chacras, Charlone, El Totoral, El Arroyo, El Recuerdo, El Puesto, San José

del Morro, Sololosta, Río Grande y Fortuna.

Una de ellas fue recopilada por el maestro Daniel G. Bustamante en Ulbara a principios del siglo XX<sup>33</sup>:

Yo quise en la tierra, vidualitá,  
solo a una mujer.  
Ella me ha olvidado, vidualitá,  
qué le voy hacer.

Yo adoré a la ingrata, vidualitá,  
y siempre la adoro.  
Mientras ella ríe, vidualitá,  
yo por ella lloro.

Tal vez con el tiempo, vidualitá,  
se acuerde de mí,  
suspire y le pese, vidualitá,  
lo que ha hecho de mí.

También por aquellos años se cantaba en el Barrio Este de la ciudad de San Luis esta vidualita, según informa la maestra Lola de la Torre<sup>34</sup>:

Para el que es dichoso, vidualitá,  
son cortos los días.  
Para mí son siglos, vidualitá,  
de melancolía.

Palomita blanca, vidualitá,  
de piquito azul.  
No he visto en paloma, vidualitá,  
más ingratitud.

No hay rama en el monte, vidualitá,  
que florida esté.  
Todos son despojos, vidualitá,  
desde que se fue.

---

33 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 26 - Ulbara - San Luis - Maestro Daniel G. Bustamante - Esc. Nº 207.

34 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 156 - Barrio Este - Ciudad de San Luis - Maestra Lola de la Torre - Esc. Nº 2.

Desde Puesto la maestra Cristobalina García envía esta vidalita de corte patriótico, respondiendo a Encuesta Nacional del Magisterio de 1921<sup>35</sup>:

La Patria Argentina, vidalita,  
es grande y gloriosa.  
Y en todo combate, vidalita,  
sale victoriosa.

San Martín, el héroe, vidalita,  
fue Libertador  
con otros patricios, vidalita,  
todos de valor.

Con letras de oro, vidalita,  
se ha escrito la historia.  
Y el mundo entero, vidalita,  
admira tu historia.

Laureles eternos, vidalita,  
supo conseguir  
rompiendo cadenas, vidalita,  
al son del clarín.

En la actualidad la vidalita ha perdido vigencia en la provincia de San Luis, pero sigue viviendo en el recuerdo de gente añosa.



---

35 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 57 - Puesto - San Luis - Maestra Cristobalina García - Esc. 48.

## LA MILONGA

Según Ventura R. Lynch, la milonga fue creada por los compadritos de la ciudad de Buenos Aires para burlarse de los bailes de los afroamericanos. Su música fue concebida en un tiempo de 2/4 que coincide con el ritmo del candombe, sosteniendo algunos investigadores que en esta danza se halla su origen.

A poco tiempo de su nacimiento, se popularizó en la ciudad porteña, sobre todo en los bailes de 'medio pelo' donde se tocaba con guitarras, acordeones, un peine con un papel, flauta, arpa y violín. Más tarde se lo escuchó en los 'organitos' de Buenos Aires. Pero al aparecer el tango, este desplazó a la milonga en el gusto de los bailarines porteños y entonces esta danza, relegada y luego casi olvidada, se refugió en las zonas rurales donde pasó a ser solo cantada y acompañada con guitarra.

Allí ganó la preferencia de payadores y cantores que le confirieron el sabor nostálgico que la caracteriza, llegando a ser la forma musical más apropiada para expresar sus sentimientos.

Esta es la milonga campera que cantaron nuestros gauchos y que se difundió en toda la pampa argentina, el litoral, el centro del país y también en la región cuyana. Su presencia en la provincia de San Luis se halla registrada en la documentación de la Encuesta Nacional del Magisterio efectuada en el año 1921.

En ella el maestro Sixto Barboza brinda información de una milonga que recogió en Estancia, donde la cantaba por aquella época don Eusebio Mendoza a los 68 años de edad<sup>36</sup>:

Yo tenía un buen caballo  
bonito como una bola,  
con una peladura  
desde la cruz a la cola.

También tengo una camisa  
de la tienda del castañar,  
una tira por el cogote  
y otra por el costillar.

La milonga se ha perdido  
y la mandan a buscar

---

<sup>36</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 16 - Estancia - San Luis ñ Maestro Sixto Barboza - Esc. Nº 89.

con veinticinco granaderos  
un cabo y un oficial.

Pobrecita la milonga  
si la llegan a encontrar  
pobrecita la milonga  
que la van a fusilar.

Como especie musical cantada, la milonga fue documentada en 1921 en las siguientes localidades de la provincia de San Luis: El Salado, Rincón del Este, Fortuna, Puerto Nuevo, Los Roldanes, Estancia, Las Huertas, Galia, Entre Ríos, Rincón del Carmen, Mercedes, Las Palmas, Lafinur, El Morro, San Martín, Santa Clara, Estación Donado y El Pueblito<sup>37</sup>.



---

<sup>37</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921.

## EL PASILLO

El pasillo es una especie musical cantada que fue conocida en Mendoza, San Luis y San Juan a mediados del siglo XX y que pasó a formar parte del cancionero popular cuyano. Fue introducido por Hilario Cuadros, ilustre folklorista y compositor mendocino, quien lo difundió en esta región al regresar de una exitosa gira realizada con su conjunto por diversos países latinoamericanos.

De origen colombiano, el pasillo tiene compás ternario y pareciera emparentado con el vals. Se diferencia del mismo por poseer un ritmo sincopado ('cruzado' le llaman nuestros criollos) que lo caracteriza y que hacen de él una especie musical muy agradable al oído.

La siguiente es la letra de un pasillo que cantaba Cuadros en la década de 1950:

Tú eres brisa suave de alegre primavera,  
yo soy rosal de invierno sumido en aflicción;  
tú eres cual ave que arrasa la pradera,  
yo soy como las flores que arrasa el aquilón.<sup>38</sup>

Tú eres de mi cielo la estrella luminosa  
que brilla cual la diosa de mi felicidad;  
yo soy un ser humilde que te ama con pureza  
y quiero que tú seas emblema de bondad.

Si bien el pasillo no posee antigua raigambre en Cuyo, no se puede dejar de mencionar su nombre entre las formas musicales con que los cuyanos manifiestan su profundo sentir.



---

<sup>38</sup> Aquilón: vendaval, huracán.

## CANTARES HISTÓRICOS

La investigación realizada en los legajos de la Encuesta Nacional del Magisterio de 1921 nos permite afirmar que en el siglo XIX y primeras décadas del XX los cantores populares de la provincia de San Luis entonaron canciones que narraban hechos referidos a la historia nacional y regional.

Estas canciones tuvieron gran arraigo en suelo sanluisense y pervivieron en él por medio de la tradición oral. Sus autores que con el tiempo quedaron en el anonimato, las crearon con el objeto de dar noticia de los sucesos de la patria. Muchos de estos cantares experimentaron cambios en su letra al recorrer diferentes geografías, tal vez porque los cantores populares que las repetían las adaptaban a sus propios ideales.

Sus estrofas guardan el inmenso valor de proclamar la epopeya argentina con compases de zamba, gato, cielito, tonada y otros ritmos con que las enmarcaban los rasguidos de las guitarras.

El siguiente es un fragmento de un cantar histórico que se conoció en Rincón del Este en 1921. Sus versos refieren a la época de la guerra con Paraguay y evocan la participación del pueblo cuyano<sup>39</sup>:

El 25 de Mayo  
salieron los sanjuaninos  
con fusil y bayoneta  
a pelear al enemigo.

¡Ay, qué dolor!, y es así  
que cuando pido un favor  
se ha de negar para mí.

Ya llegamos a Mendoza,  
ya dicen los mendocinos:  
Marchemos al Paraguay  
a pelear esos indios.

¡Ay, qué dolor!...

Ya llegamos a la Punta  
y ya dicen los puntanos:  
¡Marchemos al Paraguay

---

<sup>39</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 28 - Rincón del Este - Maestra María Palmira Cabral - Esc. 246.

a pelear esos tiranos!

¡Ay, qué dolor!...

Las coplas que siguen, que tienen un marcado sentido federal, se cantaron en Las Lagunas, según informó doña Nazaria Payero de 80 años en 1921<sup>40</sup>. Las mismas aluden al lugar denominado Quebracho Herrado, provincia de Córdoba, donde en 1840 Oribe, al servicio de Rosas, venció al general Lavalle.

El cantar menciona un baile llamado 'el correntino', danza cuyo ritmo era semejante al del gato y que tuvo arraigo en la provincia de San Luis hasta principios del siglo XX.

Bailen el correntino  
porque es buen baile,  
bailan los cirujanos  
en Buenos Aires.

El general Lavalle  
con toda su gente  
no sirve para nada,  
es indecente.

En el Quebracho Herrado  
fueron vencidos  
el general Lavalle,  
ese cochino.

Esta cuerda que toco  
tiene destino  
y a este baile le llaman  
el correntino.

A continuación, se transcribe un cantar que hace referencia a la muerte del Chacho Peñaloza, hecho ocurrido en Olta, provincia de La Rioja, en el año 1863. Según informaba en 1921 doña Fortunata de Funes, fue encontrado en Ojo del Río<sup>41</sup>:

---

40 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 69 - Las Lagunas - Maestro Octavio del R. Guiñazú - Esc. 78.

41 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 141- Ojo del Río - Maestra Alicia Segura - Esc. 20.

En la plaza venden sandías,  
en la recova melones,  
en las barbas de Paunero  
hacen nido los ratones.

El general Peñaloza  
andaba muy descuidado,  
cuando salió para afuera  
se halló de gente rodeado.

El general Peñaloza  
no tiene más que decir:  
Perdón le pido a mi Dios  
como que voy a morir.

Muchas fueron las coplas que difundieron la noticia del asesinato del Chacho Peñaloza. Las que siguen se cantaron en Nogolí y fueron recordadas por don Nicolás Jofré, que en 1921 tenía 80 años<sup>42</sup>:

Dicen que al Chacho lo han muerto,  
yo digo que así será,  
tengan cuidado, magogos  
no se vayan a levantar.

¡Viva Dios, Viva la Virgen!  
¡Viva la flor del melón!  
¡Muera la celeste y blanca!  
¡Viva la Federación!

¡Viva Dios, viva la Virgen!  
¡Viva la flor del nogal!  
¡Viva la mujer que tenga  
tratos con un federal!

¡Viva Dios, viva la Virgen!  
¡Viva la flor del melón!  
¡Viva el general Paunero

---

42 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg.89 - Nogolí - Maestro Amadeo José Moyano - Esc. 28.

en la boca de un cañón!

¿Qué es aquello que relumbra  
debajo de aquella mesa?  
Son ojos de los salvajes  
que están haciendo promesa.

Los versos transcritos a continuación hacen referencia al sitio efectuado por el general José María Arredondo en el Fortín de las Pulgas, hoy Villa Mercedes. Fueron cantados en ese lugar, según recuerda en 1921 don José Lucero, oriundo de la zona<sup>43</sup>:

Levantá muchacho  
que las cuatro son,  
ya viene Arredondo  
con su batallón.

Déjelo venir,  
déjelo venir,  
que a fuerza 'e balazos  
lo he de hacer salir.

Estas estrofas fueron entonadas en Piedra Blanca según manifiesta don Regalado Magallán, quien las recordaba en 1921 cuando tenía 97 años. Las cantaban los opositores de Rosas festejando su caída, luego de ser vencido por Urquiza en la batalla de Caseros<sup>44</sup>.

Mañanitas, mañanitas,  
mañanitas de un placer,  
éstas son las mañanitas  
cuando te empecé a querer.

Ya nos tocaron la diana  
que Urquiza los mandó,  
abrí los ojitos, diosa,  
que la patria revivió.

---

43 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 74 - El Fortín - Mercedes - Maestra Hortensia Juárez Aguirre - Esc. 188.

44 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 4 - Piedra Blanca - Maestra: María Teresa B. de Agüero - Esc. 188.

La siguiente es una canción que fue muy popular en el ambiente rural de la provincia de San Luis. Nacida en los tiempos de las luchas entre federales y unitarios, fue recogida por la maestra María Sarah Tello en El Chañar, donde la escuchó cantada por don Guillermo Berón que en 1921 tenía 72 años de edad<sup>45</sup>:

Dicen que Varela viene  
con su infantería ríflera  
a cortarle la otra oreja  
al pilón de Paunero.

Dicen que Varela viene  
levantando polvareda  
y don Juan viene de atrás  
como flor de primavera.

Dicen que don Juan viene  
arriando la chilenada.  
Empezaron los salvajes  
a ganar las rinconadas.

¿Veis aquello que retumba  
en la esquina de la plaza?  
El cuello de los salvajes  
que se derriten de grasa.

¿Veis aquello que retumba  
debajo de aquella mesa?  
Los ojos de los salvajes  
que están haciendo promesa.



---

<sup>45</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 153 - El Chañar - Maestra María Sarah Tello - Esc. 233.

## ARRULLOS, RONDAS, JUEGOS CANTADOS Y VILLANCICOS

La tradición, que es la memoria de un pueblo, atesora en sus viejos arcones un cúmulo de riquezas en las que palpita el pasado con la íntima esperanza de ser revivido. Dentro de ese amplio bagaje cultural que ella guarda, se hallan latentes expresiones del espíritu que, al ser evocadas, producen un dejo de nostalgia porque transportan a quienes las han vivido a tiempos de una lejana infancia pletórica de inocencia, pureza, imaginación y sueño.

Eso nos sucede cuando recordamos las sencillas melodías contenidas en una canción de cuna, en una ronda infantil, en un juego ligado al canto o en un alegre villancico.

Lamentablemente, la aceptación de costumbres extrañas y la continua metralla de música foránea que nuestro pueblo recibe cotidianamente han logrado que estas simples y bellas canciones hayan sido olvidadas. Incluyo en esta obra estas formas musicales por dos motivos: porque forman parte del cancionero tradicional de la provincia y porque al recrearlas y difundirlas guardo la esperanza de que algún día el canto, las risas, la inocencia y la alegría de nuestros niños vuelvan a poblar los hogares y las escuelas de esta tierra.

### **Los arrullos**

Los arrullos, también llamados nanas o canciones de cuna, son cánticos sencillos que, desde tiempos inmemoriales, las madres han cantado a sus niños para acunarlos y hacerlos dormir.

Representan las formas más simples y sensibles del folklore musical de los pueblos y constan de versos breves (por lo general de seis u ocho sílabas) y melodía sencilla (en tonalidad mayor, de cinco o seis sonidos) con un ritmo de 4/8 que evoca el suave balanceo de la cuna.

Federico García Lorca, en su conferencia titulada *Canciones de cuna españolas*, afirma que “la canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando duraciones y efectos” (García Lorca, 1928, p. 9) y que “en la melodía, mucho más que en el texto, se refugia la emoción de la historia” (García Lorca, 1928, p. 5).

Los arrullos que forman parte de nuestro cancionero tradicional llegaron al país en época de la Conquista y han perdurado por siglos en la memoria del pueblo. Sin duda el más recordado es:

Arroró mi niño / arroró mi sol.  
Arroró pedazo / de mi corazón.

En tiempos pretéritos se cantaron muchas otras canciones de cuna, todas plenas de dulzura y amor; arrullos que tal vez solo son evocados por añosos pobladores y de cuya presencia en la provincia da testimonio la Encuesta Nacional del Magisterio efectuada 1921. Por aquellos años, en Cañitas, las madres arrullaban a sus niños con estos versos<sup>46</sup>:

La cuna de mi hijo  
se mece sola  
como en el campo verde  
las amapolas.

Duerme mi niño  
duerme sin pena  
porque al pie de la cuna  
tu madre vela.

Pajarito que cantas  
en la laguna  
no despiertes al niño  
que está en la cuna.

Mi niño pequeño  
no puede dormir  
le cantan los gallos  
el quiquiriquí.

También por esa época se cantaba en San José del Morro este dulce arrullo junto a las cunas para acompañar el sueño de los niños<sup>47</sup>:

A tu cabecera  
blanco querubí  
con sus alas cubre  
tu sueño feliz.

---

46 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 138 - Cañitas - San Luis - Maestra María Rosa Sarmiento. Esc. Nº 55.

47 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 140 - El Morro - San Luis - Maestra María Alicia Scarpati - Esc. Nº 136.

Este rico niño  
que anoche nació  
quiere que le canten  
el arrorró.

En Yulto se compiló esta nana con que tiernamente arrullaban las madres a sus pequeños a principios del siglo XX<sup>48</sup>:

Este nene lindo  
se quiere dormir  
háganle la cama  
bajo el toronjil.

Y de cabecera  
póngale un jazmín  
para que este nene  
se pueda dormir.

En Piedra Blanca los niños eran mecidos al compás de esta dulce canción<sup>49</sup>:

Un ángel del cielo  
mandado por Dios  
velará tu sueño  
prenda de mi amor.

Y un tierno arrullo recopilado en Cortaderas decía en la voz de las madres<sup>50</sup>:

Dormite niñoito  
que tengo que hacer,  
lavar los pañales  
y sentarme a coser.

Desde Cañitas la maestra María Rosa Sarmiento envía estos candorosos versos que se entonaban arrullando a un niño:

### La cuna de mi hijo

---

48 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 146 - Yulto - San Luis - Maestra Juana C. de Silveira - Esc. Nº 100.

49 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 15 - Piedra Blanca - San Luis - Maestra Amalia Atencio - Esc. Nº 154.

50 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 20 - Cortaderas - San Luis - Maestra Ángela Boiffier - Esc. Nº 144.

se mece sola  
como en el campo verde  
las amapolas.

Este niño pequeño  
no tiene cuna.  
Su padre es carpintero  
y le hará una.

Hoy en día pocos son los niños que se duermen escuchando el dulce y paciente susurro de una canción de cuna. El ritmo agitado de la vida moderna no brinda espacios de tiempo para arrullarlos. Más, la tradición silente e ilusionada no cesa de esperar que llegue un día en que las tiernas voces maternas lleguen en una vieja nana hasta el oído y el corazón de sus pequeños, acercándolos al sueño y al canto más puro de la tierra.

### **Las rondas**

La ronda es una especie de juego infantil para niñas en el que los sencillos movimientos se acompañan con un canto poblado de ingenuidad y fantasía. En las rondas las participantes se disponen generalmente en rueda tomadas de la mano y giran mientras entonan las estrofas, alternando en algunos casos el canto con distintas expresiones y movimientos.

La letra de nuestras rondas tiene ascendencia europea y guarda las formas de los romancillos españoles. En cuanto a la música, su ritmo es variado, pero en todos los casos la melodía se apoya en tonalidades mayores, lo que nos habla de la influencia de la música ibérica.

Es muy larga la lista de rondas que se difundieron en la provincia de San Luis y que aún viven en la memoria popular. Algunas, no sin sentir nostalgia por la lejana infancia en que ellas formaron parte de la vida de los puntanos, alegraron los patios de las escuelas y de las viejas casonas familiares: “Arroz con leche”, “La farolera”, “Aserrín, aserrán”, “Solita y sola”, “Que salga a bailar la dama”, “Sobre el puente de Aviñón”, “Mambrú se fue a la guerra”, “La blanca paloma”, “El lobito” y tantas otras.

Existe abundante bibliografía que trata el tema de las rondas por lo que, a modo de ejemplo, se describen dos de las muchas que se conocieron en la provincia de San Luis. “En el puente de Aviñón”<sup>51</sup> se cantaba así:

En el puente de Aviñón  
todos juegan, todos juegan.

---

51 Avignon, en francés. Ciudad del sur de Francia.

En el puente de Aviñón  
todos juegan y yo también.

Hacen así,  
así las lavanderas. (Imitando lavar)  
Hacen así,  
así me gusta a mí. (Todas dan un golpe de palmas y dando  
un salto giran en su lugar).

Luego las niñas van cambiando los oficios actuando como bailarinas, costureras, barrenderas, planchadoras, hasta dar por terminado el juego.

“Solita y sola” es otra de las rondas que se arraigaron en la provincia. Las niñas se disponen en círculo, ocupando una de ellas el centro. En la ronda todas saltan a su alrededor, haciendo palmas mientras cantan:

Déjenla sola, sola y solita  
que la quiero ver bailar,  
saltar y brincar, andar por los aires  
y moverse con mucho donaire.

La niña del centro le da la mano a una de la ronda y juntas giran en el centro mientras todas cantan:

Que busque ‘compaña’, que busque ‘compaña’<sup>52</sup>  
que la quiero ver bailar,  
saltar y brincar, andar por los aires  
y moverse con mucho donaire.

El canto se repite muchas veces para que todas las participantes tengan oportunidad de ser invitadas a bailar. Además de las estrofas entonadas en las rondas, también palpitan en el cancionero de San Luis otros cánticos infantiles que entonaron las niñas en tiempos pretéritos. Su recuerdo atesora la fresca alegría de aquellas voces infantiles y el candoroso entusiasmo con que participaban del canto.

“La Muñeca” es una canción que se conoció en gran parte del territorio provincial. En Cañitas fue recopilado por la maestra María Rosa Sarmiento en la segunda década del siglo XX<sup>53</sup>:

---

52 Compañía, en lenguaje informal.

53 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 138 - Cañitas - Maestra María Rosa Sarmiento - Esc. 55.

Tengo una muñeca  
vestida de azul  
con su camisita  
y su canesú.

Las saqué a paseo  
se me constipó,  
la metí en la cama  
con mucho dolor.

Esta mañanita  
me dijo el doctor  
que le dé un jarabe  
con un tenedor.

Dos y dos son cuatro,  
cuatro y dos son seis,  
seis y dos son ocho  
y ocho dieciséis.  
Y ocho veinticuatro,  
y ocho treinta y dos,  
anima bendita  
me arrodillo yo.

Otra canción infantil que se escuchó en la provincia hasta mediados del siglo pasado fue “Se va, se va la barca”. La temática de la misma tiene marcada ascendencia europea y en la actualidad es muy recordada por gente mayor<sup>54</sup>:

Se va, se va la barca se va,  
se va, el vapor,  
el lunes por la mañana  
también se va mi amor.

Me levanto tempranito  
me voy a orillas del mar  
a preguntarle a las olas  
si es que lo han visto pasar.

---

54 Letra recordada por la mayoría de las personas entrevistadas.

Las olas me responden  
que sí lo vieron pasar  
con un ramito de flores,  
jamás lo podré olvidar.

Si el cielo fuera tinta  
y el suelo fuera papel  
le escribiría una carta  
a mi querido Manuel.

¡Dónde habrán quedado dormidas las viejas rondas que colmaron de alegría y de quimeras nuestra infancia! ¡Qué habrá sido de aquellas niñas con quienes compartimos el juego y el calor de nuestras manos al formar una ronda que giraba y giraba acompasada por el canto y el latir de nuestros tiernos corazones!

### **Los juegos cantados**

Muchos son los juegos infantiles tradicionales difundidos en la provincia de San Luis que incluyen el canto. Su presencia a lo largo y ancho del territorio sanluiseño está registrada en la Encuesta Nacional de 1921 figurando entre otros, “La pájara pinta”, “Pimpin, serafín”, “Vuela, vuela pájaro”, “Hilo de oro, hilo de plata” y muchos otros.

Solo nos ocuparemos de describir dos de ellos. Al hacerlo sentimos revivir una etapa de nuestra existencia plena de candidez y de risas; momentos felices en que la guerra era solo un juego de soldaditos y la vida un canto eterno a la amistad.

“Al pin pirulero” es un juego en el que pueden intervenir varones y niñas. Los participantes se sientan formando semicírculo frente a otro que los dirige. Cada niño ha elegido tocar imaginariamente un instrumento musical (piano, violín, guitarra, acordeón), debiendo imitar que lo está haciendo.

El director del juego comienza a cantar mientras hace girar sus manos entre sí:

Al pin, al pin  
al pin pirulero  
cada cual, cada cual  
atiende su juego  
y el que no, y el que no  
una prenda pagará.

Al decir esto comienza a tocar el instrumento de uno de los niños, el que

debe hacer inmediatamente el movimiento de manos que hacía el director, de lo contrario paga prenda. Así continúa el juego, tratando de que todos los niños puedan tocar los diferentes instrumentos.

“Buenos días su señoría” es un juego tradicional en el que pueden intervenir solo las niñas. Las participantes se forman en fila y frente a ellas, a unos diez pasos, se ubica una sola. En el juego se avanza y retrocede hasta el lugar inicial cada vez que se canta.

Comienza la niña sola, avanzando y retrocediendo mientras canta:

Muy buen día, su señoría  
Mantantiru liru la.<sup>55</sup>

A lo que la fila responde también avanzando y retrocediendo:

¿Qué quería, su señoría?  
Mantantiru liru la.

La niña dice cantando:

Yo quería una de sus hijas.  
Mantantiru liru la.

La fila le pregunta:

¿Cuál de ella usted prefiere?  
Mantantiru liru la.

La niña elige una de su simpatía que se llama, por ejemplo, Juanita:

Yo quería a Juanita.  
Mantantiru liru la.

Y la fila pregunta en coro:

¿Qué oficio le daría?  
Mantantiru liru la.

Entonces la niña le ofrece un oficio:

La pondremos de lavandera.  
Mantantiru liru la.

Como ese oficio no le gusta, la fila contesta:

Ese oficio no le agrada.  
Mantantiru liru la.

---

<sup>55</sup> En algunos lugares de la provincia se canta diciendo “Mandandero liru la”

Entonces sigue nombrando oficios hasta dar con uno que le guste:  
La pondremos de costurera.  
Mantantiru liru la.

La fila le regala una niña mientras canta:  
Ese oficio sí le agrada.  
Mantantiru liru la.

Y el juego continúa hasta haberse llevado todas las niñas.

### Los villancicos

Los villancicos son cantos sencillos y populares que nacieron para alabar al niño Dios. Su nombre surge de la unión de las palabras “cánticos” y “villano” donde esta última no tiene el sentido de indigno o ruin, sino de “aldeano” o “habitante de las villas”.

Estas simples canciones de Navidad nos llegaron de España, donde tuvieron un sabor tradicional característico. Los villancicos españoles despertaron admiración y entusiasmo en todas las regiones del mundo en las que se arraigaron, adquiriendo en cada una de ellas diferentes matices que le imprimieron las diversas geografías.

El folklore musical de la provincia de San Luis cuenta con gran número de villancicos que se difundieron tanto en el ambiente rural como en el ciudadano. En San Antonio se cantaron estas cuartetitas para alabar el Nacimiento<sup>56</sup>:

María lavaba  
los siete pañales.  
José los tendía  
en los romerales.

Señor San Isidro  
labrador de Dios  
labrale una cuna  
para el niño Dios.

Y en Divisadero se entonaron estos versos en los tiempos navideños<sup>57</sup>:  
Señora Santa Ana,

---

56 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 24 - San Antonio - San Luis - Maestra Vicente Burgos - Esc. Nº 198.

57 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 96 - Divisadero - San Luis - Maestro J. Félix Ojeda - Esc. Nº 17.

¿qué dicen de vos?  
Que sos soberana  
y abuela de Dios.

En la ciudad de San Luis y gran parte de la provincia se conoció este villancico, según se informa en la Encuesta Nacional de 1921<sup>58</sup>:

Señora Santa Ana,  
¿por qué llora el Niño?  
Por una manzana  
que se le ha perdido.  
Si no es más que eso  
yo te daré dos,  
una para el niño  
y otra para vos.

En Villa Mercedes se celebraba el Nacimiento cantando estos versos<sup>59</sup>:

Dos palomitas  
en un palomar  
suben y bajan  
al pie de un altar.

Tocan la mesa  
levantan la voz  
besan la mano  
del Niño Dios.

En el portal de Belén  
hay una piedra redonda,  
donde Jesús puso el pie  
para subir a la gloria.

En Estación Pedernera se entonaba este cántico anunciando la Navidad<sup>60</sup>:

**Bailá pastorcillo**

---

58 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 156 - Ciudad de San Luis - Maestra Lola de la Torre - Esc. Nº 2.

59 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 172 - Mercedes - Maestra Amelia Zapata - Esc. Nº 9.

60 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 165 - Estación Pedernera- Maestra Ramona V. de Videla - Esc. 138.

bailá en Belén,  
que mañana es fiesta  
y pasado también.

En tiempos pretéritos los viejos y dulces villancicos envolvieron, como un manto celestial de armonías, el espíritu navideño y el alma sensible de los pobladores de antaño. Muchas de esas alegres canciones navideñas aún son recordadas; otras en cambio fueron cayendo en el olvido. Sin embargo, todas han pasado a enriquecer el folclore musical y religioso de la provincia y, al llegar la Navidad, esperan ser revividas para colmar de fe y de amor los hogares y los pueblos de la provincia.



## CAPITULO II

### LAS DANZAS

*Sos una linda criollita  
asigún pinta tu estampa.  
¿Qué me decís paisanita  
si yo te palmiara el anca?*

*Pa' que vos me palmiés el anca  
debiera estar yo maniada,  
porque soy una potranca  
diestraza pa' la patada.*

*(Antigua relación para el gato.)*



## PRÓLOGO

### Pasión y Compromiso

¿Han escuchado a la autora de este libro tocar en piano una tonada? Pues no saben lo que se pierden.

Como escribió María Delia Gatica de Montiveros, la profesora María Teresa (“Cholita”) Carreras de Migliozi, “sabe hacernos descubrir los secretos de las teclas del piano en una ajustada expresión del folklore musical”. La pasión y el fervor que transmite en su interpretación, con sus manos, su gesto y su voz, reflejan su amor por las tradiciones, el folklore y nuestra cultura popular.

Quizá ésta sea la mejor forma de presentarla junto a sus trabajos. Sus libros, incluido éste, son una clara expresión del sentimiento que la guía en su tarea: Pasión. Y eso contagia. Enseña. Estimula.

Sin embargo, todos sabemos que cuando nos introducimos en una disciplina como el folklore, el amor y la pasión no alcanzan. Se necesitan estudio, criterio, metodología, investigación, precisión y responsabilidad.

“Cholita” reúne esto en sus obras, incluida ésta.

Investigar, apoyar y fomentar la cultura popular hoy no es un pasatiempo sino un compromiso moral. El despojo de la identidad a la que fuimos y somos sometidos nos pone en riesgo. Las culturas populares (originarias y mestizas) no son tenidas en cuenta por el poder, salvo honrosas excepciones. El neocolonialismo cultural avanza. Desviamos la mirada de lo nuestro hacia producciones culturales elaboradas desde los países más industrializados o de las metrópolis económicas. El ensayista peruano Edgar Montiel plantea el problema en estos términos: “Una cultura nacional que a nombre de la \*modernidad” no recoja el patrimonio histórico en toda su variedad puede perder su perfil propio” y en electo “mimetizarse” u “homogeneizarse” con la que pretende dominar.

Esto realza el contenido de la presente obra, que recoge una parte de nuestro patrimonio musical y por eso no sólo es folklórica sino que posee carácter histórico.

Hoy, como dijo Lázaro Flury (1963), “se impone hacer folklore de profundidad”, pues “no se trata de tener una posición elegante, patriótica, nostálgica” o romántica. “Urge ligar todos los eslabones que componen nuestro pasado y nuestro presente. La historia de nuestro pueblo está íntimamente ligada al folklore”.

La autora indaga en nuestra historia y folklore, en la tradición musical de San Luis, en sus canciones (documenta y analiza géneros y ritmos),

danzas (documenta y analiza 17 especies) e instrumentos (registra más de seis). Su trabajo investigativo es meticuloso. Me consta personalmente esto. Permítanme contarles.

Fue en el año 2002 cuando, investigando sobre las danzas folklóricas de San Luis y especialmente sobre la cueca cuyana, debí consultar los legajos puntanos de la Encuesta de Folklore del año 1921 cuya copia se encuentra en los archivos del Centro de Investigaciones Folklóricas “Dalmiro S. Adaro”. Recuerdo aún aquel raid para llegar a los legajos y luego escrutarlos uno a uno. Gracias a la solidaridad y generosidad de “Cholita” fue posible. Con ella los revisamos durante cuatro largos meses, en incontables siestas, en la casa de doña María Delia Gatica de Montiveros. Juntos descubrimos y nos maravillamos con esos documentos que los maestros puntanos anotaron a principios del siglo pasado.

La información sobre la Encuesta sobre Folklore Argentino, conocida como la “Colección de Folklore”, fue recogida por los docentes de todo el país en 1921. Los legajos correspondientes a San Luis son 176, de los cuales se destaca el número 77, del maestro Luis Gerónimo Lucero, por ser el que recibió la medalla de oro y el primer premio otorgado por el jurado que evaluó los trabajos.

La autora analizó estos documentos, tarea encomiable y ardua, extrayendo los datos que nos dan un panorama musical del San Luis de principios del siglo XX, pero también los comparó con otra bibliografía y con fuentes orales que ella misma entrevistó. Si bien esto último no es un detallado análisis sobre la vigencia del canto y la danza, cuestión que merece ser profundizada, “Cholita” nos acerca a este punto y nos invita a pensar sobre el origen, estado, la movilidad y el destino de esas manifestaciones culturales tradicionales y folklóricas.

La indiscutible dinámica de los procesos culturales ha reformulado conceptos. La tradición ya no es concebida como la continuidad inalterada entre el pasado y el presente, sino como un activo proceso de selección y de reinterpretación variable según los cambios operados en el sistema de valores de un grupo y en el contexto social y cultural en el que actúa, tal lo afirma la antropóloga argentina Martha Blache.

Por otra parte el mestizaje cultural, entre lo europeo, lo aborígen americano y lo afro, nos interna en numerosos conflictos. Con mucho tino “Cholita” habla de “transculturación” y esto no debe referirse a la integración interétnica, sino que debe “trascender —como sostiene el cubano Fernando Ortiz hacia planos más amplios de las relaciones sociales entre diversos grupos y estratos, pues la transculturación posee un significado fundacional y originario, en virtud del cual actúa generando nuevas estructuras y

relaciones entre los hombres”. De aquí también que nuestras danzas y canciones no sean sólo manifestaciones, hechos o elementos sin dinamismo, muertos, sino al contrario, procesos orgánicos, comunicativos, creativos y muchas veces irracionales.

Insisto entonces en el valor folklórico, histórico y antropológico de esta obra, porque ayuda a pensarnos, pero desde la indagación de nuestras propias tradiciones y folklore, y esto es alentador. Los convoco a leerla. Y también, si tienen oportunidad, a escuchar a “Cholita” en su piano interpretar una tonada, con la misma pasión, claridad y profundidad con las que, estoy seguro, fue concebido este libro. En ese momento, créanme, entenderán completamente lo que les digo y comprenderán mi esperanza, porque quiero creer -como Pedro Archanjo en “Tendrá dos Milagros” de Jorge Amado - que “la invención del pueblo es la única verdad” y que “ningún poder conseguirá jamás negarla o corromperla”.

*Prof. Javier Bautista*



“LA CUECA”

Obra de la artista plástica argentina Aurora P. de Torras (1935)  
La escena representa la figura del arresto y está ubicada en la  
región cuyana en 1890

## INTRODUCCIÓN DE LA AUTORA

Cuando los españoles llegaron a América encontraron poblaciones precolombinas que poseían una gran riqueza musical. Al ponerla de manifiesto en sus cantos y en sus bailes observaron que los nativos, más que por entretenimiento o diversión, danzaban con un sentido ritual.

Más tarde, en tiempos de la Conquista y Colonización, los ibéricos trajeron de España sus propios bailes e intentaron arraigarlos en tierras americanas para suplantar así las expresiones musicales de los aborígenes. Mas, la fuerza espiritual de estos era tal que no lo lograron.

De igual manera que sucedió con el canto, después que ambas culturas sostuvieron por largo tiempo arduas luchas, las danzas de la tierra conquistada se mestizaron con las que trajo el español, dando origen a coreografías y ritmos criollos que en nuestro país adquirieron matices propios según las regiones donde fueron bailados.

Cualquiera sea la geografía del país que estos bailes criollos tengan hoy por escenario, todos guardan un común denominador ya que siempre reflejan sentimientos que giran en torno al amor. A diferencia del canto, en el que las especies líricas de cada región mantienen un fiel idilio con la tierra que las acunó (la tonada es el lenguaje musical de Cuyo; la baguala, la voz de la tierra norteña; la guarania, la expresión del canto litoraleño; la milonga, la trova del hombre surero), la danza recorre los caminos de la patria grande echando raíces en distintas regiones sin conocer fronteras.

En la provincia de San Luis el baile vivió un proceso de transculturación que se tratará de explicar. En tiempos pretéritos, el territorio sanluisense era recorrido a lo ancho de su extensión por infinidad de viajeros que transitaban el Camino Real, antigua ruta colonial que unía Buenos Aires con Santiago de Chile.

A lo largo del mismo se hallaba un sistema de postas, que eran lugares en los que los peregrinos buscaban descanso, alimento, información y cierta seguridad luego de realizar penosas travesías. Viniendo de Buenos Aires, la primera posta sanluisense era la del Portezuelo, muy cercana a La Punilla. Otras postas importantes eran la de San José del Morro, Río Quinto, represa del Chorrillo y la de Desaguadero, en el límite con Mendoza.

Los peregrinos que llegaban a estas postas, una vez saciadas sus necesidades, muchas veces participaban de reuniones con los lugareños en las que se conversaba, se cantaba, se guitarreaba y se bailaba. Al hacerlo se producía un impensado proceso de transculturación ya que algunas de las danzas traídas desde lejanos parajes por los viajeros quedaron enraizadas en tierra puntana.

En la ciudad de San Luis este intercambio cultural también se produjo en la “plaza de las tropas” que en tiempos pretéritos estaba ubicada en el solar que hoy ocupa la Escuela Lafinur, manzana limitada por las actuales calles Rivadavia, San Martín, Lavalle y Bolívar.

Allí se reunían las carretas y diligencias que trasladaban pesadas cargas y viajeros; lo hacían buscando descanso y solaz luego de largos días de viaje y lo hallaban en los nocturnos fogones en los que se cantaba y bailaba, produciéndose en muchos casos un intercambio cultural.

Algunas danzas foráneas allí bailadas adquirieron fuerte raigambre; otras, en cambio, pasaron al olvido. Es por eso que al mencionar los bailes que forman parte del folklore musical de San Luis no se incluyen otros que alguna vez se conocieron en la provincia, por considerar que han carecido de firme arraigo.

Es bueno señalar que muchas de nuestras danzas aún conservan detalles que denotan claramente el influjo español, más precisamente de la región de Andalucía:

El castaño, (chasquido que se realiza con los dedos al bailar), es una variante que remplace al sonido de las castañuelas usadas en España.

El uso del pañuelo puede tener su origen en algunas danzas catalanas en las que es utilizado por las damas para escoger compañero.

El zapateo también tiene ascendencia hispánica, aunque cabe destacar que el ritmo y las mudanzas con que nuestros criollos se flocean tienen características propias que los distinguen del zapateo español.

Sabido es que los bailarines al zapatear quieren imitar el sonido de los cascos del caballo y que éste varía en las distintas regiones y latitudes. El suelo llano, por ejemplo, permitirá un galope largo y tendido, diferente al trotecito corto que impone la zona montañosa; de allí la diferencia del zapateo en las diferentes geografías.

Otra característica de los bailes criollos es el palmoteo, costumbre que puede tener su origen en las danzas gitanas andaluzas, en las cuales todavía se practica.

A continuación, se analizará el origen, características, zonas de arraigo y vigencia de los bailes que conforman el folklore musical sanluiseño, sin detenerse en las coreografías ya que al respecto existe una vasta bibliografía y porque además ellas son permanentemente difundidas por numerosas academias e instituciones que se esfuerzan en mantenerlas vivas en la memoria popular.



## LA ZAMACUECA

La zamacueca, antigua danza que nace en tierra peruana, por su difusión y arraigo representa un vínculo espiritual entre Perú, Chile y Argentina. Tiene su origen en la “Zamba palo” danza que llegó al virreinato del Perú a fines del siglo XVIII y que, como todas las danzas españolas, heredó de los árabes las coreográficas que representan un argumento amoroso que complementan el lenguaje de las miradas y el decir de los pañuelos.

Una vez instalada en la Lima virreinal, este baile adquirió fisonomía americana y pasó a llamarse Zambacueca y finalmente Zamacueca, danza modosa y delicada que expresa en la medida de su ritmo la belleza de un poema de amor. En las primeras décadas del siglo XIX la Zamacueca pasó a Chile donde tomó características propias del pueblo chileno, allí se tornó más rápida en su ritmo y más alegre en sus movimientos y pasó a llamarse “Zamacueca Chilena” o simplemente “Chilena”, nombre que fue usado también en Perú.

En 1842, Domingo Faustino Sarmiento escribe desde Valparaíso:

“La sambacueca es el solaz del pueblo llano, llano porque no quiere el triste en que se le ataja un grano de arena. Después de las duras tareas diarias a que la necesidad lo condena, lo aguarda en la chingana con los brazos abiertos la sambacueca su amiga” (...) La sambacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad; lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico, la dama como fregona, el roto como el caballero, con la diferencia sólo en el modo; los rústicos la bailan con un poco de naturalidad, lo que llamamos “a todo trapo”. (Sarmiento, 1842).

Y concluye diciendo: “Dichosos los que se ganan la vida bailando la sambacueca”. (Sarmiento, 1842).

Aunque con diferencia de ritmos, ambos países compartieron por un tiempo la Zamacueca. Pero en 1879 Chile y Perú sostuvieron la Guerra del Pacífico tras la cual los peruanos resultaron derrotados. Su orgullo patrio hizo que cambiaran el nombre de la danza por el de “Marinera” en honor a la heroica actuación de su armada, en tanto que Chile le siguió llamando Chilena.

Esta cueca Chilena cruzó el Ande llegando a la patagonia Argentina a la altura de la provincia de Neuquén, instalándose en ese territorio sin variar sus características y tomando el nombre de cueca cordillerana. Mientras estos hechos sucedían, la primitiva Zamacueca ya había llegado a Cuyo ganando simpatía primero en los salones y más tarde en los estratos populares, en los que se revistió con la sobriedad y moderación propia del cuyano.

Así nació nuestra Cueca Cuyana, que mantuvo intacto el señorío ances-

tral y la donosura característica de la antigua Zamacueca. Pero la Zamacueca no anduvo solo por senderos de Chile y Cuyo, recorriendo otros caminos, esta vieja danza peruana pasó por Bolivia para entrar al noroeste argentino y afincarse en él.

En Jujuy adquirió un ritmo ligero y vivaz dando origen a la cuequita norteña y siguió camino hacia el sur como Zamacueca hasta llegar a Santiago del Estero, donde se arraigó conservando su ritmo cadencioso y sus moderados movimientos mientras su música se tornaba un tanto melancólica al adoptar las tonalidades menores propias del canto norteño.

Allí nació la Zamba, bella danza que se difundió a lo largo y ancho de la patria grande y que enorgullece a todos los argentinos.

La Zamacueca se difundió en gran parte del territorio sanluiseño. El dato más antiguo de su arraigo en San Luis lo proporciona el viajero Isaac Strain quien en sus escritos testimonia haberla visto bailar en nuestra provincia en 1949.<sup>61</sup> Con motivo de la Encuesta Nacional del Magisterio de 1921 la docente Enriqueta Fuentes de Flores envía información desde Carpintería, transcribiendo coplas con que se cantaba la zamacueca<sup>62</sup>.

Hay una criolla en la rueda  
que a mí me tiene penando.  
Ella se hace la que no oye  
cuando yo le estoy cantando.

La criolla que yo les digo  
me tiene calamitando  
y en mi pecho está metida  
como cuchillo en la vaina.

Esta cueca la canto  
en casa de taita Pancho.  
Unos gauchos por oírla  
voltieron la puerta 'el rancho.

Lloro como llora un niño  
porque no me corresponde.  
Un bien con un mal se paga,  
yo lo sabía, yo lo sabía.

---

61 Jorge Furt - "Coreografía Gauchesca" - Buenos Aires 1927.

62 "Colección de folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras Univ. de Bs. As. - 1921 - Leg. 53 - Carpintería - Maestra Enriqueta F. de Flores - Esc. N° 21.

La Zamacueca representa una bella especie coreográfica que no cayó en el olvido, sino que sigue viviendo a través de las distintas formas que fue adquiriendo en su largo peregrinar, cada una con su encanto propio y sus sabores lugareños. En ella el lenguaje de los pañuelos y de las miradas declaman un poema amoroso mientras los bailarines avanzan, retroceden o giran con coquetería, intentando el varón conquistar a la niña mientras ésta se muestra un tanto esquiva, hasta llegar a un final en que ambos caen en brazos del amor.



## LA CUECA CUYANA

Este baile, verdadero orgullo de los cuyanos, tiene origen en la Zamacueca que, como quedó dicho anteriormente, de Perú pasó a Chile donde se afincó como Cueca Chilena y también a las provincias de Cuyo, donde tuvo arraigo como Cueca Cuyana.

Como se ve, la Cueca se estableció tanto en tierra chilena como en la región cuyana adquiriendo distinta fisonomía según la influencia que recibió de un lado y del otro de la Cordillera, ya sea en cuanto al ambiente natural como al temperamento de sus pobladores.

La cueca chilena es ligera, picadita, se baila saltada y consta de tres partes o pies. En cambio, la cueca cuyana, que consta de solo dos pies, es señorial, modosa, coquetona, vivaz, pícara, juguetona. Se puede decir que es una zamba ligera y jamás debe ser acompañada por bombo, pues al cuyano con la guitarra le basta y sobra.

En 1842, Domingo Faustino Sarmiento escribe desde Valparaíso<sup>63</sup>:

Coreográficamente, la cueca cuyana es un poema de amor que se declama a través de lucidos movimientos y de un mudo lenguaje de pañuelos y miradas. Los pañuelos traducen los sentimientos ondulando suavemente, como aleteos de paloma. Por momentos la mano masculina lo agita enviando con él un mensaje de pasión y entonces la dama cubre recatada sus ojos; luego ella también lo agita simbolizando correspondencia y el juego amoroso continúa hasta que ambos caen rendidos ante el amor y los pañuelos se apoyan en el hombro del compañero figurando un abrazo.

En la cueca cuyana el varón nunca zapatea, sino que adorna su paso con un elegante y lucido “escobilleo”. En tanto que la dama no despliega con amplitud su pollera como en otras danzas, más bien pinza suavemente el vestido con la punta de sus dedos y lo mueve con coquetería y señorío ante el galante escobilleo que le ofrece su compañero.

Mientras se suceden los movimientos, los guitarreros suelen acompañar a los bailarines con ciertas voces que, lejos de ser de mando, son sugerencias dichas con mesura para no romper el hechizo del poema coreográfico. Entonces se escuchará un “adentro”, “a la segunda” y tal vez con la delicadeza de un piropo, “a la vuelta, donosa”.

Además de danza, la cueca también es canto en el que la melodía siempre se apoya en tonalidades mayores. Los cuyanos preludian dicho canto tejiendo bellos “punteos” que, con ritmo de 6/8, enmarcan las guitarras de acompañamiento.

Las letras de las cuecas tradicionales fueron creadas en forma de segui-

---

63 Diario “El Mercurio” del 19 de febrero de 1842.

dillas, es decir cuartetas en que los versos impares tienen siete sílabas y los pares cinco. En Volcán de la Estanzuela, doña Idelfonsa de Aguilar cantaba una cueca con estos versos a principios del siglo XX<sup>64</sup>:

De Buenos Aires vengo  
no traigo plata,  
pero trigo narices  
para las ñatas.

Al pasito, al pasito,  
no te apresures  
que el amor que me quiere  
quiero que dure.

Esa niña que baila,  
baila en ayunas,  
maten una gallina  
y delen las plumas.

A la mar tiré un tiro  
y cayó en la arena,  
donde no hay morocha  
no hay cosa buena.

En Mármol Verde se conocieron estas coplas con las que se cantaba la cueca en 1921<sup>65</sup>:

En el Brasil hay rosas  
también espinas.  
No hay muchacha más linda  
que la argentina.

Con el cigarro de hoja  
comparo el mundo  
porque todo se vuelve  
ceniza y humo.

---

64 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg.152- Volcán de la Estanzuela - Maestra Rosa O. de Suarez -Esc.211.

65 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 154 - Mármol Verde - Maestro Zoilo Toledo - Esc. 195.

Arribita, arribita  
dicen las niñas.  
Para qué son los hombres  
si no se animan.

Si de cristales fueran  
los corazones  
claritas se varían  
las intenciones.

Muchas veces la cueca se interrumpe al grito de “¡Aro, aro!”. Entonces se deja de bailar y cantar y alguien ofrece un trago a cantores y bailarines. Porque hacer un “aro” significa decir “Paren la música que esto merece un brindis”.

Es una manera de retribuir a los artistas y de compartir la alegría. Esta expresión tan cuyana es herencia andaluza que invitaba con el viejo dicho: “Vamos a echar algo por el aro!”, en el que el “aro” alude a la boca de los que comparten el brindis<sup>66</sup>.

La cueca, como canto y como baile, tiene plena vigencia en San Luis, Mendoza y San Juan y es constantemente recreada por compositores, cantores, instrumentistas y bailarines que encuentran en ella la máxima expresión de la danza cuyana.



---

<sup>66</sup> Dato recogido por la Prof. Elena de Macías - Instituto Cuyano de Investigación y Divulgación del Folklore.

## EL GATO

“No hay cueca sin gato”, dicen nuestros criollos ya que es costumbre de los cuyanos bailar un gato después de una cueca. Desde Las Huertas el maestro Pascual Funes informa acerca de esta costumbre<sup>67</sup>:

(...) existe la costumbre de que ningún bailarín o danzante que baile un gato podrá dejar de bailar la compañera que es la cueca, pues si no lo hace, debe una multa, la cual consiste en que el infractor pague generalmente unos litros de vino, algún ‘relleno’ o cosas por el estilo. (Funes, 1921).

Esta danza, que se difundió en gran parte del territorio argentino y que en la actualidad tiene plena vigencia, nació en el Río de la Plata para acompañar con música las seguidillas españolas, coplas picarescas en las que se alternan versos de siete y cinco sílabas:

El gato de mi casa  
es diferente;  
debajo de la cola  
tiene los dientes.

Del infierno adelante  
doscientas leguas  
voy a construir un rancho  
para mi suegra.

En sus comienzos fue llamado “Mis - Mis” y “Perdiz”, nombres que surgían de palabras contenidas en algunas viejas estrofas con que se lo cantaba. Luego estas denominaciones cayeron en el olvido. En las provincias cuyanas se lo conoció como “Bailecito”, lo que originó confusiones con el baile norteno del mismo nombre, hasta que la denominación también quedó en el olvido.

Desde El Arroyo, la maestra Clarisa Esley Sánchez envía en 1921 estos versos con el título de Bailecito<sup>68</sup>:

Dices que no me quieres

---

67 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 54 - Las Huertas - Maestro Pascual Funes - Esc. 150.

68 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 46 - El Arrollo - San Martín - Maestra Clarisa Esley Sánchez - Esc. 192.

y eso es mentira.  
¿Cómo si no me quieres  
no te retiras?

Vuela la perdiz madre  
¿Qué te parece?  
Que el árbol que se seca  
ya no florece.

Pañuelo colorado  
color de antojo.  
¿Dónde estará mi dueño?  
Blanquiando el ojo.

Esa niña que baila  
merece un dote  
y el que baila con ella  
cincuenta azotes.

El gato se bailó tanto en los salones como en los galpones y fue tal la simpatía que despertó en todos los ambientes que supo ganarse el corazón del pueblo, llegando a alternarse con la solemnidad del Cuando y la gracia del Pericón.

Así, todas las danzas criollas expresan pretendido amor a través de las coreografías y el canto que las acompañan. También el gato, con la gracia y picardía que lo caracteriza, hace galas del amor<sup>69</sup>:

Amante por amante,  
dueño por dueño,  
como tuyo mandame,  
no como ajeno.

Pero nunca falta una comedia advertencia:

Niña, no te enamores  
de hombre tan largo,  
que precisa escalera  
para besarlo.

---

69 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 16 - Estancia - Maestro Sixto Barbosa - Esc. N° 89.

En nuestro país la presencia de este baile está documentada desde comienzos del siglo XIX por numerosos viajeros, escritores y costumbristas que lo mencionan en sus apuntes. En nuestra provincia, el dato más antiguo de su arraigo lo proporciona Issac Strain quien, en su libro *Viaje a las provincias argentinas* (1849), menciona haberlo visto bailar en San Luis.

Con respecto a su coreografía, el gato es un baile sencillo, ágil, alegre y escurridizo que va enhebrando vueltas y giros, zapateos y zarandeos donde los bailarines lucen su gracia y habilidades. En gran parte del país se lo ha bailado con un giro luego de la vuelta entera inicial; en San Luis, Mendoza y San Juan en cambio se prefirió bailar con doble giro, siendo ésta la característica del gato cuyano.

En San Luis se bailó también una variante de este baile llamada “gato encadenado” que, según el informe enviado en 1921 desde Bella Vista por la maestra Dolores O. de Suarez “es bailado entre cuatro, semejante al gato entre dos, lo único que se cruzan y cambian de compañeros”<sup>70</sup>.

También en ese año desde Mármol Verde informa el maestro Zoilo Toledo refiriéndose al gato<sup>71</sup>:

Este baile también puede hacerse encadenado para lo cual es necesario que participen dos parejas y se diferencia del gato en que en las cruzadas forman cadenas y en que los caballeros van cambiando compañera (Toledo, 1921).

En cuanto a su música, el gato tradicional presenta un ritmo de 6/8 y su melodía se apoya siempre en tonalidades mayores que, como ya se ha dicho, son heredadas del canto andaluz.

Si es cantado, los intérpretes suelen intercalar con el canto un recitado de cuartetas picarescas, llamadas “dichos del gato”, con la finalidad de animar la fiesta y alentar a los bailarines:

Para bailar el gato  
han de ser cuatro:  
mazamorra con leche,  
cuchara y plato.

Ese mozo que baila  
con tanta gracia

---

<sup>70</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 150 - Mármol Verde - Maestro Zoilo Toledo - Esc. 195.

<sup>71</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 154 - Mármol Verde - Maestro Zoilo Toledo - Esc. 195.

se parece a un pavo  
que tengo en casa.

Ese mozo que baila,  
baila en ayunas.  
Maten una gallina,  
delen las plumas.

Esa niña que baila  
pollera overa  
ha de ser mi comadre  
aunque no quiera.

Esa niña que baila  
merece un beso  
y el que la acompaña  
que muerda un hueso.

Esa niña que baila  
me ha enamorado,  
ojalá toda la noche  
siga bailando.

En ocasiones, eran los propios bailarines quienes expresaban los dichos:

Vidita de mi vida,  
zapatía fuerte,  
a ver si nos convidan  
con agua ardiente.

Vidita de mi vida,  
qué es lo que quieres,  
si es quitarme la vida,  
aquí me tienes.

No obstante, la característica más atrayente del gato cuyano es alternar el baile con relaciones, que son cuartetas recitadas por los bailarines en una pausa que se efectúa al finalizar la primera parte. En ellas el varón dirige a su compañera casi una declaración de amor o una galantería, a lo

que la mujer contesta unas veces con amor correspondido, otras con burla o con picaresco desprecio. En otros casos lo hace con una velada condescendencia, sin llegar a perder el recato.

Antiguamente, si en alguna circunstancia la bailarina no quería o no podía contestar la relación, les encargaba a alguno de los presentes para que lo hiciera en su nombre. Este representante recibía el nombre de “personero”. Esta modalidad que particulariza al “gato con relaciones” quedó como legado del Pericón en el que, después de la rueda grande, cada pareja se ubica en el centro para decir una relación.

Fieles a su estructura de copla, las relaciones son capaces de expresar en cuatro versos y en lenguaje sencillo la profundidad del sentir y la gracia del pensamiento de los bailarines. A continuación, se transcriben algunas relaciones conocidas en la provincia de San Luis en las que, ante las expresiones galantes del hombre, la mujer declara amor correspondido:

Él: La naranja nació verde  
y el tiempo la maduró.  
Mi corazón nació libre  
y el tuyo lo cautivó.

Ella: Qué dichosa es la violeta  
cuando está por florecer.  
Qué dichosa seré yo  
cuando esté en tu poder.

Él: El naranjo del cerro  
no da naranjas,  
pero da los azahares  
de mi esperanza.

Ella: Planté una rosa en mi casa  
y también planté un clavel.  
En el cerro del Gigante  
tengo todo mi querer.

Él: Tengo un apero de plata  
que es de lindo ¡hay que ver!  
tengo una hermosa tropilla  
pero no tengo mujer.

Ella: Y yo tengo un rancho viejo  
como para hacer un nido  
y en este mundo me aburro  
porque no tengo marido.

Él: ¿Qué le diré a esta joven  
que le convenga mejor?  
Le diré que es una rosa  
de los jardines de amor.

Ella: ¿Y qué le diré a este joven  
que me ha tratado de rosa?  
Le diré que es un clavel  
que de lindo se deshoja.

Él: Si tu pecho fuera cárcel  
y tu boca calabozo,  
si yo fuera prisionero  
¿qué prisionero dichoso!

Ella: Las estrellas del cielo  
son ciento doce  
y con las de tus ojos  
ciento catorce.

En algunas relaciones conocidas en la provincia de San Luis, a pesar de las expresiones galantes del hombre, la dama contesta con burla o con desdén:

Él: Me gusta la cinta verde  
y también la cafecita.  
Me han dicho que andás muy bien  
con uno de acá cerquita.

Ella: Me gusta la cinta verde  
y también la colorada.  
Afile con quien afile  
a vos no te importa nada.

Él: Niña de los ojos negros

y de labios colorados;  
tus padres serán mis suegros,  
tus hermanos mis cuñados.

Ella: Pero miren este mozo,  
yo no lo puedo entender.  
No tiene ni pa' camisa  
y anda buscando mujer.

Él: En la puerta de mi casa  
hay un clavel florido.  
Si no te casás conmigo  
no has de tener buen marido.

Ella: Lo del clavel y el marido  
no son cosas muy seguras.  
Pa' semejante candil  
más vale quedarse a oscuras.

Él: Dicen que las mozas  
son dulces como caramelo  
y yo, como soy amargo,  
por una moza me muero.

Ella: Desde que te vi venir  
te conocí en el apero.  
Gallo de tan pocas plumas  
no canta en mi gallinero.

Él: Quisiera ser mariposa  
y volar de flor en flor  
para poder algún día  
posarme en tu corazón.

Ella: Son floridas sus palabras  
y muy justas sus razones,  
pero sabrá que he dispuesto  
no querer a mancarrones.



## **EL PAJARILLO**

Es una antigua danza netamente puntana que en la actualidad se encuentra casi extinguida y que gozó de gran popularidad en el pasado. Fue recogida por el folklorólogo Carlos Vega en la localidad de Carpintería, ubicada en la cuesta occidental de los Comechingones. Allí obtuvo informaciones proporcionadas por don Gregorio Romo, un anciano centenario de la zona, quien la había visto bailar a mediados del siglo XIX:

Es una danza muy sencilla que, por su ritmo y estructura, puede considerarse una variante del gato y, por la similitud del nombre y de la coreografía, es posible que esté ligado al Pajarito, danza que se bailó en Perú por la misma época que se conoció el Pajarillo en San Luis (Vega, C., 1952).

La letra recordada por don Gregorio Romo coincide con la estructura poética de la letra del gato, es decir que está compuesta por cuartetos en las que el primero y tercer verso tienen siete sílabas y el segundo y cuarto cinco sílabas:

No pases pajarillo  
por el duraznal.  
Si pasas, picas, pecas  
pecado mortal.

No pases pajarillo  
por el duraznal,  
que acecha el enemigo  
pensando en tu mal.

La Encuesta Nacional del Magisterio de 1921 proporciona escasos datos acerca de esta danza, lo que hace pensar que mucho tiempo antes ya había perdido vigencia en toda la provincia.





“EL PAJARILLO”

Obra de la artista plástica argentina Aurora P. de Torres (1935)

La escena representa el segundo compás  
De la esquina en la coreografía.

## LA CALANDRIA

Esta danza es autóctona de San Luis y en la actualidad ha sido prácticamente olvidada. Al igual que el Pajarillo, su música y coreografía han sido recopiladas por el destacado folklorólogo argentino Carlos Vega, quien obtuvo información sobre las mismas de don Gregorio Romo en la localidad de Carpintería. En cuanto a la música, puede ser considerada una variante del gato ya que conserva el mismo ritmo, pero a diferencia de éste, en la Calandria se canta en los zapateos.

Don Gregorio dijo haberla aprendido entre los años 1855 y 1860 y recordó haberla ejecutado por última vez en 1920 en Cortaderas. La letra de la Calandria proporcionada por este informante es la siguiente:

Soy como la calandria  
que no sosiega,  
que no sosiega  
hasta llegar al puerto  
donde navega,  
donde navega.

Salí sapito de la laguna.  
¿Quién te gobierna? Nazario Luna.  
Salí sapito de la alacena.  
¿Quién te gobierna? Pancho Jijena.

La Calandria tuvo gran apogeo en la provincia de San Luis en la segunda mitad del siglo XIX y, según informa la Encuesta Nacional del Magisterio de 1921, se bailó en Piedra Blanca, Arroyo de Vílchez, Chilcas, Río Grande, El Recuerdo, Cerros Largos y Ojo del Río.



## EL GAUCHITO

Es una vieja danza que antiguamente se bailó en Cuyo y también en las provincias del noroeste argentino. En la actualidad tiene muy poca vigencia. La versión cuyana fue recopilada por el músico mendocino Alberto Rodríguez y la catamarqueña, por don Andrés Chazarreta.

El Gauchito guarda cierta semejanza con la zamba en cuanto al ritmo y el uso del pañuelo. Tuvo auge en el siglo pasado, siendo bailado por criollos alistados como granaderos en el Ejército Libertador. La letra con que se canta alude siempre a la vida, costumbres, actividades y sentimientos del gaucho. En una versión patriótica, dice así:

Estando de centinela  
me vienen a relevar  
veinticinco granaderos  
un cabo y un oficial.

Estando de centinela  
me acordé de tus amores  
y salí desesperado  
al campo por unas flores.

El maestro Luis Gerónimo Lucero, que además de docente fue buen 'guitarrero', recogió estos versos con que se cantaba "El Gauchito" a principios del siglo XIX por las cercanías de Nogolí<sup>72</sup>:

El gauchito está muy mal  
su novia lo viene a ver.  
Como él ha querido a otra  
ella no lo va a querer.

No le vaya a suceder  
lo que a mí me ha sucedido,  
por querer mujer ajena  
casi la vida he perdido.

En la provincia de San Luis el Gauchito fue bailado en Río Grande, Pozo del Tala, Estancia Grande, El Recuerdo, ciudad de San Luis, Anchorena, El

---

<sup>72</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg.77- Maestro Luis Jerónimo Lucero - Esc. Ambulante "E".

Morro, Yulto, Pozo Cavado y Volcán de Estanzuela<sup>73</sup>.



---

73 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921.

## EL SERENO

Es una antigua danza de la región cuyana que, por su ritmo ágil y constante, pareciera evocar el retumbo de los tambores indígenas. Algunos investigadores sostienen la hipótesis de que su origen se halla en ciertas danzas aborígenes y que primitivamente se llamó el Malón o la Indiada. El sereno es una danza alegre, plena de picardía en la que los bailarines se lucen con provocaciones y desplantes, galantería y desdén.

En cuanto a la letra, siempre se hace referencia a ese personaje típico de los tiempos de la colonia, el sereno, que por las noches recorría las calles observando, vigilando, cantando las horas y anunciando el estado del tiempo y también matizando su trabajo con graciosas actitudes. Una conocida versión de El Sereno es la siguiente:

El sereno de mi calle  
cuando se larga de farra  
es seguro que se halle  
cantando con su guitarra.

El sereno con la noche  
la noche con el sereno  
parece que hacen derroche  
bebiendo vino del bueno.

La Encuesta Nacional del Magisterio de 1921 no registra información alguna acerca de esta danza, lo que nos permite deducir que en las primeras décadas del siglo pasado ya había perdido vigencia.



## LA JOTA PUNTANA

La Jota es herencia dejada por los españoles, quienes la bailaban en épocas de la Conquista evocando las romerías y festejos populares de Aragón, Navarra y Valencia, en la lejana península. Según el investigador Carlos Vega este baile llegó a nuestro país a mediados del siglo XIX y luego, al ser adoptada por los pobladores de este suelo, tomó características criollas. Quedó arraigada en el centro del país como Jota Cordobesa y como Jota Puntana, dos versiones que tienen similitud en la música y en la coreografía, pero que se diferencian en la letra con que se las canta.

La documentación de la “Colección de Folklore” del año 1921 contiene un informe que bajo el título de “Ceremonias con que se solemnizan algunos acontecimientos” envía desde Las Huertas el maestro Pascual Funes. Refiriéndose a la terminación de las novenas que en honor a la Virgen o a un Santo milagroso se realizaban en el lugar, expresa:

Terminando el rezo, cada uno tiene que arrodillarse frente al altar improvisado y “tomar gracias”, es decir besar los pies del Santo. Comienzan luego los preparativos para el baile, que es lo más interesante del caso. El músico contratado de antemano o cualquiera que sepa la guitarra, desinteresadamente deja oír los preludios de un canto para los dueños de casa. Empieza luego el baile, siendo los bailes preferidos el gato, la cueca, el correntino, la jota y otros bailes criollos (Funes, 1921).

La investigadora sanluiseña Dora Ochoa de Masramón, al ocuparse de la jota puntana en su libro “Folklore del Valle de Concarán”, comenta que este baile es recordado con verdadero regocijo en el norte de la provincia:

Ha sido la danza obligada en los bailes de carnaval de los pueblos más importantes del Valle, del baile que se iniciaba al terminar el curso de la noche, ese curso oloroso a campo porque su trayecto estaba tapizado de hinojo fresco. El perfume del hinojo asociaba el recuerdo del carnaval y el carnaval al de la jota (Ochoa, 2011).

El baile se acompañaba con guitarras, acordeón y canto de cuartetas como estas que nos recuerda la citada escritora:

Esta es la jota señores  
salgan todos a bailar,

el que no baile esta jota  
puede mandarse a mudar.

Este baile de la jota  
no lo quisiera cantar,  
porque se me representa  
un pasado carnaval.

La mencionada investigadora también recogió estos versos con que don Eligio Mora (de 85 años en 1960) cantaba la jota en El Descanso<sup>74</sup>:

Viniendo de Buenos Aires,  
pasando por la Punilla,  
vide bailar esta jota  
a una prima hermana mía.

Esta es la jota, señores,  
salgan todos a bailar;  
el que no baile esta jota  
puede mandarse a mudar.

Don Eligio Mora también conocía otra versión de la Jota<sup>75</sup>:

Viniendo un día de Chile  
pasando por Tucumán  
ensillé una mula muerta  
y no me pudo voltear.

Esta es la jota 'e mi agüela  
salgan todos a bailar.  
Si no bailan esta jota  
mi agüela se va a enojar.

Aunque se nutrió de raíz española, nuestra jota criolla adquirió un ritmo valseado, tal vez por ser danza de pareja enlazada, lo que le confirió un carácter propio e inconfundible. En la provincia de San Luis este baile está documentado en Lafinur por el maestro Regino Ruiz Fernández<sup>76</sup> y también

---

74 Ochoa de Masramón, Dora. (2011). "Folklore del Valle de Concarán - Cantares Históricos de la Tradición Puntana". Editorial San Luis Libro.

75 Recogido por la escritora Dora Ochoa de Masramón.

76 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921.

Leg. 132- Lafinur - Maestro Regino Ruiz Fernández - Esc. 22.

en nota anterior Balde de Escudero por el maestro Zoé Fernández quien en 1921 escuchó cantar la jota a don Isidro Riquelme con estas coplas<sup>77</sup>:

Esta es la jota señores,  
salgan las niñas al baile,  
la que no quiera salir  
puede mandarse a cambiar.

Este baile de la jota  
no lo quisiera tocar  
porque se me representa  
un bajo de carnaval.

Un domingo de mañana  
me invitaron a almorzar  
una mazamorra cruda  
y la paja por volar.

Anoche soñé un sueño  
qué sueño tan verdadero,  
soñé que te estaba dando  
agua del Río Tercero.



---

<sup>77</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 52 - Balde de Escudero - Maestro Zoé Fernández- Esc. 162.

## EL TRIUNFO

Esta danza, cuyo ritmo y tonalidades son similares a las del malambo, se difundió en el siglo XIX en gran parte del territorio argentino, principalmente en Tucumán, Cuyo, el centro del país y en la región pampeana. Surgió poco tiempo después que naciera la patria como homenaje al triunfo de nuestras armas y puso de manifiesto el sentimiento de libertad que animaba a los criollos.

Según algunos investigadores el Triunfo ha sido nuestra primera danza nacional, antes que el Pericón. Este pasó a representar a los argentinos años más tarde, cuando a las numerosas figuras de su coreografía se les agregó la que forma con los pañuelos celestes y blancos el pabellón nacional.

La siguiente es una antigua letra de carácter patriótico con que se cantaba el Triunfo en muchas provincias argentinas:

Boleadoras y lazo  
alfajor y corva  
pa' tuitas las naciones  
que nos estorban.

Este es el triunfo gaucho  
triunfo en la guerra  
que libertad nos diera  
en nuestra tierra.

En la provincia de San Luis, el Triunfo tuvo arraigo en gran parte del territorio y se halla documentado en Los Lobos, Piedra Blanca, Rodeo de Cadenas, San Antonio, Cortaderas, Alameda, Río Grande, Pozo del Tala, Fortuna, Balde de Azcurra, Yulto, Ojo de Agua, El Arenal, Cerros Largos, Carolina, Bañado de Cautana, Pampa Grande, San Martín, Santa Clara, ciudad de San Luis y San Pablo<sup>78</sup>.

En San Antonio se lo cantaba con estos versos<sup>79</sup>:

Este es el triunfo niñas  
de las mujeres.  
Qué bonito lo bailan  
cuando ellas quieren.

---

<sup>78</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" - Tercera serie - Tomo IV Nº 3 - San Luis - Año 1937.

<sup>79</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 24 - San Antonio - Maestra Vicenta Burgos Esc. Nº 198.

Este es el triunfo niñas  
de los peruanos  
donde sucumbieron  
los colombianos.

En la actualidad el Triunfo sigue vigente en Cuyo y en las provincias del centro del país, manteniendo las características de antaño.



## EL CORRENTINO

A pesar de su nombre, este baile no es originario de Corrientes ni se ha conocido en el litoral argentino. Tanto por su música como por su letra puede considerársele emparentado con el gato ya que su ritmo es similar y, al igual que éste, sus estrofas tienen la estructura de la seguidilla.

Con estos versos cantaba El Correntino don Calixto Benites en Piedra Blanca, allá por la segunda década del siglo XX, a los 90 años de edad<sup>80</sup>:

Para arriba me fuera  
de buena gana  
a comer caña dulce  
con las paisanas.

Esta cuerda que suena  
tiene destino.  
Y a este baile le llaman  
el correntino.

Por esa misma época, en Balde de Escudero, el correntino era entonado con las cuartetos que siguen<sup>81</sup>:

Esta cuerda que suena  
tiene destino  
y a este baile le llaman  
el correntino.

En el quebracho ralo  
parió una cabra cuatros  
cabritos moros y un  
malacara.

En cuanto a la coreografía de esta danza, la maestra Dolores O. de Suárez proporciona desde Bella Vista algunos datos acerca de la forma en que allí se la bailaba en 1921<sup>82</sup>:

---

80 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 51 - Piedra Blanca - Maestra Magdalena Fernández - Esc. N° 154.

81 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 52 - Balde de Escudero - Maestra Zoé Fernández - Esc. N° 162.

82 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 150 - Bella Vista - Maestra Dolores O. de Suárez - Esc. 226.

El correntino es baile entre cuatros personas semejante al gato encadenado, pero en ese no se cambian de lugar, sino que dan vueltas en el mismo sitio y hacen castañetas después de terminado el canto (O. de Suárez, D.,1921).

En la provincia de San Luis está documentado en Los Lobos, Rodeo de Cadenas, Anchorena, Las Palomas, Piedra Blanca, Balde de Escudero, Arroyo Vílchez, Las Lagunas, Chilcas, Pizarra de Bajo Veliz, Pozo del Tala, Rincón del Carmen, Cerros Largos, El Chorrillo, Pampa Grande, Bella Vista y Santa Clara<sup>83</sup>.

En la actualidad ha perdido vigencia.



---

83 "Catálogo de la Colección de Folklore" - Tercera serie - Tomo IV Nº 3 - San Luis - Año 1937.

## LA REFALOSA

Esta vieja danza tuvo gran popularidad en Argentina, Chile, Perú y Uruguay en las primeras décadas del siglo XIX. Se cree que nació en Lima, la principal ciudad de la América virreinal; desde allí pasó a Chile para entrar luego en Cuyo y difundirse en todo el territorio de la patria.

Su coreografía se caracteriza por los deslices que el bailarín muestra en el paso y que representan un avance audaz del mozo hacia la niña para lograr su amor; este desplazamiento es el que da nombre a la danza.

El movimiento de “refalar” en el baile fue el origen de la triste fama que esta danza adquirió en tiempos de Rosas, ya que “Refalosa” fue el nombre que la mazorca adoptó para referirse a “pasar a degüello.” Los mazorqueros solían acompañar con su canto estas prácticas atroces.

Por el informe del maestro Luis Gerónimo Lucero, Primer Premio en la Encuesta Nacional del Magisterio de 1921<sup>84</sup>, podemos deducir que a principios del siglo XX esta danza ya no se bailaba en San Luis, sino que solo era recordada por gente añosa. Por esa época este distinguido docente se desempeñaba en una escuela ambulante, lo que le permitió conocer una vasta zona de la provincia y recoger datos que luego volcó en un amplio y valiosísimo trabajo. Dice el citado maestro: “Me explican que la refalosa se bailaba casi aparente a la cueca” (Lucero, L. G., 1921).

Y más adelante, refiriéndose a la letra con que se la canta, don Luis Gerónimo Lucero agrega que los cantores “usan acomodarle cualquier cuarteta a gusto del guitarrero” (Lucero, L. G., 1921). Esto nos hace suponer que, como en otros casos, el canto vivió más que la danza en la memoria popular.

Este baile ha sido documentado en las siguientes localidades: San Jerónimo, Anchorena, Las Palomas, Estancia, San Antonio, Las Chacras, Piedra Blanca, Balde Escudero, Candelaria, Arroyo Vélchez, Carpintería, Las Lagunas, Río Grande, Pizarra de Bajo Véliz, Pozo del Tala, Balde de Azcurra, El Recuerdo, Ojo del Río, Santa Rosa, El Morro, El Chorrillo, Pozo Cavado, San Martín, Bella Vista, Volcán de Estanzuela, Santa Clara, San Pablo, Los Lobos, Estación Donado y Chilcas<sup>85</sup>.

En Piedra Blanca don Calixto Benites, de 90 años de edad, cantaba esta Zamba Refalosa en 1921<sup>86</sup>:

84 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 77- Maestro Luis Gerónimo Lucero- Esc. Ambulante “E”.

85 Catálogo de la Colección de Folklore - San Luis- Fac. de Filosofía y Letras - Univ. De Bs. As. - Año 1937.

86 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 51 - Piedra Blanca - Maestra Magdalena Fernández - Esc. 154.

Por allá va una bala  
por el callejón  
matando las viejas  
dejando el montón.

Por allá va otra bala  
por la cañadilla  
matando a las viejas  
y dejando a las niñas.

Señor comisario  
deme otra mujer  
que esta que me ha dado  
no sabe coser.

A la zamba refalosa  
ya me, ya me refalé.  
Ahora zamba y cómo no.  
Ven a mis brazos que tuyos son.

Por allá va una bala  
por el callejón  
matando las viejas  
con un varjón.

Allá va una bala  
por el tajamar  
dejando las viejas  
todas en tendal.

Señor comisario  
deme otro marido  
que este que me ha dado  
no duerme conmigo.

A la zamba refalosa  
ya me, ya me refalé.  
Ahora zamba y cómo no.  
Ven a mis brazos que tuyos son.

En el Volcán de Estanzuela don Martín Alaniz cantaba estos versos de la Refalosa, los que había aprendido escuchando a viejos cantores de la zona<sup>87</sup>:

Bienhaiga la piedra lisa  
que en ella me refalé.  
Y bienhaiga la niña linda  
que de ella me enamoré.

Un negro se cayó en un pozo  
y otro negro lo sacó.  
Viene otro negro y le dice  
decime quien te empujó.

Allá va la bala  
dejala venir.  
Soy hombre valiente  
no temo morir.

La zamba refalosa  
y la refalosa zamba.  
Ahora voy con valor  
vení a mis brazos que tuyo soy.



---

87 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 152 - Volcán de Estanzuela - Maestra Rosa Ortiz de Suárez – Esc. 211.

## LA MARIQUITA

Es una antigua y primorosa danza originaria del Perú que llegó a Cuyo por la ruta andina, difundándose luego en el norte y centro del país. Danza de una o de dos parejas, La Mariquita se baila con pañuelos y al final se pueden hacer castañetas. Por su ritmo calmo y por sus moderados movimientos tiene cierta semejanza con la Huella, danza característica de la llanura pampeana.

La Mariquita también fue conocida en la zona rural bonaerense donde se la vio bailar en reuniones populares acompañada por el canto:

Mariquita muchacha,  
Mariquita muchacha,  
Mariquita muchacha,  
guisame un pollo, guisame un pollo.

Y verás con el gusto  
y verás con el gusto  
y verás con el gusto  
que me lo como, que me lo como.

Es posible que esta danza haya sido introducida a nuestro país por el Ejército Libertador luego de conocerla en el Perú, ya que el general del Ejército Peruano Guillermo Millar escribe en sus Memorias:

Antes de la entrada de los patriotas no eran muy frecuentes los bailes en Lima. Cuando el general San Martín estableció su cuartel general en aquella ciudad, tenía reunión en el palacio una vez por semana. Al principio las señoras, que solo tenían costumbre de bailar Minuetes. Fandangos, Mariquitas y Guachambes, no estaban al corriente en Contradanzas (L. de Piordo, C. P., 1951).

En la provincia de San Luis gozó de gran popularidad en el pasado. En los umbrales del siglo XX pobladores añosos aún la recordaban en Piedra Blanca, San Antonio, Chañares, Carpintería, Chilcas, Pozo del Tala, Cerros Largos, ciudad de San Luis, San Pablo y Estación Donado<sup>88</sup>.

En Piedra Blanca don José Ogas, a los 96 años, la cantaba así a comien-

---

<sup>88</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" - Tercera serie - Tomo IV N° 3- San Luis - Año 1937.

zos del siglo XX<sup>89</sup>:

Mariquita muchacha,  
Mariquita muchacha,  
Mariquita muchacha,  
tu madre viene, tu madre viene.

Echale una mentira,  
echale una mentira,  
echale una mentira,  
antes que llegue, ante que llegue.

En la actualidad este baile carece de vigencia.



---

89 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 51 - Piedra Blanca - Maestra Magdalena Fernández - Esc. Nº 154.

## LOS AIRES

Es una danza alegre que gozó de gran popularidad en la mayor parte del territorio argentino a mediados del siglo XIX. Se la conoció también con el nombre de “Relaciones” por poseer la característica de alternar el baile con relaciones que intercambiaban el hombre y la mujer; para recitarlas se interrumpe la música dos veces en cada parte del baile.

En su trabajo *Las danzas de nuestras abuelas*, Vicuña Mackenna afirma que entre 1830 y 1840 La Perdiz y Los Aires eran danzas muy populares: “El Aire era bailado en el aire como la Perdiz y cada zapateo daba luz a una graciosa estrofa a manera de reto y seguía el diálogo y el baile hasta el fin” (Vega, C., 1936).

En la provincia de San Luis, según los informes contenidos en la encuesta de 1921, esta danza fue conocida en Los Lobos, Las Palomas, Estancia, Cortaderas, Rincón del Este, Carpintería, Las Lagunas, Sololosta, San Francisco, Pozo del Tala, Cerros Largos y Villa Mercedes<sup>90</sup>.

En su estancia, don Eusebio Mendoza, de 68 años de edad, recordaba estos versos de Los Aires a los comienzos de 1900<sup>91</sup>:

En la puerta de mi casa  
tengo una piedra verdosa,  
con un letrado que dice  
“Principio tienen las cosas”

Principio quieren las cosas,  
pero las han de principiar  
que las niñas a los mozos  
les entreguen su voluntad.

En la puerta de mi casa  
tengo una toalla colgada,  
tiene un letrado que dice  
“Respete que soy casada”

Yo soy Eusebio Mendoza,  
hombre que maneja la espada,  
y estoy dispuesto a querer  
viuda, soltera y casada.

---

90 “Catálogo de la Colección de Folklore” - Tercera serie- Tomo IV Nº 3- San Luis -Año 1937.

91 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 16 - Estancia - Maestro Sixto Barboza - Esc. 89.

Desde Villa Mercedes la maestra María Zalazar Pringles aporta datos acerca de esta danza que tuvo gran arraigo en la zona. La docente realiza la siguiente descripción de Los Aires<sup>92</sup>:

Se coloca la pareja uno frente a otro. El guitarrero empieza a cantar: 'Aires, aires, aires y una relación para el baile.' Después de ser entonada, sigue la guitarra sola. Los bailarines se hacen una "venia" y con paso de 'gato' acompañado de castañetas, describen un círculo pasando uno para un lado y otro para otro, hasta llegar a su lugar de partida. Entonces la guitarra calla y el joven dice una relación:

En vano te has de extender  
como verdolaga en huerta,  
a la larga o a la corta  
has de correr por mi cuenta.

Ella contesta:  
Ni a la larga ni a la corta  
no he de correr por tu cuenta  
te has de quedar tironeando  
como perro en vaca muerta.

La guitarra empieza nuevamente, los bailarines bailan otra vuelta como la primera y parados uno frente a otro cada uno en su lugar, el joven dice otra relación:

¿Ves aquella nube negra  
que viene cubriendo el monte?  
Ahí te traigo retratada  
orejas de guardamonte.

Contestando la muchacha:  
Esa relación que me has echado  
se te ha caído madura,  
orejas de chancho flaco  
traza de araña peluda.

Termina así el baile; puede bailarse también con dos parejas en vez de

---

92 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 170 - Barrio Las Mirandas - Mercedes - Maestra María Zalazar Pringles - Esc.38.

una (Zalazar, M., 1921).

En Rincón del Este don Faustino Fernández recordaba Los Aires en 1921, cuando tenía 86 años: “Antiguamente era un baile muy usual y divertido, el que se bailaba acompañado de guitarras y callaba la música para decir relaciones”<sup>93</sup>. Don Faustino revivía estas relaciones que intercambiaban los bailarines:

Voy a bailar estos Aires  
por ser la primera acción.  
Por ser los primeros aires  
que bailo con relación.

Voy a bailar estos aires  
a la moda de Buenos Aires.  
Si no me caso con este  
no me caso con nadie.

En la actualidad esta danza carece de vigencia en la provincia de San Luis, es decir que pertenece al Folklore musical histórico.



---

93 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 28 - Rincón del Este - Maestra Victoria Zavala - Esc. N° 246.

## EL CARAMBA

Este baile, del cual se desconocen los orígenes, tuvo gran difusión en el interior del país a mediados del siglo XIX. En la provincia de San Luis se lo bailó en Estancia, Mercedes, Chañares, Cochequingón, Cortaderas, Los Roldanes, San Francisco, Pozo del Tala, Carolina, Estancia, Yulto, ciudad de San Luis y el Pueblito<sup>94</sup>.

La maestra María Bernarda F. de Busico informa desde Mercedes en 1921 refiriéndose a esta danza<sup>95</sup>:

Formadas las parejas, el músico pulsa la guitarra y canta los siguientes versos:

Caramba me pides  
caramba te doy.  
Bailen el caramba  
porque ya me voy.

Dime, dime, dime,  
dime la verdad,  
para yo quererte  
con seguridad.

Ay, que sí, que sí  
ay, que sí, que no,  
amor hallarás  
pero en mi ya no.

En cuanto a su coreografía, consistente en una sucesión de giros y medias vueltas, la docente mencionada refiere a la forma en que se bailó el Caramba en la provincia de San Luis: “Al mismo tiempo los danzantes se mueven al compás de la música, haciendo castañetas y cambiando de lugar, alternando estas figuras con el escobillado. Termina el baile cuando el músico ha cantado todos los versos” (F. de Busico, M. F., 1921).



94 “Catálogo de la Colección de Folklore” - Tercera serie - Tomo IV N° 3 - San Luis - Año 1937.

95 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 25 - Mercedes - Maestra María Bernarda F. de Busico - Esc. N° 38.

## EL MAROTE

Existe documentación de que esta danza fue bailada en nuestra provincia en Anchorena, San Antonio, La Cumbre, Pozo del Tala, ciudad de San Luis, Cruz Brillante, El Guanaco, El Arenal, Carolina y Fortuna<sup>96</sup>. A través de su coreografía los bailarines expresan desencuentros y reconciliaciones, enojos e indulgencias reiteradas, que finalizan dando paso al amor correspondido.

En La Cumbre, El Marote se cantaba con estos versos que recogió la maestra Rufina P. de Bustos<sup>97</sup>:

Ande está el marote, mi alma,  
en la pulpería  
tomando aguardiente, mi alma,  
hasta el mediodía.

Allí está el marote, mi alma,  
en lo de Aragón  
tomando aguardiente y vino  
hasta la oración.



---

96 "Catálogo de la Colección de Folklore" - Tercera serie - Tomo IV N° 3 - San Luis - Año 1937.

97 "Catálogo de la Colección de Folklore" (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 27 - La Cumbre - Maestra Rufina P. de Bustos. Esc. 190.

## LA MEDIA CAÑA

La Media Caña es una danza que proviene de la antigua Contradanza española, la que a su vez deriva de la Country Dance (danza del campo) llegada desde Inglaterra a la península. Ya en tierra rioplatense la Contradanza española dio origen al Cielito, danza madre argentina que dio vida a otros ritmos criollos como el Pericón y la Media Caña.

El primero debe su nombre a la presencia del Bastonero (o Pericón) que dirige las diferentes figuras coreográficas. En el caso de la danza que nos ocupa, su denominación alude a la media circunferencia o “media caña” que forman los bailarines.

La Media Caña es un baile de conjunto en el que las parejas van realizando a un mismo tiempo diferentes figuras: giros, puentes, cadenas y balanceos, acompañados de castañetas. Estos movimientos se suceden al compás apericonado de la danza hasta llegar al ritmo ágil de gato o chacarera, para luego retomar el compás inicial y finalizar saludando las parejas al público dispuestas en semicírculo.

En ocasiones los bailarines formaban una circunferencia completa, en ese caso la danza se llamaba “Caña entera”. Esa modalidad debe haberse conocido en San Luis pues en La Cumbre se entonaban los versos que siguen<sup>98</sup>:

A la media caña  
y la caña entera.  
Muchachas bonitas  
viejas calaveras.

En San Antonio don Claudio Alba, de 80 años de edad, cantaba la Media Caña con estas letras<sup>99</sup>:

Esta media caña  
y esta caña entera,  
este calzón corto  
y esta media de seda.

Usted que me sabe

98 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 27 - La Cumbre - Maestra Rufina P. de Bustos - Esc. 190.

99 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 24 - San Antonio - Maestra Vicenta Burgos - Esc. 198.

y yo que le sé,  
al agua patito  
zambúllase y se fue.



## LA PATRIA

Esta antigua danza, ya caída en el olvido, es posible que haya nacido en el seno de los fogones militares de la llanura bonaerense en tiempos de la Independencia, cuando los criollos luchaban por consolidar la soberanía de la patria y sus corazones latían al unísono ansiando la libertad. Tanto su música como su coreografía ostentan un aire gallardo y marcial que se manifiesta en el transcurso del baile.

En La Patria los bailarines realizaban movimientos que intentan imitar las acciones militares efectuado avances y retrocesos y colocando por momentos, a modos de armas, el pañuelo al hombro. El sentimiento patrio que recrea la danza condice con los versos que dan inicio a la misma y que recuerda el “santo y seña” de la época:

¿Quién vive? La Patria.  
¿Qué gente? Paisanos.  
¿Quién vive? Sus hijos,  
los americanos.

Algunos investigadores de las danzas argentinas ubican a La Patria solo en Santiago del Estero y Buenos Aires, pero la documentación contenida en la Encuesta Nacional del Magisterio permite asegurar que también fue cultivada en Los Chañares y en Fortuna, provincia de San Luis<sup>100</sup>. En Chañares, don Manuel Barroso cantaba La Patria con estos versos<sup>101</sup>:

Dicen que la Patria  
tiene enemigos como arena.  
Si la Patria no me quiere  
me paso a la montonera.

Señores bailarines  
desen vuelta cara a cara,  
quieren ver bailar el baile  
de la Patria americana.

En Fortuna, el maestro Lucio Moyano recopiló las siguientes estrofas de La Patria, informando que la danza “la bailan una o dos parejas con

---

100 “Catálogo de la Colección de Folklore” - Tercera serie - Tomo IV Nº 3 - San Luis - Año 1937.

101 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 32 - Chañares - Maestro José Castro - Esc. 212.

pañuelo y zapateado”<sup>102</sup>:

Una pena y otra pena.  
Un dolor y otro dolor.  
Un clavo saca otro clavo  
o de no quedan los dos.

Desgraciado patriota  
forma la cuadra.  
Batallón de Conesa.  
Tropa Formada.



---

102 “Catálogo de la Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Buenos Aires - 1921. Leg. 92.- Fortuna - Maestro Lucio Moyano - Esc. Nº 11.

## **OTRAS DANZAS**

Muchas otras danzas han enriquecido el folklore musical de San Luis. Algunas cayeron en el olvido; otras en cambio siguen vigentes tanto en el ambiente ciudadano como en el rural de San Luis. La Firmeza, El Prado, El Palito, Los Amores, La Remesura, La Polca, La Huella y El Escondido, entre otros bailes, han sido también la expresión coreográfica del sentir del puntano a la vez que han brindado momentos de solaz, tanto en los salones como en los fogones.





## CAPITULO III

# LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

*Para tocar la guitarra,  
cariño ni querencia,  
sino fuerza en el brazo,  
mi vida y habilidencia.  
(Antigua copla puntana)*

### CARTA A MODO DE PRÓLOGO

Querida Cholita:

Cuando me pediste que escribiera el prólogo a la nueva edición de tu libro “La Guitarra en la Provincia de San Luis”, de inmediato te dije que yo no era la persona más indicada, que había señores escritores con más capacidad para hacerlo. Pero cuando insististe diciendo que querías que fuera yo quien lo hiciese, comenzaron a surgir recuerdos y emociones en mi mente y en mi corazón.

Y evoqué la larga amistad que nos une. Recordé a don Emérito Carerras, tu padre, a doña María Teresa, tu madre, a tu hermano Coco y a vos, que casi te vi nacer. Y comencé a releer esta obra que dejás para las futuras generaciones.

Es que no podía ser de otra manera. Naciste escuchando los hermosos acordes y melodías que brotaban de la guitarra que pulsaba tu padre y viviste rodeada de los mejores cantores y guitarristas de aquella época, aquellos que frecuentaban las reuniones en tu antigua casa de la calle Belgrano, de las que tantas veces participé. Cantores y guitarristas de ayer, vibrando sus sonoras guitarras en la tonada, la cueca o el vals serenatero, expresiones musicales que constituyen el alma de esta música cuyana que siempre te acompañó.

Tu amor por la guitarra y tu alma de docente te hicieron escribir este libro en el que, en base a tus recuerdos, charlas y numerosas fuentes que con tanto detalle citas, también describes su afinación, su ejecución, evocando los nombres de conjuntos cuyanos tradicionales y los de humildes intérpretes de todos los rincones de la provincia, como así también los de artesanos constructores de guitarras.

También te ocupas de otros aspectos, como la presencia del instrumento en la narrativa, en la religiosidad, en las coplas, en las costumbres

de la provincia, rescatando la noble labor de los maestros que en diferentes lugares reunieron y conservaron detalles de nuestra puntanidad.

La guitarra hace perdurar y revivir la inmensa riqueza de nuestro folklore. De ella surgen notas llenas de delicadeza y emoción en las que vibra la sensibilidad de la bella música cuyana y que traducen sentimientos amorosos, sencillos y dulces del alma soñadora y poética, cual un suspiro salido de lo más hondo del corazón.

Son muchos los cantores y guitarristas de tiempos pasados que recuerdo como fieles cultores de nuestra música cuyana: Alfonso y Zavala, Hilario Cuadros, Antonio Tormo, Félix Dardo Palorma, Tito Francia, Chocho Arancibia, Changuito Arce, El trío de los Hermanos Arce (Changuito, Julio y Ricardo Arce), Jorge Arancibia, Buenaventura Luna, Las Voces del Chorrillero, Los Arrieros Puntanos, El Trébol Mercedino, Nacencia, Clemente Canciello, Los Cantores de la Cañadita, Las Voces del Plumerillo, Los Maruchos del Chorrillo, Emérito Carreras ... Baluartes que sembraron riqueza folklórica en nuestro Cuyo.

Nombrar a Domingo Emérito Carreras, tu querido padre, me trae recuerdos imborrables. En sus comienzos cantó como Ernesto del Cerro y las cuecas y tonadas brotaban de su garganta con el amor y el cariño que sentía por ellas. Fundó el Centro Tradicionalista "Sauces del Chorrillo" que recuerdas en tu obra, institución que reunió a todos quienes admirábamos e interpretábamos nuestra música cuyana. Tuve la alegría de acompañarlo con mi guitarra no sólo en la señorial casa del entonces gobernador Ricardo Zavala Ortiz, sino también en humildes ranchos, "piso de tierra", donde los cogollos mantenían viva la llama de la tradición y mostraban un sentimiento puro, fruto de la exaltación espiritual que es delicadeza del alma.

Pienso que al escribir este libro has logrado los objetivos que te propuse: reflejar los principales aspectos de la guitarra, concretar tus anhelos de hacerla conocer, restañar las heridas del olvido y homenajear a quienes fueron fieles enamorados del diapasón.

A lo largo de mi vida tuve la oportunidad de escuchar personalmente a Andrés Segovia y visitar la casa natal del extraordinario Agustín Pío Barrios en Paraguay. Y a pesar de llevar ochenta años pulsando mi querida guitarra, me sigue asombrando cómo este noble instrumento puede reflejar tan bien esos paisajes lejanos y a la vez nuestro sentir local y regional.

Por eso, con inmensa emoción, recordando tu niñez, repito un pensamiento tuyo que muchos deseáramos haber expresado así:

Si el alma que tengo fuera materia  
tendría las formas de una guitarra;

bordonas y primas en bello encordado  
que al son de mi ser vibraría en tonadas.

Podría confiar mis quimeras al viento,  
mi amor cantarí a ún sin palabras.  
Tal vez sería el eco de una calandria  
si el alma que tengo fuera guitarra.

*Félix Máximo María*

Villa Mercedes, San Luis, mayo de 2016





## INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO III

A diferencia de los prehispánicos que habitaron otras regiones del país, los nativos del antiguo Cuyum no dejaron testimonios que permitan conocer sus instrumentos musicales, si es que los tuvieron. En efecto, los numerosos trabajos realizados por arqueólogos y estudiosos del arte rupestre no aportaban datos acerca de este aspecto espiritual de la cultura precolombina en tierras cuyanas.

Por lo tanto, debemos los orígenes de nuestro folklore musical instrumental a la llegada de los españoles en épocas de la Conquista quienes, en su amplio bagaje cultural, trajeron consigo la guitarra, cordófono que con el paso del tiempo pasó a ser el instrumento musical por excelencia de la región cuyana. Emparentados con ella, el guitarra y el requinto también forman parte del folklore musical de las provincias de San Luis, Mendoza y San Juan.

Sin embargo, junto a ellos no se puede dejar de mencionar otros instrumentos que, si bien son oriundos de otras regiones argentinas, también han tenido profundo arraigo en la provincia de San Luis. Su afincamiento en suelo sanluiseño fue obra de los numerosos viajeros que pasaban por esta provincia recorriendo el Camino Real, antigua ruta colonial. Como ellas, también los instrumentos musicales vivieron un proceso de transculturación en los improvisados fogones que se realizaban en las postas, lugares de descanso distribuidos a lo largo de ese camino que unía Buenos Aires con Santiago de Chile.

Muchos viajeros que desde lejanas regiones llegaban a las postas de nuestra provincia, traían consigo instrumentos musicales extraños que los lugareños llegaron a conocer en los fogones y reuniones que con ellos compartían. En la ciudad de San Luis este intercambio cultural también se produjo en los bodegones y pulperías donde, además de comer y beber, se jugaba al naipe, se cantaba y se bailaba al compás de las guitarras y de otros instrumentos recién llegados que reproducían sonos de lejanía.

Es así como algunos instrumentos foráneos fueron conocidos en la provincia. Algunos de ellos, como el violín y el arpa, gozaron de poca popularidad; otros en cambio, como el mandolín y el acordeón, quedaron instalados en tierra sanluiseña y pasaron a formar parte de su folklore.

Estos instrumentos se unieron de una manera u otra a la guitarra formando las “pequeñas orquestas” que en tiempos pasados adquirieron protagonismo en los oficios religiosos y en las reuniones familiares. El historiador Urbano J. Núñez comenta en uno de sus trabajos: “Alrededor de 1880, durante la novena del Señor de Renca, la música estuvo a cargo de violines,

guitarras y acordeones” (Núñez, U. J., 1989).

Asimismo, en su obra *Historia, tradición y testimonio de Luján de San Luis* la doctora María Delia Gatica de Montiveros, refiriéndose a la vida social en esa localidad a fines del siglo XIX, evoca las salas de las antiguas casonas en las que por las noches se solían realizar tertulias y festejos: “La música que actuaba en estas reuniones nocturnas estaba constituida por pequeñas orquestas formadas por músicos del pueblo, con guitarras, acordeón, mandolín, requinto; también violín poco después” (Gatica de Montiveros, M. D., 1995).

Es así como los instrumentos musicales llegados desde lejanas tierras en manos de los viajeros que visitaban este suelo, se incorporaron a la vida del puntano y pasaron a formar parte del folklore musical de San Luis.



## ALMA Y GUITARRA

Si el alma que tengo fuera materia,  
tendría las formas de una guitarra;  
bordonas y primas en bello encordado  
que al son de mi ser vibraría en tonadas.

Si el alma que tengo fuera guitarra,  
como ella sería cantora y amiga;  
dormida en su caja mi voz, esperando  
poder despertar en canción a la vida.

Si el alma que tengo fuera guitarra,  
un delta de arpegios sus cuerdas serían;  
seis ríos y en ellos mis versos, viajeros  
buscando el hechizo de un mar de armonías.

La niña que fui, otra vez yo sería;  
de nuevo estaría a mi padre abrazada.  
A él, que pobló de sonidos mi mundo,  
a él, que en la vida fue canto y guitarra.

Podría confiar mis quimeras al viento;  
mi amor cantaría, aún sin palabras;  
tal vez sería el eco de una calandria  
si el alma que tengo fuera guitarra.

*María Teresa Carreras de Migliozi*





**Guitarra criolla**

## LA GUITARRA

En estas páginas he logrado concretar tres viejos anhelos: difundir un modesto estudio referido a la guitarra, restañar las heridas que el olvido y la indiferencia de otros tiempos causaron a este noble instrumento y homenajear a nuestros antiguos “guitarreros” quienes, fieles al diapasón supieron mantener vigente su voz.

Apenas llegada de España en épocas de la colonización, el hombre de nuestra tierra se enamoró de la guitarra y aquel antiguo idilio permanece incólume entre ambos, a pesar del tiempo transcurrido. Quién sabe en qué ignoto lugar un anónimo bardo cantó así:

Un gitano poeta la traía  
 evocando su ausente Andalucía,  
 de las cumbres y valles de Vizcaya.  
 La vio el paisano como el niño mira  
 el juguete infantil por quien delira,  
 y en un instante que entusiasmo arranca,  
 púsole una cinta, ya encarnada o blanca,  
 montó en su pingo, la terció en el anca  
 y hecho un trovero la trocó en su lira.

A partir de entonces, ella se fue acriollando y comenzó a poblar de bellas sonoridades los ambientes rurales y los ciudadanos, para convertirse finalmente en el símbolo musicológico intramusical de los argentinos y en especial de los cuyanos.

Esta guitarra criolla, otrora manantial de armonías en los distinguidos salones, fue desplazada por el piano, moderno instrumento que recién llegaba. Entonces su voz fue condenada al silencio en los centros urbanos. Dolida por su orfandad, ella buscó refugio y lo halló en la periferia de las ciudades, en la generosa modestia de los boliches y en las reuniones familiares de “las orillas”, donde llegó a ser reina y señora, amiga y confidente de los músicos y cantores populares.

Con el paso del tiempo, el trabajo esforzado de apasionados tradicionalistas logró extender nuevamente su reino hasta el centro de las ciudades y hasta el corazón de sus pobladores. Allí se quedó para siempre.

Por eso dedico estas páginas a los viejos guitarreros de mi tierra puntana. No puedo mencionarlos a todos porque de muchos desconozco sus nombres. Solo evoco a aquellos que mi memoria y esta modesta investigación me permiten rescatar del olvido.

Al hacerlo les digo: ¡Gracias!  
¡Gracias por dejarnos como herencia esta noble tradición guitarrera  
que nos une y enorgullece!  
¡Gracias por atizar en los boliches el fuego de la estirpe criolla que nos  
identifica!  
¡Gracias por mantener viva en un encordado la voz de esta tierra!  
¡Gracias por arpeggiar con tres primas y tres bordonas el sentimiento  
puro que anida en el corazón de los puntanos!

*María Teresa Carreras de Migliozi*



## DESCRIPCIÓN DE LA GUITARRA

La guitarra es un instrumento cordófono compuesto por una caja armónica, un mástil o mango sobre el que se encuentra el diapasón, un conjunto de seis cuerdas que forman el encordado, un clavijero, un puente mayor y otro menor.



## GUITARRA CRIOLLA

Por ser el instrumento musical más popular de Cuyo y del país, todos la conocemos y muchos hemos llegado a sentirnos conmovidos por sus sonos. Sin embargo, a fin de ahondar aún más en ese conocimiento, intentaremos describir y estudiar las partes de la guitarra criolla, tan nuestra y tan amada, que se asemeja a una mujer por la belleza de sus formas y pareciera tener alma por el encanto de su voz.

## LA CAJA ARMÓNICA

Llamada también caja de resonancia, está constituida por dos tapas, una superior y otra de fondo y por dos laterales curvos que se denominan aros. La caja armónica ha experimentado muchos cambios a través del tiempo, tal vez

buscando lograr una mejor resonancia. Las curvaturas cóncavas de los costados, por ejemplo, hasta el siglo XVIII eran menos pronunciadas.

También fue mostrando cambios el tamaño de la caja. Para su construcción, los artesanos puntanos siempre han usado las mejores maderas de la provincia; nobles maderas como las de algarrobo, nogal, retamo y otras importadas como las de jacarandá y cedro. “Es necesaria una buena madera para que la caja tenga buena sonoridad” decía don Máximo Heredia, artesano de San Francisco del Monte de Oro (departamento Ayacucho).

Según dicen los entendidos, las mejores cajas son las de jacarandá, pero por ser madera de otros climas, en San Luis se rasgan con frecuencia. Por esa razón, poco son usadas por nuestros artesanos. La sonoridad y estabilidad de la guitarra depende además del espesor de las tapas de la caja, del buen estacionamiento de la madera con que están construidas y de la cantidad y distribución de los refuerzos que éstas tienen en la parte interior, los que son en general de pino importado.

Una buena guitarra debe tener una tapa de excelente madera, pero que no sea demasiado dura porque tiene que vibrar. El tipo de madera usado en los aros laterales no influye en la sonoridad del instrumento, pero sí el ancho de los mismos, o sea, la altura de la caja. Si es más alta, por ejemplo, se logran sonidos más graves. Si por el contrario su altura es menor, sus sonidos serán más agudos. Esto puede llegar a explicarse teóricamente por medio de las leyes de la física: la resonancia de una caja de determinadas dimensiones está relacionada con la longitud de onda del sonido que va a emitir. Como la longitud de onda es matemáticamente inversa a la frecuencia, si las dimensiones de la caja son grandes, las frecuencias serán bajas.

¡Pero nuestros criollos artesanos nada saben de física y, sin embargo, logran tan bellos sonidos con nuestras puntanas guitarras! Esto hace que aumente la admiración que por ellos tenemos. Nuestros guitarreros, intuitivamente o tal vez por tradición, sin poseer fundamentaciones físicas o matemáticas, fabrican guitarras de excelente sonoridad desarrollando una técnica que es una verdadera ingeniería. Por eso es que se elogia y valora tanto su trabajo.

En un capítulo especial dedicado a los artesanos de guitarras, se puede advertir la modestia que asoma a sus labios al explicar con simplicidad los secretos que guarda este oficio tan antiguo como noble.

Las tapas de la caja, superior y de fondo, se construyen generalmente con pino importado. Mientras más finas y regulares son las vetas, mejor es la madera porque esto indica que el árbol ha sufrido menos las inclemencias del tiempo.

Decía don Julio César Jofré, artesano de la ciudad de San Luis:

La cantidad de vetas me está diciendo la cantidad de años que vivió el árbol. Las vetas son como las arrugas de la gente.

Cuanto más años ha vivido el árbol, más vetas tiene y más ha sufrido las inclemencias del tiempo, sobre todo la humedad, que es lo que más daña la madera. (Jofré, J. C.).

Esto, dicho de manera intuitiva por el artesano, está demostrado por los entendidos en el tema. Ellos sostienen que contando el número de anillos que presenta el corte transversal de un tronco se puede calcular la edad del árbol



En ciertos casos las tapas están hechas de dos piezas porque no siempre el fabricante cuenta con el diámetro mayor del tronco del árbol. En tal caso, ambas partes se unen muy bien con masilla y se liján prolijamente de manera que no se advierta la unión.

Algunos artesanos adornan prolijamente este enlace con delicados filetes de madera de distinta coloración, con los que también suelen ornamentar los bordes de la caja. Solía decir mi padre: “Si la guitarra es una mujer, la tapa es su rostro. La guitarra y la mujer suelen atraer por el hermoso color de su rostro, pero a veces esta es obra de las pinturas. Las ‘trigueñitas’ son las mejores porque son auténticas”. Hay mucha razón en esto, porque mientras más natural sea la madera, lustrada solo a muñeca, mejor permitirá ver cada veta. A propósito de esto dice Máximo Heredia: “Soy enemigo de usar pinturas o aceites porque varían la belleza natural de la madera y porque al taparle los poros, apagan el sonido de la guitarra”.

La caja de una guitarra que nace de las manos de un artesano y no de las máquinas industriales que fabrican en serie, posee sonidos propios, distintos de los de otra guitarra, aun cuando haya sido construida por la misma persona y utilizando los mismos elementos. Comentaba don Máximo Heredia:

Yo hacía una tapa armónica, terminaba la guitarra, hacía unos acordes y sonaba hermoso. Con la misma plancha de madera hacía la caja de otra guitarra con iguales dimensiones y elementos y nunca obtenía el mismo sonido. Unas eran más brillantes y otras más ‘ronquitas’ y entonces servían para puntear y otras para acompañamiento. (Herrera, M.).

La caja tiene en su tapa superior un agujero o boca central sobre la cual se rasguea o puntea. Esta boca se ornamenta con finos y coloridos círculos concéntricos alternados con guardas geométricas. En algunas guitarras, estos adornos suelen presentar preciosas incrustaciones de nácar.



En Nogolí (departamento Belgrano) hay una hermosa quebrada en el lugar donde actualmente está el dique. En ese sitio, en la parte más alta de la sierra, vivían en la década de 1970 los mellizos Otilio y Julio Funes, artesanos de guitarras.

Ellos confeccionaban la roseta central en forma separada. Unían finas láminas de madera teñidas de distintos y vistosos colores, logrando una especie de enchapado de forma circular. Una vez terminado, lo pegaban sobre la boca de la guitarra y esta quedaba preciosamente adornada<sup>103</sup>.

Dice una antigua copla puntana, vigente en la memoria popular:

La guitarra tiene boca  
y la boca sabe hablar.  
Solo el corazón le falta  
para poderse expresar.

Otra, recogida en 1921 por la maestra Gabriela Álvarez de Salvatore en Santa Rosa, departamento J. M. de Pueyrredón dice así<sup>104</sup>:

Esta guitarra que toco

<sup>103</sup> Informante: Aldo Augsburg, arqueólogo autodidacta. San Luis, 1948.

<sup>104</sup> "Catálogo de la colección de folklore" - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires- 1921. Leg.37, Esc.132.

tiene boca y sabe hablar.  
Solo le faltan los ojos  
para ayudarme a llorar.

Al referirse a la boca de la guitarra, el hombre folk lo hace con términos que le son familiares y que no siempre resultan delicados o poéticos. Si se considera que para él este instrumento tiene las formas de una mujer, comprendemos que aluda a la caja llamándola ‘panza’ y a la boca ‘pupo’

Así lo expresa en algunas adivinanzas muy difundidas en el interior de la provincia de San Luis, como éstas que en 1921 fueron recopiladas en Divisadero por el maestro Félix Ojeda<sup>105</sup> y en Santa Rosa por la señora Gabriela Álvarez de Salvatore<sup>106</sup>:

Me rasco el pupo,  
me muero de gusto.

En la panza tengo un agujero  
que cuanto más lo rascan, más me alegre.

También en la siguiente, que recogió en Los Lobos la señora Gusta de Villegas<sup>107</sup>:

Una vieja tonta y loca  
con la barriga en la boca.

### **Mango o Mástil**

El mango de la guitarra, también llamado mástil, comienza en el clavijero y finaliza al unirse con la caja armónica. Se lo construye con maderas resistentes, generalmente ébano, para soportar la fuerza que ejerce el encordado.

Debe recordarse que las cuerdas recorren todo el mástil, ya que están sujetas por un extremo al clavijero y por el otro al puente mayor, luego de haber pasado por la boca de la guitarra. El hecho de ser tensadas y más aún de ser pulsadas, somete al mástil a una gran fuerza que solo una vigorosa madera puede soportar.

Me decía un día, mi buen amigo Mario Iván Rivarola: “Es tal la fuerza que ejercen las cuerdas que, si una guitarra cae al suelo con el encordado

---

105 “Catálogo de la colección de folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires-1921. - leg.96, Esc. Nº 171.

106 “Catálogo de la colección de folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires-1921. - Leg.37, Esc. Nº 132.

107 “Catálogo de la colección de folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires-1921. - leg.167, Esc. Nº 86.

flojo, quizás no sufre ningún daño. Pero si al caer tiene las cuerdas tensadas, salta el puente o se rasga la tapa”<sup>108</sup>.

En el ambiente campesino se acostumbra guardar la guitarra con las cuerdas flojas por dos razones. En primer lugar, porque se sabe de la tensión enorme a que está sometida la guitarra afinada y además porque existe una creencia popular que sostiene que, si se guarda con las cuerdas templadas, llegada la medianoche, viene el “mandinga” (al que llaman “el maestro de música”) y la hace sonar.

Para la construcción del mástil generalmente se utiliza madera de ébano u otra que sea igualmente resistente.

### **Diapasón**

Se le llama así a la chapa de madera que cubre el mango, llegando hasta la boca de la guitarra. En el diapasón van incrustadas unas barras metálicas transversales llamadas “trastes”, que sirven de guía para que el ejecutante pulse las cuerdas en las distintas alturas del mango y pueda lograr así sonidos más graves o más agudos.

Una guitarra común tiene diecinueve trastes y al conjunto de estos se le llama “entrastadura”. En las buenas guitarras el diapasón es de ébano, ya que esta madera posee dos cualidades importantes: es fuerte y además es hermosa.

### **Clavijero**

Se denomina así al conjunto de seis clavijas que la guitarra posee en el extremo superior del mástil. Cada cuerda tiene una clavija que permite templarla, es decir tensarla más o menos hasta lograr la afinación deseada. Los clavijeros se confeccionan con metal. Las cabezas de las clavijas, que en la actualidad se fabrican con materiales sintéticos, en tiempos pasados eran de nácar o de hueso.

El señor Pedro Oscar Fabré, propietario de “El Toro”, un tradicional comercio de la ciudad de San Luis dedicado a cigarrería y venta de lotería y de artículos regionales, comentaba: “Antiguamente las guitarras que mi padre vendía tenían clavijas de nácar o de hueso. Los compradores los preferían de hueso, porque eran más resistentes”.

Algunas guitarras más modestas tenían clavijas de madera. Eran estas pequeñas piezas únicas que se colocaban a presión en cada hueco del clavijero. Las viejas clavijas de madera que hábilmente los guitarreros hacían girar para templar su instrumento eran a menudo mojadas con saliva.

De esta manera, la madera se hinchaba y la clavija no se aflojaba. A

---

108 Mario Iván Rivarola, afamado guitarrista y cantor oriundo de Quines (departamento Ayacucho).

esas antiguas y humildes clavijas canta con alegre ritmo de cueca don Félix Dardo Paloma, el gran folklorista cuyano:

Hechas a lezna y cuchillo  
son las clavijas, son las clavijas.  
Son de madera y se aprietan  
con salivita, con salivita.

### **Puente Menor**

Es una barra transversal ubicada en la base del clavijero, por la que pasan las cuerdas que salen de cada clavija. Antiguamente, el puente menor era de hueso o de carey. Actualmente, se lo confecciona con materiales sintéticos.

### **Puente Mayor**

Es la zona de sujeción de las cuerdas en el extremo inferior de la tapa. En él se aseguran las cuerdas luego de pasar por la boca de la guitarra. El puente mayor se construye con nogal, ébano u otras maderas resistentes que puedan soportar la tensión de las cuerdas.

Tanto el puente mayor como el menor tienen por finalidad impedir que las cuerdas rocen la madera y pierdan sonoridad.

### **Encordado**

El encordado es el conjunto que forman las seis cuerdas de la guitarra criolla. Va sujeto por un extremo al clavijero; pasa luego por el puente menor, el mástil y la boca de la guitarra, para ser finalmente fijada al puente mayor.

La guitarra ha sufrido sucesivos cambios a través del tiempo, especialmente en lo que se refiere al encordado. Se sabe que, en su forma más antigua, la guitarra española tenía tres pares de cuerdas más una sencilla, que era la más aguda. En el siglo XVII llegó a tener cinco pares. A fines del siglo XVIII cada par se transforma en una cuerda sencilla y según algunos investigadores esta guitarra de cinco cuerdas es la que llegó a América, añadiéndosele aquí la sexta.

Algunos investigadores, en cambio, afirman que las guitarras que trajeron los españoles fueron de seis, nueve, doce y hasta veinte cuerdas, muchas veces apareadas para facilitar la pulsación. El hombre argentino adoptó la de seis cuerdas, guitarra ésta que llegó a popularizarse en toda la extensión de la patria y que llega a nuestros días arraigada tanto en el ambiente ciudadano como en las zonas rurales del país.

El encordado de la guitarra criolla está compuesto por tres cuerdas primas (de sonido agudo) y tres bordonas (de sonido grave). Las primas, que en la actualidad son fabricadas con “nylon”, antiguamente se hacían utilizando tripas de cerdo o de gato, las que eran cortadas en finas tiras y luego estiradas y trabajadas. Las bordonas, en cambio, son “entorchadas”, es decir confeccionadas con hilo de seda o de “nylon” y recubiertas con filamentos metálicos que las envuelven en forma apretada y circular. En el pasado las bordonas no se entorchaban, sino que se fabricaban con tripas prolijamente trenzadas.

Pero ya sea con cuerdas de tripa o de elementos sintéticos, nuestras guitarras siempre han entregado bellos sonidos y su canto, desde antaño, ha poblado de voces y de encanto esta tierra puntana. Sin embargo, nunca ha faltado un pobre que tuviese como único capital o como preciada herencia una modesta guitarra con cuerdas de alambre.

Entre los “dichos” del gato, que son cuartetos que los cantores recitan antes de iniciar la segunda parte con el fin de animar la danza, hay uno muy difundido en la provincia que alude a estas humildes cuerdas:

Esta cajita que toco  
tiene hileras de alambre.  
¿A cuál quiere compañero,  
a la chica o a la grande?

El folklore literario de la provincia de San Luis muchas veces hace referencia a las cuerdas de la guitarra. En el refranero puntano, por ejemplo, se hallan estos adagios: “De buena tripa son las cuerdas” (equivale a decir “de tal palo, tal astilla”); “Son cuerdas de una misma tripa” (tienen el mismo origen o son parientes).

En Cañitas (departamento Chacabuco) la señora María Rosa Sarmiento recogió esta adivinanza en la segunda década del siglo XX<sup>109</sup>:

Arriba de un alto prado  
está tía Celestina.  
Cinco la acompañan  
y seis la divertían.<sup>110</sup>

En Yulto (departamento Pedernera) la maestra Juana C. de Silvera<sup>111</sup>

109 “Catálogo de la colección de folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires-1921. - Leg.138, Esc. Nº 55.

110 La guitarra, cinco dedos y seis cuerdas.

111 “Catálogo de la colección de folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires-

recopila estos versos que seguramente se cantaron con la música del correntino, danza similar al gato encadenado que tuvo vigencia en San Luis hasta comienzos del siglo XX:

Esta cuerda que suena  
tiene un destino.  
A este baile lo llaman  
el correntino.

Una variante de la cuarteta anterior es la que fue recogida en La Invernada (departamento Chacabuco) por el maestro Juan Raúl Segura<sup>112</sup>:

Esta cuerda que suena  
tiene un destino,  
que ella ha de ser cortada  
a fuerza de martirio.

Allá por el año 1921 cantaba estos versos en El Salado (departamento Junín) don Juan Lozano<sup>113</sup>. Estaban dedicados a las cuerdas de su guitarra:

La prima canta tristezas,  
la segunda, lamento.  
La tercera el sentimiento  
del amor por la que quiero.  
La cuarta a gemir empieza  
en tristes horas de calma  
del preludio la palma.  
La quinta y sexta despuntan  
y todas las cuerdas juntas  
cantan las penas del alma.

No hay duda de que las cuerdas de la guitarra dicen lo que les dicta el corazón de quien la pulsa; por eso logran expresar fielmente sus más íntimos sentimientos. Es que guitarra y cantor están unidos entrañablemente y ambos forman parte de una inseparable figura. El cantor ama a la guitarra. La cuida, la protege del sol y de la humedad, la acaricia y la quiere como si

---

1921. - leg.146, Esc. Nº 100.

112 "Catálogo de la colección de folklore" - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires- 1921. - leg.104, Esc. Nº 225.

113 "Catálogo de la colección de folklore" - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires- 1921. - leg.105, Esc. Nº 253.

ella fuera una mujer. Y la guitarra, como una leal amante, corresponde a ese amor brindándole compañía y consuelo:

Las cuerdas de mi guitarra  
gimen conmigo a la par  
y me ayudan a llorar  
el dolor que me lastima.  
¡Si hasta parece la prima  
haber aprendido a hablar!



## MODOS DE AFINACIÓN

El modo de afinar o templar la guitarra varía según se trate de la ciudad o del campo. En el ambiente ciudadano las cuerdas se afinan de manera uniforme y es la que todos conocemos:

### MI LA RE SOL SI MI

Esto es de lo grave a lo agudo, es decir de la bordona a la prima. Pero en las zonas rurales el temple de la guitarra no es único. Allí se producen variantes que tienen por finalidad facilitar la ejecución del instrumento.

Son numerosas las formas de afinación que se conocen en nuestros campos. Allí muchas veces se altera el sonido de una o de varias cuerdas hasta lograr el temple que conoce el intérprete a partir de su propia experiencia o el que ha heredado de sus mayores. La afinación lograda le permitirá ejecutar el instrumento con mayor comodidad. Esto, que se sabe acontece en el ambiente rural de la provincia de San Luis, sucede desde antaño también en el resto del país.

Dice al respecto don Ventura Lynch en su *Cancionero Bonaerense* de 1925: “Los temples están sujetos a la voluntad del tocador” (Lynch, V., 1925). En su inmortal obra *Martín Fierro*, también José Hernández hace referencia a los distintos tipos de afinación. En la segunda parte de la misma, en el momento del reencuentro del gaucho Martín Fierro con sus hijos, cuando el padre se dispone a contarles su azarosa vida, plena de injusticias y persecuciones, acompañándose con la guitarra canta así:

Aunque rompí el estrumento  
por no volverme a tentar,  
tengo tanto que contar  
y cosas del tal calibre  
que Dios quiera que se libre  
el que me enseñó a templar.<sup>114</sup>

Más adelante, mientras el hijo menor se prepara para cantar narrando sus propios padecimientos, dice Martín Fierro:

Y mientras que tomo un trago  
pa' refrescar el guarguero  
y mientras tiempla el muchacho

---

114 Hernández, J. (1879) “La vuelta de Martín Fierro” Cap. I.

y prepara el instrumento,  
les contaré de qué modo  
tuvo lugar el encuentro.<sup>115</sup>

En la misma obra, antes del célebre contrapunto que el protagonista sostiene con el Moreno, dice Fierro a su contrincante:

Temple y cantaremos juntos,  
trasmochadas no acobardan.  
Los concurrentes aguardan  
y porque el tiempo no pierdan,  
haremos gemir las cuerdas  
hasta que las velas no ardan.<sup>116</sup>

Y en las últimas páginas del libro, Martín Fierro ofrece a sus hijos sus sabios consejos. Uno de ellos dice así:

Procuren, si son cantores,  
el cantar con sentimiento,  
ni tiemplan el instrumento  
por solo el gusto de hablar  
y acostúmbrense a cantar  
en cosas con jundamento.<sup>117</sup>

A principio del siglo XX don Enrique Garro, que entonces tenía 38 años, cantaba en Fortuna, (departamento Dupuy) estos versos que aluden a la afinación de la guitarra<sup>118</sup>:

Aquí me tenés mi china  
con la guitarra templada  
pa' largarte una versada  
que te dientre al corazón.

El hombre de nuestros campos explica el origen de estos modos de afinación con el siguiente relato popular, conocido por muchos como "La leyenda de la afinación del diablo". Lo escuché muchas veces en mi niñez,

---

115 Hernández, J. (1879). Cap. XI.

116 Hernández, J. (1879). Cap. XXX.

117 Hernández, J. (1879). Cap. XXXII.

118 "Catálogo de la colección de folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires ñ 1921. Leg. 92, Esc. Nº 11.

relatado por don Emérito Carreras, mi padre, que nació en 1910 en Balde de Puertas, paraje cercano a San Francisco del Monte de Oro. Lo oyó de niño de labios de gente añosa del departamento Ayacucho:

Estando varios paisanos en rueda de amigos escuchando a un guitarrero que hacía las delicias de la concurrencia, uno de ellos, Erasmo, le dijo a su compañero:

—¡Qué no daría yo por tocar la guitarra como este hombre!  
¡Sería capaz de hacer cualquier cosa!

—¡Qué tanta necesidad tiene, don!— Le contestó el otro.  
Conténtese como yo, escuchando.

—Mire mi amigo— continuó Erasmo— el que toca bien es admirado por todos, lo invitan a cuanta fiesta hay, las mozas se le enamoran y nunca le falta un buen trago...

Y siguió la reunión y la música hasta llegar la madrugada.

Una noche de luna llena Erasmo estaba sentado en la puerta de su rancho pulsando torpemente la guitarra como siempre lo hacía. Sus desafinados acordes desentonaban con el canto de los grillos que poblaban la oscuridad, cuando de pronto se le apareció el diablo. El paisano quedó paralizado ante tal personaje, al que reconoció de inmediato.

—¡Erasmo! —le dijo el mandinga con una voz grave y una sonrisa espeluznante— ¿Quieres tocar la guitarra como el mejor?— El pobre hombre, que permanecía inmóvil, había perdido el habla.

—¿Me escuchaste, Erasmo?— insistió el visitante mientras lo miraba con ojos penetrantes.

El hombre se sintió dominado, pero luego su miedo comenzó a aflojar y se fue reponiendo de a poco, hasta poder contestar con voz temblorosa:

—Y... sí... pero no sé cómo hacer...

—Si vos me vendés el alma— dijo el diablo —Yo te prometo que aprenderás esta misma noche y que serás el mejor de estos pagos.

Erasmo, tentado por la propuesta, se quedó pensando un buen rato. “Vender el alma a mandinga...— se decía— No ha de ser nada bueno... Después seguro que me llevará al infierno. Pero ¿quién dice? podría ganar el amor de esa mocita linda que me está volviendo loco y que nada ve en mí...”

— ¡Trato hecho! — contestó de pronto— ¡El alma es tuya!

— Dame la guitarra— le dijo el diablo con voz de triunfador. Y tomándola entre sus brazos, comenzó a girar las clavijas para un lado y para el otro, hasta templarla de un modo raro, diferente al que todos conocían.

— ¡Ya está! —exclamó el mandinga— Ahora es cuestión de mover los dedos así y así...

Y mientras ejecutaba con gran facilidad una hermosa melodía, le fue dando las explicaciones. Después le devolvió el instrumento y desapareció en la oscuridad de la noche. Desde entonces, Erasmo se transformó en un gran guitarrero, su fama se conoció por todo el pago y mucho más allá. Pero nunca pudo conquistar a la moza porque, al vender su alma, se quedó tan vacío que ya no fue capaz de amar. (Carreras, E.).

## **MODOS DE EJECUCIÓN DE LA GUITARRA**

Los distintos sonidos de la guitarra, graves y agudos, se logran pulsando las cuerdas a distintas alturas del diapasón. De esta manera, se logra variar la longitud de la cuerda y obtener los sonidos deseados.

El modo de ejecución de este instrumento varía según se lo emplee para rasguear, o sea acompañar la melodía que producen otros instrumentos o la voz de un cantor o para puntear, o sea, ejecutar la melodía.

a) Si la guitarra es usada para puntear, el intérprete ejecuta la melodía pisando en la entrestadura cada cuerda mientras la hace vibrar en la caja. En San Luis, y en todo Cuyo, las guitarras punteras cobran especial lucimiento en los preludios e interludios de la pieza musical comúnmente llamados “punteos”, como así también en los “arreglos” con que los guitarristas adornan la melodía, llamados también “pasajes” o “floreos”. En ellos, nuestros intérpretes denotan admirable virtuosismo.

b) Si la guitarra es usada para rasguear, se arpegian las cuerdas en la boca del instrumento imprimiéndole el ritmo adecuado a la melodía que acompaña. A este rítmico rasgueo que realizan los guitarreros alude un cogollo que se escuchó en la ciudad de San Luis en la década del 1950 y que aún recuerda Nazario Sánchez:

Con la izquierda el diapasón,  
con la derecha el rasgido.  
Amigo fulano, viva  
con nombre y apelativo.

Con el rasgueo es posible producir distintos efectos auditivos según la forma en que se lo realice. Se puede iniciar un arpegio desde la prima a la bordona y viceversa o bien se puede lograr un acorde haciendo vibrar varias cuerdas a la vez o también pueden realizarse varios golpes con la palma de la mano sobre la boca de la caja o sobre el puente mayor, mientras con la otra mano se pulsa el diapasón. Este último caso, muy poco usado en la región cuyana, permite obtener sonidos apagados pero bellos que parecieran ser ecos distantes, ideales para acompañar la zamba norteña, el huayno o la vidala.

Cuyo ha sido cuna de brillantes guitarristas. En esta región el modo de ejecución de la guitarra se caracteriza por realizarse, tanto en los punteos como en los arreglos, con un impecable dúo de terceras. Estas guitarras “punteras” se apoyan en el ritmo que les brindan las guitarras de acompañamiento y en ciertas ocasiones, el guitarrón.

La provincia de San Luis ha realizado un valioso aporte al brindar admirables guitarristas que lograron total dominio del instrumento y que llegaron a expresar sus sentimientos con digitación admirable y buen gusto musical. La puntanidad ha dado al país magníficos intérpretes de la guitarra, tal vez los mejores de todas las regiones. Para simbolizar sus nombres basta con recordar a Alfredo Alfonso y José Adimanto Zavala, quienes por la calidad de sus interpretaciones llegaron a ser las primeras guitarras argentinas.

En mi niñez tuve la suerte de escucharlos más de una vez en mi casa paterna, ese plácido nido de tradiciones que tanto canto y tantas guitarras supo albergar. ¡Alfonso y Zavala! Inolvidable dúo de guitarras que allá por la década del 1940 partió un día desde Villa Mercedes en pos de un sueño y que, surcando los caminos de la patria, logró ganar el aplauso y el reconocimiento en los escenarios y emisoras radiales de la Capital Federal, hasta donde hizo llegar la voz de Cuyo con los incomparables trinos de sus guitarras.



## **ELEMENTOS ACCESORIOS EN EL ARTE GUITARRÍSTICO**

Si bien el arte guitarrístico solo requiere sensibilidad musical y un buen dominio del instrumento, ya sea para puntear o para rasguear, con frecuencia el intérprete usa algunos elementos accesorios que facilitan su expresividad y le permiten lograr un mayor lucimiento. Estos elementos que el guitarrista usa con el fin de simplificar la ejecución del instrumento, son conocidos tanto en el ámbito rural como en el ciudadano.

A continuación, se realizará una descripción de dos de ellos: la púa y el transporte.

### **Púa o plectro**

Es una pequeña placa rígida de forma triangular, con vértices redondeados, que el “punteador” toma entre el dedo índice y el pulgar de su mano derecha. Con ella hace vibrar las cuerdas en la boca de la caja. El uso de la púa impide que las yemas de los dedos rocen las cuerdas y apaguen el sonido de la guitarra. De esta manera el guitarrista logra obtener sonidos más “brillantes”.

Antiguamente, las púas eran fabricadas con nácar, sustancia dura extraída de las conchas marinas o de carey, materia córnea obtenida del caparazón de las tortugas marinas. Seguramente estas púas llegaban a nuestra provincia portadas por inmigrantes europeos o por viajeros que arribaban de otras regiones del país.

Sin embargo, en los rincones más apartados del ambiente rural de San Luis, donde generalmente no llegaban estos productos foráneos, el “guitarrero” acudió muchas veces al ingenio utilizando los elementos que tenía a su alcance y fabricó púas con hueso, con madera, con conchilla de los ríos, con cuernos, etc.

Hace años se escuchaban los preciosos valeses que ejecutaba en su vieja guitarra don José Ávila, un criollo octogenario del paraje cercano a Estancia Grande (departamento Pringles). Este viejo “guitarrero” punteaba usando como púa un diente grueso de peine. “En el campo muchos hacen lo mismo” contaba “en cuanto tienen un peine a mano, de esos grandes que usan las mujeres, enseguida se hacen de un par de púas”. Hoy, tanto en las ciudades como en el ambiente campesino, los “guitarreros” usan púas de plástico.

### **Transporte o capotraste**

Es un elemento metálico que se coloca en el mango de la guitarra a

modo de pulsera y que facilita la ejecución de la guitarra en distintas tonalidades, según exija el registro de voz de los cantores. El transporte se ajusta a distintas alturas del diapasón, en el traste que convenga al tono. De este modo, permite acortar la longitud de las cuerdas y “transportar” así la melodía o el acompañamiento, simplificando la ejecución.

Antiguamente, los paisanos improvisaban transportes usando un lápiz y un elástico. Con ambos elementos unidos apretaban el encordado. El gran folklorista cuyano Félix Dardo Palorma evoca en los versos de una cueca este viejo y rústico capotraste:

Ate el lápiz al puente  
con la pitilla,  
que es guitarra de pobre,  
cuerda añadida.



## **OTROS CORDÓFONOS ARRAIGADOS EN SAN LUIS**

Como ya se ha señalado, la guitarra es el instrumento musical más arraigado en todo el país. Por eso pasó a ser el símbolo musicológico instrumental de los argentinos. Considerada una “pequeña orquesta” por muchos estudiosos, ya que de ella pueden brotar diversos y bellos efectos sonoros según la habilidad del ejecutante, la guitarra es uno de los pocos instrumentos musicales capaz de producir armonía.

Por otra parte, ofrece la posibilidad de “puntear” una melodía o de “rasguear” acompañando la línea melódica que interpretan otros instrumentos o un cantor. Por ello, en las distintas zonas folklorizadas del país la guitarra siempre ha sido capaz de adaptarse a otros instrumentos y junto a ellos ha compartido la vida, el gusto musical y las manifestaciones espirituales de los pobladores de cada región.

Aunque ya se sabe que ella es el único instrumento musical que representa a Cuyo, tradicionalmente hablando, no se pueden ignorar otros cordófonos que, debido al intercambio cultural producido por las corrientes migratorias y por el paso de los viajeros, también gozaron de la simpatía de los cuyanos.

Algunos de esos instrumentos llegaron a enraizarse en San Luis y pasaron a formar parte de su folklore musical. Seguidamente se hará referencia a los instrumentos de cuerda, algunos emparentados con la guitarra, que se afincaron en nuestra provincia.

### **El requinto**

Posee las mismas formas de la guitarra, pero su tamaño es más reducido y se caracteriza por tener doce cuerdas “apareadas” y afinadas en octavas. Su nombre se debe a que la afinación de sus cuerdas es “requintada”. Esto significa que están templadas en una quinta superior, o sea, cinco semitonos más agudos que los de la guitarra.

En orden ascendente, los pares de cuerdas del requinto tienen la siguiente afinación:

**LA, RE, SOL, DO, MI, LA**

Si se coteja esta afinación con el temple de lo grave a lo agudo de la guitarra, se observa que entre ambas hay una diferencia de 5 semitonos, siendo más agudo el temple del requinto:

**GITARRA: MI, LA, RE, SOL, SI, MI** en orden ascendente  
**REQUINTO: LA, RE, SOL, DO, MI, LA**

Los “guitarreros” puntanos explican esto sencillamente diciendo: “Requintar es transportar al quinto traste”.

El requinto se ejecuta rasgando o punteando, según el caso, y aunque se pueda puntear con los dedos, se prefiere hacerlo usando el plectro o púa pues de este modo se consigue un sonido más nítido. Quiero recordar aquí a cuatro excelentes guitarristas de nuestra provincia, reconocidos como talentosos ejecutantes de requinto, a los que he admirado: Oscar “Pucho” Moyano, oriundo de Quines; Julio Arce de Candelaria, Alejandro Magallanes y Jorge “Cholo” Torres de la ciudad de San Luis.

### **Guitarrón**

Es un instrumento usado solamente en Cuyo. De mayor tamaño que la guitarra, produce sonidos graves que le permiten acompañar a la guitarra con rasguidos profundos y envolventes como así también realizar bellos bordoneos que adornan la melodía.

El guitarrón posee seis cuerdas, cinco de las cuales son “entorchadas” y solamente la prima es de “nylon”. En muchas ocasiones suelen usarse como sexta una cuerda de arpa, lo que permite lograr sonidos más graves y un acompañamiento más profundo.

Las cuerdas del guitarrón son más gruesas que las de la guitarra, razón por la que ambos instrumentos no pueden tener la misma afinación. Si ambos fuesen templados del mismo modo, habría que someter al guitarrón a una enorme tensión que podría producir la ruptura de la caja.

Es por eso que sus cuerdas se afinan cuatro tonos más graves que el temple convencional de la guitarra, es decir que la prima de la guitarra coincide con la segunda del guitarrón, la segunda con la tercera y así sucesivamente.

**GITARRA: MI, LA, RE, SOL, SI, MI**  
**GITARRÓN: SI, MI, LA, RE, SOL, SI** en orden ascendente

Un buen ejecutante de guitarrón da muestras de extraordinario dominio del diapasón y de fino oído musical pues debe acompañar en tonalidades diferentes a las de la guitarra. Es justo mencionar aquí mi amigo Mario Iván Rivarola, prestigioso cantor e instrumentista nacido en Quines (departamento Ayacucho) que en las largas y animadas charlas que mantuvimos piano y guitarrón de por medio, aportó algunos de los datos que se publi-

can en este trabajo y recordó una anécdota que ratifica el exclusivo arraigo de este cordófono en la región cuyana.

Contó que hace unos cuantos años, en un viaje que realizó a Buenos Aires, llegó a la afamada Casa Núñez con la intención de adquirir un guitarrón. Allí le informaron que no tenían, que solo los fabricaban “a pedido” por tener poca salida. “Los únicos que los solicitan son los músicos de Cuyo”, le manifestaron.

### **Tiple**

Antigua guitarra de tamaño más reducido que la actual, el tiple produce sonidos muy agudos que, bien armonizados, resultan deliciosos al oído. Consta de cuatro cuerdas que, en orden ascendente, tienen la siguiente afinación:

#### **RE, SOL, SI, MI**

Sus dimensiones, como ya se dijo, son menores que los de la guitarra, son realmente reducidas llegando a medir algunos tiples un pie de longitud. Cuando su tamaño es mayor, se lo conoce como “vihuela”.

En la actualidad, el tiple ha perdido vigencia, pero se sabe que en tiempos pretéritos fue muy apreciado por los músicos de Cuyo y de la región central del país.

### **Bandurria**

Es un instrumento parecido a la guitarra, pero de arcos laterales menos profundos y de doce cuerdas. Algunos ancianos de la provincia recuerdan a la bandurria como instrumento que se ejecutaba en las fiestas familiares del pasado. Se sabe además que fue usada hasta principios del siglo XX y que luego cayó en el olvido.

Por ser un instrumento delicado, la bandurria entregó sus finos sonos preferentemente en los salones de los ambientes ciudadanos y en las reuniones sociales del San Luis de antaño.

### **Bandolín**

Comúnmente llamado “mandolín” o “mandolina”, el bandolín llegó de Italia con aquella inmigración europea de la segunda mitad del siglo XIX y se enraizó en las provincias cuyanas. Es un instrumento de cuatro cuerdas y posee una caja convexa, abovedada de muy difícil construcción, por lo que son escasos los ejemplares que quedan y los artesanos que lo fabrican.

Aún se lo ejecuta en algunos lugares de la provincia ya que todavía existe en ella un reducido número de mandolines que han resistido el paso

de los años y que celosamente conservan algunas familias, como preciadas reliquias del pasado puntano. El mandolín fue un instrumento muy apreciado por los sanluisenses y se lo ejecuta junto a las guitarras para acompañar las danzas criollas y para ofrecer serenatas.

Sin pretender nombrar a todos los mandolinistas de la provincia, tarea que resultaría imposible de concretar, se intentará homenajearlos mencionando algunos de ellos:

- En el departamento San Martín, fueron mandolinistas afamados a comienzos del siglo XX, Pedro García Flores de Agua Linda, José Escudero de Casa de Piedra y José Barroso de San Fernando.<sup>119</sup>
- En Villa Mercedes (departamento Pedernera), aún se recuerdan los nombres de Leandro Ward, José Orozco, Martín Villegas, Salomón Giuliani y Agustín Rodríguez, por haber embellecido con su música y su talento la vida de esta ciudad en las primeras décadas del siglo XX.<sup>120</sup>
- En el departamento Ayacucho, el mandolín de don Victoriano Abaca regalaba sus sones en todas las fiestas de principios del siglo XX en San Francisco del Monte de Oro.<sup>121</sup>
- En Nogolí (departamento Belgrano), don Bartolomé Sánchez tocaba el mandolín con sus hijos; también el maestro Luis Gerónimo Lucero, a quien Nazario Sánchez recuerda con tanto cariño y admiración: “Don Gerónimo también tocaba la guitarra. Me contó un día, siendo yo niño, me mostró con orgullo su mandolín. Era la primera vez que yo veía tan hermoso instrumento”.

Un mandolinista muy conocido en la ciudad de San Luis fue don José Grillo, que vivió entre los años 1888 y 1961 y que hasta los últimos días de su vida deleitó a los puntanos con su música. Dejó una nutrida descendencia, destacándose algunos de sus hijos en el ambiente artístico de la ciudad: Martín Grillo fue un inspirado poeta y Héctor Oscar Grillo, un renombrado recitador criollo que cosechó el aplauso de los puntanos actuando como Héctor Montenegro, su nombre artístico.

Entre los mandolinistas de la ciudad capital también merece ser citado don Pedro Juan Catalfamo, excelente intérprete del mandolín y de otros instrumentos musicales. Compositor y docente de reconocido prestigio, publicó numerosos trabajos literarios. En uno de ellos, don Pedro Catalfamo expresa: “Mis hermanos y yo aprendimos mandolín, guitarra y violín

---

119 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 103, Maestro José Luis Pedernera, Esc. N° 40.

120 Informante: Félix Máximo María, prestigioso folklorista de la ciudad de Villa Mercedes, San Luis.

121 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 98, Maestro Cornelio C. Moyano, Esc. Ambulante “O”.

con nuestro padre, José. Formamos una orquesta en familia que animaban numerosas tertulias de entrecasa”.

Gente memoriosa de la ciudad de San Luis, aún evoca como excelente mandolinista a don José Orellano.

También son recordadas las interpretaciones que con este instrumento hacia escuchar en rueda de amigos don José Leiva, padre del recordado recitador criollo José Dimas Leiva.

Finalmente, mencionaré a don Pedro Moyano, que por la década del 1950 se desempeñaba como empleado municipal de la ciudad de San Luis realizando tareas de jardinero en la Plaza Pringles. Tocaba muy bien el mandolín y aún hay gente memoriosa que lo recuerda como entusiasta organizador de las comparsas que alegraban los carnavales de aquella época.

### **Violín**

Es este un instrumento de cuatro cuerdas que suena al ser frotadas con un arco, aunque en ocasiones pueden ser punteadas. Aunque tuvo amplia difusión en el norte y en el centro del país, también fue conocido en gran parte de la provincia de San Luis a la que seguramente llegó traído por los viajeros. El violín llegó a formar parte de las orquestas que enmarcaban musicalmente las fiestas familiares del ambiente rural, los bailes, las tertulias de las ciudades y los oficios religiosos de algunas iglesias y capillas.

El historiador Urbano J. Núñez acerca dos datos interesantes:

Para la misa cantada en la fiesta del santo patrono de San Luis en 1825, se formó una orquesta con violín, guitarra, tambora y triángulo. Tanto el guitarrero como el violinista percibieron un peso por su trabajo, mientras los otros dos músicos se conformaron con cuatro reales. (...) Alrededor de 1880, durante la novena del Señor de Renca, la música estuvo a cargo de violines, guitarras y acordeones. (Núñez, U. J., 1989).

El maestro José Luis Pedernera deja testimonio de la existencia de ejecutantes de violín en Potrerillo (departamento San Martín):<sup>122</sup>

El único instrumentista de la región que hace de la música una profesión es el violinista señor Ramón Neto, domiciliado en La Huerta. Toca de oído, pero su práctica es tal que

---

<sup>122</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 103, Esc. N° 40.

con el solo hecho de oír cualquier pieza, la saca con su arco con bastante precisión. Toca su música en todas las funciones religiosas, igualmente sus servicios son solicitados para las fiestas populares.

En San Francisco del Monte de Oro (departamento Ayacucho), era un popular violinista a principios del siglo XX don Victoriano Abaca, que era ciego<sup>123</sup>. En esta misma localidad, por la década del 1950, tocaba de vez en cuando este instrumento don Emiliano Abaca, a quien conocí y traté en muchas oportunidades pues era compadre y amigo de mis padres.

En Quines (departamento Ayacucho), a mediados de siglo, el pueblo se engalanaba con las interpretaciones que con su violín ofrecía don Rosario Arce, hermano de la señora Hermelinda Arce de Rivarola.<sup>124</sup>

Según manifiesta en 1921 la maestra María Luisa Rivero, don Bartolomé Sánchez fue un mentado violinista en Cerros Largos (departamento Pringles)<sup>125</sup>. Don Paulino Maldocena aún es recordado en la ciudad de San Luis, donde regaló sus brillantes interpretaciones en violín.

## Arpa

Este cordófono no tuvo arraigo en nuestra provincia. Sin embargo, se tienen noticias de su presencia en algunos salones del ambiente ciudadano de principios del siglo XX. En la ciudad capital, en el año 1969, la banda de la Policía de la Provincia fue transformada en Banda Sinfónica, estando la misma bajo la dirección del maestro Gerardo Ramírez.

Al realizar dicha conversión, fueron introducidos a la agrupación nuevos instrumentos: un piano, ejecutado por un señor Sarmiento, un guitarra, a cargo de Juan Marchessi y un arpa de concierto, que ejecutaba la concertista Irene Chacón de Sosa, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo.

Para las fiestas patrias de la década del 1970, esta Banda Sinfónica, compuesta por cincuenta músicos, actuó en los teatros y salones de la ciudad de San Luis y en algunas oportunidades en Villa Mercedes.

Cabe señalar la diferencia que existe entre el arpa de concierto y el arpa india, que es la más conocida. Mientras el arpa de concierto tiene ocho octavas, siete pedales y se toca con la yema de los dedos, el arpa india tiene menor cantidad de cuerdas, no tiene pedales y se toca con las uñas.<sup>126</sup>

---

123 "Catálogo de la Colección de Folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 98, Maestro Cornelio C. Moyano, Esc. Ambulante "O".

124 Informante: Mario Iván Rivarola, afamado folklorista oriundo de Quines (departamento Ayacucho), hijo de Hermelinda.

125 "Catálogo de la Colección de Folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 98, Esc. Nº 65.

126 Informante: Irene Chacón de Sosa, concertista de arpa, nacida en Las Heras (Mendoza). Se radicó en San Luis en 1969.

La ciudad de San Luis cuenta, además, con el excelente arpista Luis Wanzo, cuyas brillantes interpretaciones siempre han sido coronadas con el entusiasta aplauso de los puntanos.



## ÁRBOLES CON DESTINO DE CANTO

Al decir de don Julio César Jofré, artesano de la ciudad de San Luis y fabricante de afamados instrumentos musicales, “un guitarrero siempre anda buscando un buen trozo de madera para lograr una buena guitarra”. Y la tierra puntana, al regalarse generosa en recios y bellos ejemplares arbóreos, hace posible que la apasionada búsqueda del artesano se haga realidad.

En verdad, nuestro suelo nutre la raigambre de árboles de buena madera como el algarrobo, el retamo y el nogal, especies vegetales características de la flora sanluisense que noblemente derraman su savia para luego revivir en las guitarras. Juan W. Gez afirma: “Del gran núcleo vital de la vegetación serrana descienden los árboles y arbustos característicos para formar el bosque ribereño que sigue las sinuosidades de los arroyos o de las corrientes subterráneas.” (Gez, J. W., 1939)

Pero desde tiempos pretéritos se ha realizado en la provincia una explotación forestal indolente, prolongada, desordenada y dañosa que fue devastando las especies vegetales, asolando la riqueza del suelo de San Luis y produciendo un hecho doloroso: destinar a la quema maderas nacidas para dar belleza.

Árboles valiosos de la región han sabido desde antaño del quehacer de los hacheros tronchando sus vidas para ser destinados para madera de los durmientes y postes de los viñedos, para ser leña y alimentar el ferrocarril y los hornos de las panaderías o simplemente para ser transformados en carbón.

Ya en las primeras décadas del siglo XX, don Juan W. Gez expresaba:

La explotación del monte suministra madera para distintos usos, como leña para fabricación de carbón; es una actitud irracional y destructiva, practicada desde hace mucho tiempo, empobreciendo útiles especies. Hoy ha disminuido la demanda de madera para combustible y en ciertos lugares se advierte una recuperación de la cubierta forestal. (Gez, J. W., 1939)

Sin embargo, hoy en los umbrales del nuevo milenio, observamos que esta problemática subsiste y que la tala despiadada continúa arrasando las especies arbóreas del bosque serrano de la provincia. El devastador latido del hacha preludia destrucción en esta antigua y popular adivinanza:<sup>127</sup>

Voy al campo,

---

<sup>127</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921.

pego un grito.  
Vuelvo a las casas  
calladito.  
(El hacha)

Así, si se maltrata impunemente el monte, se va a ir diezmando la riqueza forestal de la provincia. Por eso aconseja esta vieja cuarteta difundida en San Luis:

Ninguno corte más leña  
del árbol que yo corté  
porque la hoja reclama  
volver a lo que antes fue.

Por eso el corazón se alegra cuando un árbol se convierte en guitarra porque su dolor se convertirá en canto; porque no extrañará el gorjeo de las aves que en su fronda se posaban; porque él será un nuevo pájaro que en arpegios trine; porque no ha de añorar el cielo estrellado ni las frescas caricias de la madrugada cuando, hecho guitarra, obsequié armonías en las serenatas.



### **Estacionamiento de las maderas**

Las maderas destinadas a la confección de guitarras deben ser convenientemente estacionadas. Es decir que se debe esperar el tiempo necesario para que se aclimaten y no sufran los cambios de temperatura una vez que han sido transformadas en instrumento musical y sometidas a la tensión de las cuerdas.

Comentaba don Julio César Jofré que “si las maderas no se estacionan bien, la guitarra comienza a torcerse o se parte con facilidad. Las maderas sufren con los cambios de temperatura, por eso hay que dejarlas descansar y más si son de otras regiones.” Por eso los artesanos las guardan por largo tiempo en lugares secos y frescos, resguardándolas del sol y de la humedad.

En el pasado, muchos de ellos acostumbraban enterrarlas en aserrín durante prolongados períodos, que podían llegar a cinco años. En este punto es oportuno recordar una anécdota que un día me contó mi amigo, Mario Rivarola, la cual sucedió en un viaje que realizó a la provincia de Misiones.

Él llevaba su guitarra, ya que debía participar en un festival folklórico que se realizaba en el litoral argentino. La diferencia de climas y el hecho

de trasladarla con las cuerdas tensadas, provocaron un gran daño al instrumento: se levantó el puente mayor. Le recomendaron llevarla al taller de un conocido artesano de la región, fabricante de arpas, que también se dedicaba a reparar otros instrumentos. “Él la compuso. Para arreglarla le colocó unos pequeños ‘taruguitos,’ como clavitos de madera, muy bien encolados y dejó a la guitarra en la prensa durante tres días. ¡Quedó como nueva!” recordaba el músico.

### **Maderas de nuestras guitarras**

Ya hemos señalado en el capítulo dedicado a la descripción de la guitarra que cada una de sus partes requiere de maderas adecuadas para que el instrumento logre cautivar el oído con sus sones y la vista con su belleza. Las maderas que San Luis ofrece no bastan para construir totalmente una guitarra, si es que se pretende excelencia en cada una de sus partes. Es por eso que nuestros artesanos deben utilizar, además de los autóctonos, troncos de árboles que crecen en otras regiones del país o del extranjero.

Las maderas más usadas en la fabricación de las guitarras son para la caja de resonancia: algarrobo, retamo, nogal, jacarandá y cedro, por ser maderas muy nobles que dan excelente sonoridad al instrumento; para el mástil: ébano y cedro, ya que son muy resistentes y permiten soportar la tensión de las cuerdas; para el diapasón: ébano porque su madera posee dos cualidades importantes, es resistente y además es hermosa, por lo tanto, da lucimiento a la entrestadura; para la tapa superior: pino, ya que, sus láminas son flexibles como para poder vibrar.

Si bien los buenos instrumentos tienen de pino solo la tapa y los travesaños del interior de la caja, siempre ha habido una guitarra de pobre construida totalmente con madera de pino, árbol que es de menor calidad y que en cantidades reducidas crece en la provincia de San Luis. Aunque modesta, esta noble guitarra ha sabido acompañar la soledad y mitigar las penas de los cantores populares.

En San Roque (departamento J. M. de Pueyrredón), se recitaba a principios del siglo XX esta cuarteta a modo de “dicho” del gato, recordando que estos “dichos” son versos que recitan con entusiasmo los cantores o los guitarreros en los “punteos” del gato, con el afán de animar el baile o el canto<sup>128</sup>:

Guitarrita de pino,  
cuerdas de alambre.

---

128 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 21, maestra Esperanza Brucen, San Roque.

A mí me gustan todas,  
chicas y grandes.

Cada una de las maderas que acabamos de señalar posee cualidades que el artesano sabe descubrir y aprovechar para trabajar bien las distintas partes del instrumento. Pocas son las guitarras que se fabrican con una sola especie de madera y, en caso de confeccionarlas de tal modo, seguramente ha de ser por la dificultad que tienen para acceder a la más apropiada.

En una de las entrevistas realizadas para esta publicación, don Raúl Aguilar<sup>129</sup>, cuenta:

En el año 1920, en el puesto San Roque, cercano a Balde de Azcurra (departamento Ayacucho), vivía don Bailón Valdez, que era un artesano que hacía muchas cosas con lo poco que tenía. Se fabricó una guitarra toda de quebracho. No le salió muy buena, pero le servía para acompañarse (Aguilar, R.).

Los árboles oriundos de otras tierras llegan a manos de nuestros guitarreros en forma de tablones que viajan desde distintas regiones, algunas de ellas muy lejanas. El jacarandá, por ejemplo, es un árbol americano de hermosa madera comúnmente llamada “madera rosa”, crece formando grandes bosques en el litoral argentino. El cedro, es característico de Chile y de Brasil, países de los cuales se lo importa. El ébano, que se distingue por poseer una madera negra y hermosa de gran dureza y solidez, pero difícil de conseguir, es importado de lejanos países.

En San Luis se han fabricado excelentes guitarras con diapason de ébano importado de la India. La madera de pino llega a San Luis desde Canadá y Brasil, países productores de coníferas de admirable calidad. Pero las tierras de San Luis nutren la raíz de otros árboles, también bellos y nobles, como el algarrobo, el retamo y el nogal, que son muy valiosos para el fabricante de guitarras.

A continuación, se darán a conocer algunas las cualidades de estas especies vegetales características de la flora puntana que nacen con el sino de hallar belleza y eternidad en el canto.

### **El algarrobo**

Es un árbol fuerte y noble, de ramas irregulares, que llega a alcanzar gran altura y más de un metro de diámetro. Crece en las sierras de San Luis y en las

---

<sup>129</sup> Tradicionalista oriundo de Balde de Azcurra (departamento Ayacucho), colaborador de un programa radial de la ciudad de San Luis.

laderas del majestuoso Comechingones, aunque se podría decir que ocupa gran parte de la provincia.

El algarrobo puede ser considerado la especie más representativa del suelo puntano. No en vano nuestros paisanos le llaman “el árbol” porque para ellos es alimento en el patay, que es una pasta rica y nutritiva que se elabora con el fruto llamado algarroba y es bebida en la aloja, que se obtiene también del fruto.

Esta especie es también madera insustituible en la fabricación de muebles y puertas. Tiene una frondosa sombra que se brinda generosa todo el año y es flor purpúrea que colorea bellamente el paisaje serrano.

Berta Elena Vidal de Battini recogió en la provincia de San Luis una antigua leyenda referida al algarrobo que publica en Tomo VII de su monumental obra “Cuentos y Leyendas de la República Argentina”. Su informante, doña Wenceslada Urquiza de más de 78 años en 1952, oriunda de Piedra Blanca (departamento Junín), se expresa así:

Dicen que la Virgen lo despechó a Jesucristo a la oría de un riyo, debajo de la sombra de un algarrobo, con leche y vino. Dicen que el árbol, como decimos nohotros al algarrobo, no tenía muchas ramas, pero que se extendía y juntaba sus ramitas para hacerle güena sombra a la Virgen y al Niño. Entonce la Virgen lo bendijo para que tenga la mejor sombra y la mejor madera y sea el árbol más útil de todos. Por eso, como usté ve, la sombra del algarrobo es siempre estable.

El algarrobo está bendecido, por eso da tanta fruta que es comida para los cristianos y los animales. Y con la algarroba se hace aloja y ñapa y se guarda molida pal invierno. Y es la mejor madera qui hay de esti árbol, que sirve para morteros, pa batea, pa todo. Los mejores muebles que si hacían en la antigüedad eran di algarrobo. Agora ya está escaso porque lu han explotado al algarrobo mucho en estos montes. Por eso el árbol tiene tantas virtudes, porque ‘ta bendecido (Vidal de Battini, 2012, p. 63).

¡Algarrobo bendecido!

Tu tronco gimió al recibir el golpe del hacha de aquel campesino ciego, don Tomas Alcaraz, y, de tu leño bendito brotó generosa la savia que salpicó sus ojos y les devolvió la luz, porque en tu entraña anidaba un crucifijo:

el Milagroso Cristo de la Quebrada.

¡Noble algarrobo!

Fuiste el soporte de aquella vieja capilla que reconstruyera Sarmiento junto a su tío el presbítero José de Oro, en San Francisco del Monte de Oro (departamento Ayacucho). El gran sanjuanino evoca así este episodio en “Recuerdos de Provincia”:

La capilla estaba sola en medio del campo, como acontece en las campañas de Córdoba y San Luis (...). Demolimos el frente de la iglesia que había pulverizado un rayo y construimos un primer piso de una torre y coro compuesto de pilares robustos de algarrobo (Sarmiento, D. F., 1850).

¡Algarrobo puntano!

Tu nobleza te mantiene aún en pie frente a la vieja escuelita de San Francisco del Monte de Oro, donde permaneces custodiando la obra inicial de aquel gigante de la educación argentina.

### **El retamo**

Este arbusto de madera flexible, cuyos cortes transversales ostentan preciosas vetas crece en la provincia de San Luis preferentemente en los bordes superiores del monte serrano y en zonas cercanas a los arroyos del pie de la sierra. Es difícil y lenta la maduración de su madera y por eso se debe esperar un buen tiempo hasta conseguir el punto ideal para construir con ella una buena guitarra. A ello se debe que sean escasos los instrumentos logrados a partir del retamo.

Recuerdo haber visto en mi niñez una ronda de hermosos retamos que envolvían la vieja casa de doña Petrona Quiroga de Carreras, mi abuela paterna, allá en Balde de Puertas (departamento Ayacucho). Aún me parece verlos florecidos, cubriendo el agreste paisaje con un manto amarillo salpicado de cielo.

El poeta Antonio Esteban Agüero le canta así a la belleza de este árbol:

Y el retamo de nudos sarmentosos,  
cuya madera cuando está pulida  
se parece a los ónices brillantes

por sus vetas verdosas y amarillas.<sup>130</sup>

### **El nogal**

Es un árbol de tronco corto y robusto, cuyo fruto es la nuez. Su madera muy apreciada en ebanistería, es dura y de color pardo rojizo. En la Encuesta Nacional de 1921, el maestro Zoilo Toledo deja constancia de la existencia de nogales en Mármol Verde (departamento Pringles): “La flora de esta localidad cuenta con un reducidísimo número de ejemplares. Los árboles están representados por durazneros, sauces llorones y colorados, álamos y carolinós, ciruelos, guindos, perales, membrillos y nogales.”<sup>131</sup>

La señora Carmen Guñazú de Berrondo, al describir la despensa típica de los hogares puntanos de principios del siglo XX, hace referencia a los productos de la industria casera que allí se almacenaban, entre ellos a los frutos de los nogales: “cómo no disculpar la irrupción y el asalto a los higos, nueces, naranjas, quesos y dulces de aquella turba menuda de nietos, biznietos y sobrinos!” (Berrondo de Guñazú, C., 1996).

El poeta César Rosales escribe de esta manera al recordar momentos de su infancia en San Martín, el pueblo que le vio nacer:

Cuando era todavía un niño solía yo, camino del valle de la Media Luna, cerca de La Huertita, hacia la pequeña villa natal de San Martín, antes de Santa Bárbara y originalmente Rincón de Rosales, descender una fragosa y extendida pendiente, desde un paraje denominado La Mesilla hasta la estancia Los Nogales, donde más que los nogales que allí había, me gustaba mirar los rumorosos olmos que sombreaban el patio frontal donde se ataban las cabalgaduras” (Lucero, T. M., 1989).



¡Bellas maderas de mi tierra! ¡Árboles con destino de canto!  
¡Quién pudiera ser algarrobo, nogal o retamo!  
¡Vivir abrazado al pie de los cerros, beber de los ríos, dar magnánima  
sombra, buscar luz en las alturas, albergar nidos y gorjeos, brindarse gene-  
roso en maderas y en frutos y después morir para nacer de nuevo en la voz  
de una guitarra!

130 Agüero, A. E. (1972). “Un hombre dice su pequeño país” - Graf. Colombo, Buenos Aires.

131 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 154, Esc. Nº 195, Mármol Verde.

## ARTESANOS DE GUITARRAS EN SAN LUIS

Los artesanos de guitarras son los verdaderos “guitarreros”, nombre que en el ambiente popular se da al ejecutante de este instrumento que en realidad es el “guitarrista”.

La provincia de San Luis ha contado con excelentes y afamados artesanos de guitarras que, de manera intuitiva o por enseñanza de otros guitarreros, han desarrollado una técnica que es casi una ingeniería y que si debiera explicarse racionalmente requeriría elevados fundamentos físicos y matemáticos. Sin embargo, ellos, sin más escuela que la tradición y la experiencia, han logrado fabricar guitarras bellas en las formas y en su voz.

### **Cristóbal Jofré**

Nacido en San Luis en 1894, don Cristóbal fue en sus comienzos tornero, dedicándose más tarde a la fabricación de artículos regionales. Junto a sus seis hijos varones trabajó la madera, el mármol ónix y otros materiales característicos de la provincia. En su antiguo taller, una rueda de carro y dos hombres generaban la fuerza motriz. Años más tarde dejó la tornería a sus hijos y se dedicó a fabricar guitarras, charangos y violines, tarea que realizó en la ciudad capital durante 50 años ininterrumpidos, casi siempre “a pedido” y a pesar de la ceguera que le acompañó gran parte de su vida.

Admirable artesano, verdadero artista en la construcción de guitarras, él mismo elegía el árbol para ser talado. Luego procedía a trozarlo y esperaba largo tiempo para que los tablones se estacionaran. Finalmente, comenzaba a fabricar el instrumento.

En la entrevista realizada a Berta Elena Jofré, su hija, recordaba las tareas que su padre realizaba previamente a la construcción de una guitarra:

Estacionaba por mucho tiempo las maderas cortadas en finas chapas, acondicionándolas en un lugar seco para que no sufrieran deformaciones. Muy a menudo golpeaba con la punta de sus dedos las planchas de madera para determinar su sonoridad.

Berta Elena evocó lo delicado que era, una vez fabricado el instrumento, efectuar prolijamente el pulimento y el posterior lustrado:

Si se realizaba en invierno, se debía efectuar en un ambiente cálido y donde no hubiese polvillo. Yo observaba de niña, cómo mi padre entibiaba en un bracero, cuyas llamas esta-

ban apagadas, la muñequilla empapada en laca blanca. De esta manera, no corría el riesgo de empastar la superficie del instrumento, pues esto daría lugar a empañar el lustre.

Una de las últimas guitarras fabricadas por este recordado artesano fue adquirida por don Osvaldo Salas en el año 1970. La compró para obsequiarla a su hijo Mariano, recién nacido, como presintiendo que llegaría a ser un talentoso concertista de San Luis.

El interior de la caja de ese hermoso instrumento, que aún conserva este guitarrista puntano, deja ver una etiqueta circular que dice: “Cristóbal Jofré. Fábrica de guitarras finas”. Don Cristóbal Jofré falleció en 1970 dejando la semilla de este arte en el seno de la familia, que fue celosa guardiana de su sabiduría y de su magia.

### **Julio César Jofré**

En la tarde del 19 de setiembre de 1992 entrevisté a don Julio César Jofré en su taller de avenida Illía al 300, en la ciudad de San Luis. Él aprendió el oficio trabajando con su padre, don Cristóbal, a quien recordó con cariño y orgullo: “Ya desde joven, yo era ebanista, guitarrero y guitarrista.”

Juntos fabricaron guitarras de algarrobo, retamo, jacarandá y acacia y evocó dos guitarras muy finas que salieron de su taller construidas en jacarandá negro, madera que había traído de la India un marinero.

Con su padre hizo guitarras de seis, nueve, diez y hasta doce cuerdas y explicó la afinación de estas últimas a las que “se deben dejar unas cuerdas libres para que hagan el bajo” (Jofré, J. C., 1992). Pero no solo guitarras brotaron de sus manos artesanas. Recordó que, en 1935, en ocasión de realizarse la Exposición Provincial de Artículos Regionales en la Escuela Lafinur de la ciudad de San Luis, su padre y él expusieron también violines, mandolines y bandurrias.

En la entrevista evocó los nombres de algunas personas que años atrás adquirieron sus guitarras: don Pedro Aguilar, afamado cantor y guitarrista de la ciudad de San Luis, Mariano Pérez, Evaristo Chávez y Balladore Fernández, prestigioso dúo puntano.

La última guitarra fabricada por ellos fue adquirida por don Rosendo Suárez, conocido artesano del cuero, propietario de una antigua talabartería de calle Colón al 1000. Recordó complacido que vendieron una guitarra al Trío Los Panchos en su paso por San Luis y que otras dos salieron al exterior: “una a Estados Unidos pedida por unos mormones y otra a Israel”.

Respondiendo a mi inquietud por saber qué pensaba de los guitarristas actuales me dijo que en su opinión “hay más, pero menos buenos”.

### **Pepe Núñez<sup>132</sup>**

Don Pepe Núñez vive en Lafinur (departamento Junín) acompañado por su familia en una antigua casa rodeada de tamarindos, la misma que le vio nacer en el año 1932. Desde joven se dedica a construir guitarras. “Al principio fui hojalatero y también herrero. Hacía y colocaba herraduras. Hasta que llegué a la madera y no la dejé más”. Y el artesano desnuda su corazón sensible en la entrevista. “Me gusta más la madera” dice. “El hierro es muy frío. La madera está más unida a lo nuestro ‘el algarrobo’. Pepe Núñez sabe tocar bien la guitarra, pero solo lo hace cuando termina una, para estrenarla.

En su taller trabaja a mano las maderas. Las corta con serrucho “porque si mando el palo a una sierra, pierdo la mitad”. Y expresa: “Lo más lindo es terminarla, afinarla y escucharla. Al principio me agarraba desesperación por poder escuchar su sonido”.

Actualmente, hace una guitarra cada 45 días. “Si tiene más detalles como ser boca de nácar u otras terminaciones llego a tardar dos meses para terminarla”. De sus manos han nacido más de 200 instrumentos entre guitarras, requintos y charangos. “Los he vendido a la gente de la zona, no más”, comenta con resignación y modestia.

Al preguntarle si piensa seguir trabajando, responde: “No queda otra”. Don Pepe Núñez dio vida a cientos de guitarras, nacidas en el norte puntano, allá, en su vieja casona rodeada de música y de tamarindos.

### **Máximo Heredia**

Oriundo del paraje denominado “Punta de Agua” situado en el departamento Ayacucho a pocos kilómetros de San Francisco del Monte de Oro, don Máximo Heredia nació el 18 de noviembre de 1914. A corta edad se afincó en San Francisco y allí vivió el resto de su vida. Desde ese pequeño pueblo se proyectó su fama y se difundieron los bellos sonos de sus guitarras.

Ya a los 15 años había construido su primera guitarra desarmando un viejo instrumento que tenía su padre. Entrevisté en 1980 a este artesano. En esa oportunidad me contó que, en su juventud, no pudiendo aprender un oficio en el medio en que vivía, estudió carpintería y ebanistería por correspondencia y así pudo desempeñarse con más conocimientos en el taller de su padre fabricando muebles.

Sin embargo, la pasión que desde niño sentía por las guitarras le llevó a dedicarse de lleno a la fabricación de instrumentos musicales. Llegó a fabricar casi un millar de guitarras, las que tuvieron gran aceptación en el

---

<sup>132</sup> Algunos datos han sido extraídos de la entrevista realizada en Lafinur (departamento Junín) por el periodista Javier Bautista.

país y en el extranjero.

En la ciudad de San Luis muchas de ellas fueron vendidas en la antigua cigarrería “El Toro”, comercio que pertenecía a don José Manuel Fabrè, que abrió sus puertas en 1947 en calle Rivadavia al 800. “Sus guitarras eran muy requeridas. Él las fabricaba solo ha pedido” (Fabrè, Pedro Oscar). Cada una de ellas llevaba en el interior de la caja un sello circular que decía “Fábrica de guitarras La Puntana”, nombre que en los últimos años cambió por “Monte de Oro”.

### **Pedro Morales**

Además de “guitarrero”, es un excelente guitarrista y cantor que desde 1965 integró el consagrado conjunto “Los Cantores del Manantial”, junto a Marcelino Lucero, Beto Miranda y Osvaldo Iglesias.

Pedro Morales nació en la ciudad de San Luis en el año 1944. Su pasión por la guitarra le llega por vía materna ya que su abuelo, don Marcolino Sosa que vivía en “las casas viejas” de la zona del Portezuelo tocaba la guitarra. “Mi abuelo era capaz de guitarrear una semana entera” recordaba Pedro en una animada charla que compartimos, plena de evocaciones y nostalgias, así desgrana recuerdos y anécdotas de manera sencilla y espontánea. Cuenta que desde pequeño se sintió fascinado por las guitarras. “Cuando tenía tres años desarmé la primera guitarra, que era de juguete. Después me compraron otra más, pero a todas terminé desarmándolas. Hasta que mis padres se cansaron y decidieron no comprarme más guitarras”.

A los doce años de edad, ya tocaba este instrumento. Un cuñado suyo, Aníbal Espinosa, le había enseñado. Cuando tenía 20 años, casi al mismo tiempo que se formara el conjunto folklórico, nació su oficio de guitarrero. Comenzó a fabricar las primeras guitarras. “Aprendí solo y la primera que hice me desilusionó” confiesa con la humildad que lo caracteriza. Pero siguió trabajando y perfeccionándose, alimentando su vocación con las frecuentes charlas que mantenía con don Cristóbal Jofré y con don Máximo Heredia. “Para las primeras guitarras que hice, utilicé material que había dejado don Cristóbal al fallecer. Esas maderas eran excelentes porque tenían muy muchos años de estacionamiento”.

Ha llegado a construir más de 80 guitarras que hoy regalan sus melodiosos sonos, pulsadas por tantos instrumentistas que las poseen y las valoran. Recuerda algunos de los talentosos guitarristas que las adquirieron: Isaac Miranda de la ciudad capital, Pedro Palacios oriundo de la localidad de Beazley, Luciano Marcos “Changuito” Arce y los integrantes de “Los Cantores del Manantial”, entre otros.

Al preguntarle qué maderas prefiere para construir las distintas partes

de la guitarra, responde: “Para el mástil, cedro paraguayo que compro en Buenos Aires. Para el diapasón, uso el algarrobo y para la tapa armónica, el pino abeto. Para los zócalos, que son los filetes que bordean la guitarra, uso el palo naranjo, porque es duro pero flexible. Y para decorar la boca del instrumento, compro una lámina de madera que se vende para ese uso, que viene en distintos colores. Con un gramil, que es una especie de compás, corto las distintas circunferencias, graduándolas al tamaño de la boca”. Cuenta, además, que es el único de los “guitarreros” de la provincia que ha usado la madera de tintitaco, árbol parecido al espinillo que abunda en San Luis: “El tintitaco tiene madera muy dura —me contesta.— Por su resistencia resulta ideal para fabricar el diapasón. Es tan dura su madera que los hacheros esquivan este árbol porque llega a quebrarles el filo del hacha. Mi padre era hachero y cuando se enfrentaba a un tintitaco, lo cortaba solo si era renuevo; si era viejo, no”

En una visita que realicé a su taller tuve oportunidad de apreciar las diferentes etapas de la construcción de una guitarra.

Quedé admirada ante la belleza de una de ellas, cuya entrastadura, que normalmente es metálica, había sido confeccionada con astas de venado. También presentaban delicados detalles del mismo material las cejillas del puente mayor y menor.

El artesano me contó que fabrica guitarras solo ha pedido y que para terminar un instrumento tardaba casi un mes, trabajando 4 o 5 horas por día. Al final de la entrevista, Pedro Morales manifestó su preocupación al pensar si habrá entre los jóvenes de esta tierra alguno que continúe con este noble oficio que a él lo ha hecho tan feliz.

“Me gustaría que se acerquen al taller para que no se pierda esta tradición guitarrera” (Morales, P., 2002).

## **OTROS ARTESANOS**

En un trabajo titulado *La guitarra*, Urbano J. Núñez deja escrito este valioso testimonio: “En 1810, en el fuerte de San Lorenzo del Chañar, cercano al río Quinto, tenía un taller Francisco Candia, un carpintero y santero que también se dedicaba a componer guitarras”. (Núñez, U. J., 1989).

En San José del Morro (departamento Pedernera) entrevisté a la señora Nélida Torres, que es la propietaria de un viejo bar y almacén llamado “El Fortín”. Ella informó que hace muchos años vivía en Juan Llerena don Jovino Alaniz que “hacía y componía guitarras y era famoso en toda la zona”.

Don Aldo Augsburguer, arqueólogo residente en San Luis que conoce palmo a palmo el territorio puntano, me contó que en las sierras cercanas a Nogolí (departamento Belgrano) vivían en la década de los 1970 los mellizos Otilio y Julio Funes y que allí fabricaron algunas guitarras.

¡Noble oficio el del guitarrero!

¡Digna labor que huele a maderas y que hechiza el alma; que sabe de secretas medidas para la sonora caja y que desde sus seis clavijas puede templar el canto del bosque para entregarlo en arpegios de guitarra!



## **INSTRUMENTISTAS EN SAN LUIS DE ANTAÑO**

Nuestra bella tierra puntana, “pago tranquilo y de buenos amigos”, desde antaño acunó el canto de la guitarra criolla. Pulsada por virtuosos instrumentistas que en este suelo nacieron, sus cuerdas poblaron el aire con melodiosas voces embelleciendo la vida provinciana del San Luis de ayer.

Hoy, por obra de la tradicionalidad, las primas y las bordonas siguen elevando su canto al cielo en este terruño amado, enarbolando así una bandera que es símbolo de la región cuyana. De aquellos antiguos guitarreros, algunos siguen entre nosotros. Otros, en cambio, ya partieron hacia el más allá.

Mas, aunque no estén presentes materialmente, sus duendes rondan las reuniones de amigos y las fiestas guitarreras y sus almas hallan paz cada vez que un cogollo rubrica la tonada o que una serenata convoca afectuosa bajo la noche estrellada.

¡Viejos guitarreros del ayer! Imposible evocarlos a todos. Sin embargo, el recuerdo llega de muchos de ellos. Algunos nombres los hallé en mi memoria. Otros me fueron dictados por amigos que evocan con pasión el pasado, a los que acudí en busca de información para la elaboración de este trabajo.

En la ciudad de San Luis (departamento J. M. de Pueyrredón), en los primeros años del siglo XX, existía el famoso boliche de Carriola, que estaba ubicado en la esquina sudoeste de calles Ayacucho y Rivadavia. Allí se reunían numerosos guitarristas y cantores entre los que se recuerda a don Pedro Fernández y a don Marcos Velázquez, apodado “Marcos Diablo”, tal vez por el asombroso dominio que de la guitarra tenía.

Allá por los años 1930 gozaban de gran fama don Daniel Funes y su amigo Miguel Ruiz, que era zurdo, pero no daba vuelta el encordado. También viven en la memoria de muchos puntanos Ernesto y Armando Pérez quienes, junto a Gerónimo Durán, deleitaban con su canto y sus instrumentos en aquellos tiempos.

Don Pablo Vaccarini tocaba la guitarra en las comparsas del pasado y un criollo de apellido Reta, que se dedicaba a la comercialización de carbón, era siempre solicitado para poner música en las reuniones políticas de la época. En calle San Martín al 800, sobre la vereda este, existía por el año 1940 la casa de la familia Ruiz. Allí se realizaban frecuentes reuniones de amigos y guitarreadas a la que asistían celebrados cantores e instrumentistas de la ciudad.

Esta casa pareciera haber sido construida para albergar tradiciones,

pues años más tardes fue habitada por la familia Balmaceda. Tres de sus hijos, Nicolás, Aníbal y Lucho fueron excelentes intérpretes de la guitarra. Al referir a la primera mitad del siglo pasado no se puede dejar de nombrar a Chacho Rivas, Teluco Gatica, Reynaldo Becerra y Leoncio Ponce, quienes por aquella época interpretaban alegres cuecas y bellas tonadas.

También por aquellos años don Asdrúbal Pérez tocaba la guitarra y cantaba a dúo con su hermana, la señora Mercedes Angélica Pérez de Anzorena, en las fiestas que se realizaban en calle Colón al 1000. Don Segundo Anzorena, el dueño de casa, era un apasionado admirador de la música cuyana. Más de una vez participaba de estas reuniones don Ricardo Zavala Ortiz, que fue gobernador de la provincia. Aún se lo recuerda cantando “Mi caballo bayo”.

Guitarristas afamados de la ciudad de San Luis fueron don Jesús Darío Salas, abuelo del brillante concertista puntano Mariano Salas. También, Julián Frías del Pueblo Nuevo, Pablo Godoy, Julio Eloy Blanco (que era maestro y acompañaba a don Pedro Catalfamo), Aníbal Espinosa (recordado como el “serenatero de los barrios”), Paulino Maldocena y Enrique Labrador (que daban marco musical a las interpretaciones que don José Mariano Chióffalo, brindaba con su armónica).

En el boliche que don Pedro Sosa atendía en calle Pringles entre Lafinur y Falucho, solía cantar en el pasado don Pedrito Aguilar a dúo con el “Chicharra” Astudillo. Era un dúo de excelencia. Don Delfín Pereyra, que tenía campos y tambo al oeste de la ciudad, también tocaba la guitarra. Sus hijos, buenos cantores y guitarristas, heredaron sus cualidades musicales.

Ellos y otros virtuosos guitarristas como Domingo Albornoz (padre de Ema y Laura, encantadoras niñas que formaran un dúo cuyano), Zenón Pereyra, Jorge Guzmán, Esteban Miranda y tantos otros que nombro en este libro, pueblan el aire puntano con el trino de sus guitarras.

En el año 1994, en adhesión a los 400 años de la Fundación de la ciudad de San Luis, don José Gilberto Moyano escribió un trabajo que tituló “Del pasado puntano”. Del mismo extraigo estos datos:

Donde hoy es calle Falucho y Las Heras, al lado oeste, estaba la casa de mi compadre Rufino Lucero, que tocaba la guitarra y el bandoneón. En esa casa tuve el honor de conocer a don Hilario Cuadros y su conjunto. Hasta allí llegaban muchos cantores famosos como don Emérito Carreras y su compañero Julio César Agúndez, don Pedrito Aguilar, don Justito Ontiveros, León Baudry y un poco después don Sebastián Muñoz, Clemente Canceledo y muchos otros. Me es

largo enumerar a todos los hombres y paisanos que frecuentaban las reuniones domingueras. (Moyano, J. G., 1994).

Más adelante, refiriéndose al antiguo y famoso barrio “La Rinconada” que don Gilberto Moyano delimita entre las actuales calles Bolívar, Tomás Jofré, Lafinur y Caseros, agrega luego de evocar los bailes y guitarreadas que allí se realizaban:

Los paisanos criollos que residen hasta la fecha en ese barrio son don Tito Flores que formaba dúo con su hermano Severo Flores; muy buenos cantores de tonadas cuyanas. Francisco Rosales, doña Celestina, la familia Garay, don Pedro, que muchos decían que era el intendente de la Rinconada. (Moyano, J. G., 1994).

Se debe añadir que en este tradicional rincón de la ciudad residió también la familia de Juan Roberto Quiroga, popularmente llamado “El Quirquincho”, notable guitarrista de San Luis que extendió su fama hasta otras provincias. En este legendario barrio “La Rinconada” el inolvidable boliche de don Pedro Apez cobijó las voces de innumerables cantores y guitarreros que a él llegaron proclamando la voz de esta tierra.

Un poco más allá de la ciudad de San Luis, pero siempre dentro de los límites del departamento, instrumentistas famosos recibieron el elogio de quienes los escucharon: en Balde, don Pedro Sánchez y los hermanos Doroteo y José Orellano, en Las Piedritas; don Marcolino Sosa que vivía en “las casas viejas” del Portezuelo, recordado como buen guitarrero y cantor; en Beazley, en la primera mitad del siglo XX, se hacían guitarreadas en el boliche de Barragá y en la casa de comidas de doña Juana Panelo. En la década del 1940 dos eran los almacenes de ramos generales en esta localidad: el de don Francisco Pagano y el de Julio Raba. Ambos vendían, entre numerosos artículos, guitarras de la afamada Casa Núñez de la Capital Federal.

Por esa misma época existía en este pueblo el corralón de don Francisco Pagano al que llegaban de todos los vientos más de treinta carros por día para cargar los vagones que esperaban frente al negocio, en una extensión de vías concedida por el ferrocarril. Por las noches, el canto y las guitarras hacían olvidar la fatiga de la jornada. Allí se reunían apasionados guitarreros como don Aniceto Adrián Recolon (“El Bisleño”) y don Alfredo Carranza, quienes formaban el conjunto “Los puntanitos del sur”. Asimismo, don Teófilo Ortiz, Los hermanos Flores, Luis Romero, Tuco Luján, el Rubio Pelay y los hermanos Calderón.

Al llegar el nuevo día se reiniciaba el arduo trabajo de cargar los vagones que abrían de transportar madera, leña, carbón y liga de cabra. Eran tiempos en que el tren le daba vida a Beazley y tantas otras poblaciones de San Luis. Años felices en que el riel era sinónimo de trabajo, comunicación y progreso para sus pobladores y para la provincia toda.

Sin embargo, llegó un día en que el tren partió para nunca más volver. Y cada estación quedó sumida en la nostalgia de un pasado venturoso, en el ocaso de un presente desolado y en la esperanza del regreso del tren.

Hoy, los andenes se pueblan con la voz y la guitarra del trovador que enarbola en el canto un clamor y sus sueños. Él es Pedro Palacios, talentoso cantautor y guitarrista nacido en este pueblo ferroviario, que entrega en sentidas coplas:

Se oye un silencio de rieles  
por esas calles desiertas  
y la estación de mi pueblo  
espera un tren que no llega.

La campana que apuraba  
el beso de despedida  
también se quedó callada  
junto a Beazley aquel día.

¡Vamos bisleños que la esperanza  
quiere en tu sueño reverdecer!

Villa Mercedes (departamento Pedernera) dio a la provincia y al país excelentes guitarristas, algunos de los cuales alcanzaron renombre nacional. Pensando en esos afamados artistas, recordamos a Alfredo Alfonso y a José Adimanto Zavala, nacido en Ojo del Río (departamento Junín), pero que residió muchas años en Villa Mercedes. Sería imposible nombrar a todos los guitarristas villamercedinos del pasado. Se evocará entre ellos a algunos, todos viven en la memoria del pueblo mercedino: Félix Máximo María, los hermanos Urtubey, Enrique Almada (que dirigió una academia de guitarra en la ciudad de San Luis en la década del 1950), Héctor Montenegro, Pedro y Medardo Herrera, Palmiro Bertoglio, el ciego Ávila, Lino Ávila y su hijo Raúl, el Negro Calderón, Guillermo Rogelio Giménez, Ricardo Arriaga, los hermanos Astorga, Hugo Tulio y Mario Lucero, Rosas Camargo, los hermanos Silvera, Alberto Orellano, Los Hermanos Mercau, Carlos Palacios, José Montoya, Roberto Pereyra, Antonio Mercau, Cuso Guevara,

Manuel Puebla, Carlos Dávila, Humberto Soloa, Jorge Campos y Enrique Luján, sin olvidar al gran compositor Rafael “Chocho” Arancibia Laborda, que nació y estudió en la ciudad capital, pero vivió gran parte de su vida en Villa Mercedes.

Hay en esta ciudad un lugar pletórico de tradiciones y henchido de voces y recuerdos del pasado: la Calle Angosta. Vieja y pintoresca arteria mercedina, famosa por sus boliches y por tantos cantores y guitarreros que reunió. Aún se escuchan en ellas las voces del pasado que, como perlas de un collar, fue enhebrando su singular “vereda sola”.

Hoy, cada vez que la inmortal cueca del inolvidable Zavalita revive los nombres de don Manuel, don Calixto y los Miranda, la alegría de su ritmo convoca a los espíritus de los guitarreros que ya no están. Y ellos seguramente acuden, etéreos pero entusiastas, para gozar los arpegios que en cada festival conmueven a la Calle Angosta.

Siempre dentro de las fronteras del departamento Pedernera, se recuerda a guitarreros como Javier Rodríguez, Francisco Suarez y Faustino Torres, que se reunían en el almacén que don José Félix Morín tenía hace muchos años en San José del Morro. En el mismo pueblo cantaba doña Modesta Torres con su hermana Nélide, propietaria del Bar “El Fortín”.

Oriunda de La Punilla, doña Paula Domínguez de Bazán, distinguida dama perteneciente a una rica familia y más tarde fundadora de la primera Escuela de Niñas y de la Sociedad de Beneficencia de la ciudad de San Luis, también pulsó la guitarra. Refiriéndose a las habilidades artísticas de la ilustre señora, don Urbano J. Núñez expresa:

Al amparo de los fragantes frutales y en la sobriedad de la sala engalanada con chuces y flores, el alma de la tierra prolongaba el lamento armonioso de la guitarra con que doña Paula convoca a las calandrias de los tiempos mejores. (Núñez, U. J., 1971).

Desde el departamento Ayacucho, el maestro Cornelio C. Moyano informa en 1921.<sup>133</sup>

Hay dos ciegos cuyo oficio es cantar en las reuniones acompañados de guitarras. Uno de ellos improvisa sobre el tema que le propongan especialmente si es de actualidad. Son versos libres, pero de carácter jocoso. Se llama Antonio

---

<sup>133</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg.98. Escuela Ambulante “O”.

Ponce y vive en El Rincón. El otro ciego es Victoriano Abaca, toca la guitarra y canta tonadas, milongas, gatos, cuecas, etc. Toca el mandolín y el violín. Se domicilia en San Francisco. (Moyano, C. C., 1921).

También menciona a José Carmona, albañil y guitarrero, que es muy solicitado. De él dice que no compone ni improvisa, pero que tiene un hermoso repertorio de milongas, tangos, valsés.

En San Francisco, allá por la década del 1950, Benjamín y Manuel Sánchez formaron el afamado dúo “Monte de Oro”, muy aplaudido en la zona. En Quines, progresista localidad del mismo departamento, los hermanos Silvestre y Delfín Leal, que eran peluqueros, eran además reconocidos guitarristas en la primera mitad del siglo XX.

Hasta nuestros días llega el recuerdo del mentado dúo de Quines Suárez-Carreño, cuyas canciones alegraban los festejos del pueblo, siempre acompañados por rifas que organizaba la iglesia o la cooperadora escolar. En las fiestas familiares que se realizaban en este pueblo en la década del 1930, se destacaban como precoces cantores y bailarines los hermanitos Azucena y Oscar Moyano. Este niño, con el paso de los años, llegaría a ser uno de los más virtuosos guitarristas de San Luis.

Por esa misma época Silvestre Gatica, Antonio Moyano (padre de Oscar “Pucho” Moyano), Waldo Britos (conocido como “El Tijeritas”) y Germán Mendoza (artesano de herrajes y frenos) actuaban en todas las fiestas escolares y reuniones familiares de Quines. Don Rosario Arce y su hermana, doña Hermelinda Arce de Rivarola (madre del talentoso cantor e instrumentista Mario Iván Rivarola), deleitaban a los quineros con su canto y sus interpretaciones en guitarra y violín.

En Chipiscá, paraje cercano al límite con La Rioja, vivía Segundo Molina que había nacido en 1886. Vivió también en San Antonio donde entonaba a dúo con su hermano José. Don Segundo, que además de guitarrero y cantor fue arriero, cantó hasta 1950, año en que perdió la voz. Aún viven en la memoria popular los hermanos Fausto y Epifanio Azcurra, que tan viejos estilos y tonadas solían cantar; José Sosa, de la estancia La Salvadora y Cástulo Suárez de Balde de Azcurra.

En Potrero de Leyes vivieron dos grandes guitarreros: don Modesto Heredia y don Rafael Blanco, oriundo de La Rioja, que murió en 1940 cuando tenía 112 años. En la zona de Candelaria, don Aníbal Arce cantaba y tocaba la guitarra. Había nacido en los últimos años del siglo XIX y dejó semillas de su tradición en sus hijos, que también nacieron allí: Sebastián, Julio y Ricardo, notables guitarristas, y Luciano Marcos “Changuito” Arce, talentoso

y fructífero músico y poeta.

Desde el departamento Belgrano informa en 1921 el maestro Cornelio C. Moyano que don Pedro Becerra es un conocido guitarrista de los chañares. En ese mismo año la maestra Petrona Ontiveros de Soloa manifiesta que en Pozo Cavado, don Domingo Lucero, que es analfabeto, improvisa al compás de la guitarra los hechos referentes a la vida y a las personas. Lo mismo informa la maestra Honorilda Moyano.<sup>134</sup>

En Nogolí, famosos instrumentistas aún son recordados por sus pobladores: Ramón González, llamado el Pitico por sus amigos, y Cipriano Lucero, padre de Eugenio Lucero, también cantor y guitarrero que cantaba a dúo con Deolindo Becerra. Ambos adquirieron gran prestigio en la región. El maestro Luis Gerónimo Lucero, a quien con gran cariño se recuerda en esta población en la que vivió muchos años, tocaba la guitarra y el mandolín. En Nogolí se escuchó la preciosa voz de la señora Crecencia Blanco de Sánchez que enseñó a cantar a su hijo Nazario Víctor Sánchez, renombrado guitarrista y cantor. Se escuchó entonar una antigua tonada a doña Crecencia, acompañada por su hijo, cuando contaba 86 primaveras.

En La Calera gozaba de gran fama como guitarrero don Segundo Leyes. En su juventud se fue a Mendoza a trabajar de cosechero y allá se hizo amigo de los hermanos Cacho y Nelson Tacunau, cuando aún no eran famosos. Con ellos se hizo guitarrero y adoptó su mismo estilo.

En el departamento San Martín, una larga lista de recordados cantores y guitarreros guarda como reliquia la memoria popular. Con motivo de la Encuesta Nacional de 1921, la maestra Balbina Ortiz da a conocer los nombres de Pedro Gonzales de Casa Grande y de Benito Godoy de La Vertiente.<sup>135</sup>

Por la misma época, el maestro Rufino Ovejas informa que en Cruz Brillante don Eusebio Mendoza toca la guitarra y que en Casa del Cóndor don José Villegas canta solo y a dúo con su esposa, Nicolasa de Villegas.<sup>136</sup>

En Las Aguadas, Juan de la Cruz Ochoa cantaba a dúo y tocaba la guitarra con Luis Barroso. Desde Potrerillos, el maestro José Luis Pedernera envía una lista de renombrados guitarristas de las primeras décadas del siglo:<sup>137</sup> Medardo Ortiz y Zoilo Torrez, domiciliados en El Caldén; Pedro García Flores de Agua Linda; Lucio Garro de El Saucecito; Diomedes Arias de Cueva

134 "Catálogo de la Colección de Folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg.98. Escuela Ambulante "O".

135 "Catálogo de la Colección de Folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 98, Esc. 156.

136 "Catálogo de la Colección de Folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 101, Esc. Ambulante "I".

137 "Catálogo de la Colección de Folklore" - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 103, Esc. N° 40.

Pintada; José Escudero y Federico Garro de Casa de Piedra; Visitación Sosa de La Higuerita; Juan Montesano y José Inés Aguilar de Potrerillos; José Barroso de San Fernando y Nicandro García de El Salto.

En el departamento Junín, gente memoriosa de la zona recuerda a numerosos guitarreros que alegraron las fiestas y los corazones de los lugareños. La maestra Rosa Ortiz de Suárez informa en 1921 que Antonio Barrio, Sinforoso Ladino, Gregorio Godoy y Juan Nievas son famosos guitarreros en Santa Rosa. También fueron populares instrumentistas don Carmen Ochoa en El Pueblito<sup>138</sup> y en Carpintería don Gregorio Romo, un centenario guitarrista y cantor de quien el folklorólogo Carlos Vega recopiló la letra y la música de El Pajarillo y La Calandria, viejas danzas de la provincia de San Luis.

El poeta Antonio Esteban Agüero, oriundo del departamento Junín, canta en su “Digo las guitarras” los nombres de viejos e inolvidables guitarreros de la región: don Mauro de cuyas bordonas brotaban “pañuelos, pañuelos y pañuelos como pétalos de zamba”; don Crisóstomo Quiroga que en La Quebrada cantaba “detrás de una guitarra”; don Rudecindo Cuello que en Piedra Blanca fue a cantar a los pies de la cama de su amigo Manuel Cornejo que se moría; don Crisanto Lucero que traía “sobre el apero de gozar domingos, su mujer: la guitarra” y don Alonso Gatica, que “tenía un caballo, una montura, el desamor de su amor y una guitarra” (Agüero, A. E., 1972).

En el departamento Pringles fueron mentados guitarreros don Juan Lucero, que vivía en El Durazno y era ciego; don Isaac Pereira, de La Carolina y don Bartolomé Sánchez, que en Cerros Largos tocaba con sus hijos la guitarra y el mandolín. Don Eufrasio Lucero, que nació en 1900 en El Durazno, vive en el recuerdo de mucha gente que lo conoció. Solía cantar con Julio y Ramón Lucero, Juan Miranda y Víctor Ojeda, todos de esa localidad. Muchas veces se reunían con otros cantores y guitarreros en el almacén que don Romero tenía en El Trapiche. Desde La Estanzuela (departamento Chacabuco), el maestro Fortunato Chávez informaba nombres de guitarreros y cantores famosos: Pedro Torres, Teodoro Gómez y Basilio Lucero.<sup>139</sup>

En Unión (departamento Dupuy), vivió el maestro Alcaraz que era poeta y tocaba muy bien la guitarra. Le enseñó a pulsar este instrumento a Alejandro Vega, famoso guitarrista que con el Vasco Luna formó un conocido dúo en la década del 1970.

---

138 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 152, Esc. Nº 211.

139 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 36, Esc. 141.

### **Guitarras en la evocación de un poeta**

Una tarde invernal de julio entrevisté a Juan Miguel Bustos, el poeta cuyo canto enorgullece a los puntanos, con el propósito de obtener información acerca de viejos guitarreros cuyo recuerdo anidaban en su mente y en su corazón. Y Juan Miguel no se hizo rogar. Lenta y gustosamente comenzó la entrevista enhebrando nombres y memorias, enriqueciendo el relato con la belleza de su dicción:

Los primeros en mis recuerdos son Marcial Zambrano, Carlos Rosales y del que guardo solamente el apodo, el 'Cabeza de Bronce'. Hace algún tiempo he visto entre los papeles y recuerdos de la familia, una foto de un 'picnic', tal como se decía entonces, en la Quebrada de los Cóndores a la que habíamos arribado a bordo de un camión con un grupo numeroso de amigos de mi padre. Me ha quedado registrado en forma imborrable en la memoria el momento en que el 'Cabeza de Bronce' cantaba la tonada "¡No quiero prenda con dueño!" Esto sucedió en el año 1949. (Bustos, J. M., 2000).

Juan Miguel comentó además que por aquel tiempo en la calle Pringles, entre Chacabuco y Mitre, al lado de la Escuela de Arte y Oficios, tenía su casa y taller de carpintería don Marcial Zambrano. Allí se realizaban con frecuencia festejos de orden familiar con numerosos invitados a los que concurrían guitarreros "como pa' hacer dulce" ¡Era tan lindo escuchar al poeta!

Sus palabras llegan a mis oídos como acordes de guitarra. Bustos siguió recordando:

A principios del año 1950 mis padres construyeron su casa en calle Buenos Aires, entre Caseros y Constitución. Al frente, por el lado norte de la calle, se encontraba emplazado el boliche de don Ricardo Ortiz. En esta catedral vi oficiar durante muchos años la celebración de un canto total que dio forma definitiva a mi casi desesperada necesidad de canto y de guitarra. Para iniciar la lista de estos sacerdotes que daban formas a ese casi místico oficio, voy a nombrar precisamente al dueño del bar, don Ricardo Ortiz, cantor de valses y de algunos tangos acompañándose él mismo con una suerte de caricias y bordoneos que le otorgaban una cierta

particularidad. También ‘El Gauchón Bustos,’ que cantaba “Empanada, locro y vino / todos los domingos, todos los domingos”; el Mudo Chávez, siempre enmantado; los hermanos Balmaceda y el Petiso Flores; el Flaco Pereira y su hermano el “Caballito de Madera”, guitarrero el primero y el segundo ejecutor de una mandolina con lo que ambos interpretaban el Himno Nacional, la Marcha de San Lorenzo y tantas otras piezas magistrales. (Bustos, J. M., 2000).

Las hebras de sus recuerdos fueron uniendo nombres como perlas de un collar: don Telmo Gatica, el Quisito, el Pocho Zapata, El Chacho de la Batata, Ortiz Tirao, los hermanos Oros, el Candela (ejecutor de mandolina), Joaquín Mercao, alias “El Vizcacha” (excelente guitarrero y cantor de tangos), el Negro Mendoza, el Trapito y otros nombres que han dejado de serlo para ser en la memoria nada más que imágenes borrosas de guitarros que bordonean fantasmalmente, a veces, en el cordal de los sueños. El poeta dejó para el final dos nombres muy caros a sus sentimientos, ambos vinculados por un compadrazgo:

Los dos muchas veces presidieron a la sombra del parral de mi casa, en la mesa de piedra que aún se conserva a un costado del patio sosteniendo el vino amical y dándole forma a la rueda guitarral: don Pedro Aguilar, guitarrero y cantor del que alguna vez dijeron que supo cantar con Agustín Magaldi y por fin el mayor para mí por lo que significó siempre, mi compadre y guitarrero don Miguel Félix Bustos, mi padre. (Bustos, J. M., 2000).

### **La casa paterna**

La antigua casona que aún se mantiene en pie en Belgrano 666 de la ciudad de San Luis atesora entre sus paredes recuerdos y bordoneos de tiempos pretéritos. Añosa, con zaguán y grandes ventanas a la calle, galería larga, jardín con aljibe y fresca sombra de parrales, espaciosa y hospitalaria, ella fue un crisol de tradiciones y el lugar de encuentro de folkloristas y amigos. Allí vivió don Emérito Carreras, recordado guitarrista y cantor de San Luis.



Casa familiar

Al evocarla me siento nuevamente niña pues esa casa fue mi nido, mi primer hogar, el cántaro de tradiciones que dio de beber a mi alma sedienta, el hostel de guitarreros y cantores, de cuecas y tonadas que en mi infancia escuché.

Ella supo cobijar el canto y el bordoneo de renombrados folkloristas de aquel San Luis de mitad de siglo: Jorge Arancibia Laborda y su hermano el “Chocho”, Julio César Agúndez, Tito Puglisi, Félix Máximo María, Luis Urtubey, Medardo Herrera, los hermanos Julio, Ricardo, “Changuito” y Sebastián Arce, Emiliano Agúndez, Atilio Godino, Isaac Miranda, Alejandro Magallanes y tantos otros virtuosos instrumentistas y cantores cuyos nombres quedan grabados en las páginas de este libro.

¡Cuántas reuniones de amigos se realizaron en ese querido solar, al que todos llegaban convocados por la guitarra y los sabrosos asados que allí supo preparar, a pedido de mi padre, el inolvidable Roberto ‘Machuca’ Velázquez!

Desde la lejana patagonia, mi hermano Jorge Eduardo evoca esta casa paterna en sus versos:

En mi vieja casona de siempre  
con sus patios sombreados a parra  
cantarán jubilosos sus duendes  
con tañidos de dulces guitarras.

Cuando la visito, me parece escuchar voces lejanas que resuenan en

sus antiguos muros y guitarras del pasado que arpegian un canto melodioso y eterno.



¡Viejos guitarreros de mi patria chica!  
¿Quién pulsará las guitarras de los que ya no están?  
¿Desde qué estrella nos estarán mirando?

Hoy vivimos tiempos difíciles; momentos en que una metralla cotidiana de costumbres foráneas intenta empañar nuestra noble tradición. Pero sus semillas cayeron en suelo fértil y con el paso del tiempo, una a una fueron germinando. De sus brotes asomaron nuevos guitarreros, retoños musicales de aquel viejo árbol que hoy siguen proclamando la voz de esta tierra en su cantar.<sup>140</sup>

---

140 Informantes: Lilia Adelfa Anzorena, Julio Becerra, José Mariano Domingo, Antonio César Chiófalo, Pedro Morales, Juan Ruiz y Aniceto Adrián Recolón.

## LA GUITARRA EN LA RELIGIOSIDAD POPULAR

El hombre es el único ser de la escala zoológica capaz de elevar sus ojos al cielo buscando protección. Desde tiempos inmemoriales, antes de aprender a implorar mediante la plegaria, el ser humano lo hizo a través de gestos, con la danza y con otras expresiones rituales con la finalidad de pedir protección a un Ser Superior que no conocía, pero que desde siempre presintió. Así trataba de lograr todo aquello que le beneficiara en su existencia o intentaba impedir lo que le perjudicaba.

Es decir que el hombre primitivo fue creando una magia ingenua y utilitaria con la que procuró defender su vida y su ambiente de los misterios de la naturaleza, cuyo origen ignoraba. Con el correr del tiempo esta simple magia se instaló en los pueblos en forma de supersticiones o de creencias populares, muchas de las cuales permanecen vigentes por obra de la tradición. La guitarra, compañera inseparable del hombre, no fue ajena a estas costumbres paganas.

A continuación, se mencionan algunas creencias relacionadas con este instrumento y que por obra de la oralidad perviven en la provincia:

- En muchos lugares de la zona rural la guitarra no se guarda afinada “porque de noche llega el mandinga y comienza a tocar”.
- Por las noches no se debe dejar el instrumento fuera del rancho, porque también este temido visitante viene a pulsarla.
- Muchos creen que colocando un anillo de víbora cascabel dentro de la caja de la guitarra se logra de ésta mejor sonoridad.<sup>141</sup>
- De gran arraigo en el noreste de la provincia es la creencia popular que afirma que introduciendo las manos en un hormiguero se adquiere habilidad para ser “buen guitarrero”, mejor aún si se trata de termitas.<sup>142</sup>
- La “afinación del diablo”, a la que hemos hecho referencia en el capítulo “Modos de afinación”, hace tocar muy bien la guitarra a cualquiera que esté dispuesto a vender su alma al mandinga.

Del análisis de estas supersticiones y creencias populares podemos deducir que el hombre folk relaciona a menudo la figura del diablo con la guitarra y con la música. No en vano en el ambiente campesino de la provincia es común escuchar que se nombra a este personaje como “el maestro de

---

<sup>141</sup> Informante: Raúl Aguilar, tradicionalista oriundo de Balde Azcurra, departamento Ayacucho, colaborador en un programa radial de la ciudad de San Luis.

<sup>142</sup> Informante: Luis Burgos, vecino de la ciudad de San Luis, poeta.

música". En algunos lugares también se le llama "el Ave María", tal vez por el temor que inspira el solo hecho de pronunciar alguno de sus nombres.

El cristianismo nos llega desde España con la colonización y a partir de entonces se enraíza en este suelo el catolicismo que más tarde difundirán y contribuirán a su total arraigo los padres misioneros. El trabajo admirable de los evangelizadores no se limitó tan solo a catequizar, sino que al mismo tiempo enseñaron a los nativos a construir sus viviendas, confeccionar su vestimenta y también los instruyeron en la lectura y la escritura, en la música y en la fabricación de instrumentos.

En 1594 el general don Luis Jufre funda la ciudad capital con el nombre de San Luis de Loyola Nueva Medina de Río Seco y al hacerlo, pone a la nueva urbe bajo el amparo de San Luis Rey de Francia, dejando así el sello indiscutible de la presencia del catolicismo en esta tierra.

Con el correr del tiempo se siguieron fundando pueblos y ciudades en la provincia, muchos de los cuales tienen nombres marianos o de santos, patronos de esas localidades. Estos hechos dan testimonio de la fecunda obra de evangelización desarrollada por la iglesia católica y del arraigo alcanzado en nuestro suelo.

Con el paso de los años, en cada ciudad y en cada localidad importante fueron edificándose iglesias y capillas que favorecieron la difusión de la fe y de las prácticas religiosas. Don Juan W. Gez destina un capítulo de su "Historia de la Provincia de San Luis" para describir los distintos aspectos de la vida de la ciudad en tiempos de la colonia:

La religión alentó y sostuvo la existencia de la vida colonial, penetrándolo todo, desde la intimidad del hogar a las funciones públicas y se impuso con los caracteres de un deber imperativo, como que era base y sustento de la moral. Las fiestas familiares se limitaban a las solemnes funciones de la iglesia y a uno que otro baile ceremonioso. (Gez, J. W., 1916).

Con motivo de la Encuesta Nacional de 1921, el maestro Luis Gerónimo Lucero envió desde la provincia de San Luis un extenso y substancial informe por el cual las autoridades del Consejo Nacional de Educación le otorgaron el Primer Premio. En esa oportunidad, este magnífico trabajo, que abarca casi la totalidad de los aspectos que comprende nuestro folklore, fue elegido entre los informes enviados por maestros de todas las provincias argentinas.

Este hecho, desconocido por muchos, constituye un verdadero moti-

vo de orgullo para la Puntanidad. Por aquellos años don Gerónimo Lucero estaba a cargo de una escuela ambulante, lo que le permitió conocer pobladores y costumbres de numerosas localidades del territorio sanluiseño. Refiriéndose a las creencias del pueblo, dice en su trabajo: “Puedo asegurar que el ciento por ciento de la población es creyente cristiana: prospera esta religión y se considera como creador del mundo a un Dios, quien es el Supremo Hacedor de todo lo creado”<sup>143</sup>

Sin embargo, en las poblaciones alejadas, ya sea por la falta de caminos o la escasez de medios de transporte, se carecía de presencia sacerdotal, por lo que los devotos vecinos, con sencillez campesina y sincero fervor, comenzaron a celebrar por su cuenta actos religiosos. Los realizaban en honor a la Virgen o al Santo Patrono del lugar o como rogativas a Dios, con un fin colectivo o particular. En todas estas celebraciones, tal vez sabiendo que el canto agrada a Dios y que “el que canta, reza dos veces”, siempre estaba presente la música y con ella, la guitarra.

Con el transcurrir de los años y la llegada del progreso al interior de la provincia, estas prácticas religiosas populares fueron disminuyendo. La construcción de caminos, la existencia de nuevos medios de comunicación y la edificación de capillas e iglesias favorecieron una presencia sacerdotal estable o periódica en las poblaciones.

Hoy, si bien estos actos piadosos siguen vigentes en algunos rincones apartados del territorio puntano, en muchos pueblos solo perviven en el recuerdo nostálgico de sus pobladores más antiguos.

### **Las novenas**

Las novenas son prácticas religiosas populares que por espacio de nueve días se dedican a Dios, a la Virgen o a un Santo en particular sin participación eclesiástica. Estos actos devotos que aún siguen vigentes en algunas poblaciones de la provincia, se realizan en la casa de un vecino piadoso y respetable en la que con todo esmero y pulcritud se erige un sencillo altar con la imagen a venerar.

El último día se realiza el final o “acabo” de la novena, que muestra dos aspectos: la procesión y la fiesta. En ambas, el canto, la danza y las guitarras junto a otros instrumentos musicales ponen de manifiesto el júbilo popular. Sin pretender nombrar en este trabajo todas las localidades que aún mantienen vigentes estas tradiciones religiosas, se mencionan algunos datos recogidos en la investigación. En un excelente trabajo publicado por el profesor Juan Pedro Catalfamo, el autor da testimonio acerca de las novenas

---

<sup>143</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 77, Escuela Ambulante “E”, Maestro Luis Gerónimo Lucero, Primer envío.

realizadas en la década de 1930 en San Felipe (departamento Ayacucho) lugar donde se desempeñó como director de una escuela rural:

Durante los primeros ocho días de la novena, que se realizan de noche, se escucha el aviso con toques de “cajas” y/o “bombo” o “tambor”. Terminada cada una de ellas, la reunión continúa por algunas horas más. Corre el mate y a veces también el café, se conversa animadamente y se practican juegos de entretenimiento. Todo depende de las circunstancias y por eso a veces también se baila y se canta. (...) El acto religioso es de lo más emotivo y donde el campesinado se muestra un sincero creyente. El acabo de novena es más solemne y con procesión, por ser la culminación de la ceremonia. En muchos casos es dable observar la presencia de músicos que ejecutan acordeón a piano (‘verdulera’) con una o más guitarras y con o sin cantos, encabezando la procesión. (Catalfamo, J. P., 1983).

Finalizada ésta, los fieles devotos se reúnen en un almuerzo en casa de algún hospitalario vecino. Entonces “la parte musical se atiende sea con fonógrafo, una victrola o tocadiscos, si se trataba de bailar. También acordeón y guitarras y excepcionalmente mandolín” (Catalfamo, J. P., 1983).

En Potrerillo (departamento San Martín) entre los santos que motivaban mayor devoción popular a principios del siglo XX, se hallaba “San Roque de las Mangas”. Sus devotos reconocían en él gran poder para hacer milagros. “El día consagrado a este santo es el 16 de agosto” dice en su informe el maestro José Luis Pedernera<sup>144</sup>:

En este día se lo lleva en procesión hasta el Señor de Renca. Después de celebrarse actos religiosos al Santo, se vuelve a su casa en igual forma. San Roque de las Mangas siempre se encuentra en peregrinación, pues lo piden y llevan a muchas partes con el objeto de seguirle novena. A un acabo de novena pueden concurrir personas sin ser invitadas. Algunas por rezar al Santo y las más, interesadas en la fiesta. (Pedernera, J. L., 1921).

En el mismo informe, este docente manifiesta que en ese lugar se le

---

144 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 103, Esc. N° 40, Potrerillos.

sigue novena a Nuestra Madre del Rosario y a muchos otros santos, entre ellos a Santa Teresa para que libre de la plaga de langostas en los sembrados.

En Quines (departamento Ayacucho) a mitad del siglo XX, se rezaban novenas a San Cayetano y a San Antonio en casa de doña Goya de Altamira. “Al final de la novena se repartía café y sopaipillas. El día del “acabo” se hacía la procesión por las calles del pueblo, seguida de una gran fiesta con cantos y guitarreadas”.<sup>145</sup>

En la Encuesta Nacional de 1921, el maestro Ramón Pedrueza expresa que en Saladillo (departamento Pringles) se acostumbra rezar la novena a la Virgen del Rosario, que culmina el primer domingo de octubre con festejos populares. En Santa Rosa (departamento Junín) don Vicente Zavala y su hija evocan con nostalgia pretéritos e inolvidables tiempos vividos en el pueblo:

Esperábamos todo el año la fiesta de Santa Rosa. Preparábamos la ropa; las mujeres, los vestidos. Se hacía la novena comenzando el día 22 para finalizar el día 30 de agosto, día de Santa Rosa. Todos los días después de la novena había kermeses, con comidas y guitarreadas. Después, el baile al que las niñas no podían ir solas; tenían que ir con los padres o con una persona mayor y de confianza, que las cuidara bien. (Becerra, J. 2000).

En el mes de abril del año 2000 entrevisté en San José del Morro (departamento Pedernera) a la señora Nélide Torres, oriunda de esa antigua localidad y dueña de un bar y almacén situado frente a la plaza del pueblo. “Aquí todavía se siguen haciendo novenas” me comentó. “Se realizan en honor a San José, que se festeja todos los 19 de marzo. Después de la novena se hace la fiesta y el baile. Pero como ya no quedan guitarreros en el pueblo, viene gente de Villa Mercedes para hacer folklore” (Torres, N., 2000).<sup>146</sup>

En Villa Mercedes se realiza el 24 de septiembre la novena y procesión en homenaje a Nuestra Señora de la Merced, patrona de la ciudad. Este festejo religioso tiene antigua raigambre entre los mercedinos ya que se inició casi con los orígenes de Villa Mercedes, antes llamado Fortín de las Pulgas. La Virgen de la Merced fue elegida por los pioneros del Fuerte Constitucional como protectora espiritual de esta población.

En la ciudad de San Luis, cada 25 de agosto culmina la novena dedicada a su Santo Patrono, San Luis Rey de Francia. Ese día se realiza la tradicional procesión, en la que gran cantidad de fieles se ponen tras su imagen

145 Informante: Mario Iván Rivarola, prestigioso folklorista oriundo de Quines (departamento Ayacucho).

146 Entrevista realizada por Julio Becerra y emitida en su exitoso programa de Radio Dimensión, San Luis, 4/3/2000.

para recorrer las calles y dar testimonio de su devoción y de su fe.

### **Renca y Villa de la Quebrada**

Hay dos festividades religiosas de gran arraigo en la provincia de San Luis. Ambas convocan gran cantidad de fieles y peregrinos que con profunda fe llegan desde distintas localidades del territorio puntano, de otras provincias y hasta de países limítrofes. Ellas son la que se realiza en honor al Señor de Renca en el departamento Chacabuco y la que se celebra como ofrenda al Santo Cristo de la Quebrada en el departamento Belgrano. Ambas tienen lugar el 3 de mayo, día en que culminan sus respectivas novenas.

Refiriéndonos a **Renca**, diremos que está dedicada al Señor que fue hallado en forma de crucifijo dentro de un espinillo en Chile, en el bosque de Renca, cercano al Valle de Limache. El milagroso hallazgo sucedió cuando un indio ciego hachaba el árbol que lo guardaba y, al salpicar la savia el rostro del hachero, se produjo el milagro y recuperó la vista. El crucifijo puntano es una réplica de la imagen chilena y en su confección se usaron algunas astillas del primitivo Cristo. Llegó a nuestra provincia portado por los jesuitas y en el lugar en que quedó definitivamente, que luego habría de denominarse Renca, se comenzó a construir la primera iglesia en su honor allá por el año 1745. En 1921 el maestro José Luis Pedernera informa:

En la Villa de Renca (departamento Chacabuco), se celebra la fiesta religiosa más trascendental en los altos y quizá en la provincia, la que se realiza del 25 de abril al 3 de mayo de todos los años. Este día es el consagrado al “Señor de Renca”, patrono de la iglesia. Estas fiestas se realizan muy concurridas pues acuden creyentes y devotos del santo de casi todos los puntos de la República; en la vecina República de Chile también tiene sus devotos, por ser de allí el origen del Señor. (...) Hay quienes acostumbran celebrar el acontecimiento con un “acabo de novena” que consiste en “comilonas” (banquetes) y baile que siempre dura toda la noche la fiesta. (Pedernera, J. L., 1921).

En cuanto al **Santo Cristo de la Quebrada** dice la tradición oral que don Tomás Alcaraz, oriundo del departamento Belgrano y que había quedado ciego en su niñez, fue quien, al hachar un algarrobo, halló la imagen del Señor en el interior del madero. Esto sucedió alrededor de 1850. También en este caso la savia salpicó los ojos del lugareño y al hacerlo le devolvió la vista.

Desde aquel milagroso hallazgo y hasta la actualidad, la devoción al Señor de la Quebrada fue aumentando año a año y hoy sigue congregando a millares de fieles devotos y promesantes que llegan desde los lejanos lugares, razón por la cual Villa de la Quebrada es considerada por muchos puntanos la Capital de la Fe.



Cristo de la Quebrada (Carlos Riarte)

### **El baile de San Vicente**

Otra práctica religiosa muy difundida en el interior de la provincia es el baile de San Vicente, fiesta que se realiza en diversas localidades en épocas de gran sequía, pidiendo lluvia para los campos. El baile se efectúa en casa de algún vecino. Sobre una mesita se ubica la imagen de San Vicente Ferrer alumbrada con velas y ornamentada con flores naturales o de papel.

Acude al baile todo el pueblo con el objeto de participar de la súplica y de la danza. El maestro José Luis Pedernera informa en 1921 que en Potrerillos (departamento San Martín) se realizan bailes de San Vicente. “Cuando la sequía se deja sentir se le ofrecen novenas y baile para que haga llover”<sup>147</sup>

Don Bernardino Álvarez, a quien conocí en mi niñez pues su propiedad en la ciudad de San Luis lindaba con mi casa paterna, informaba en la Encuesta Nacional de 1921 desde Santa Rosa (departamento J. M. de Pueyrredón):

---

<sup>147</sup> Entrevista realizada por Julio Becerra y emitida en su exitoso programa de Radio Dimensión, San Luis, 4/3/2000.

Cuando el año es seco y no llueve suele la gente ofrecer a San Vicente un baile en el que tienen que servirse a la concurrencia medio litro de aguardiente así el Santo hace llover y matar chivos los cuales se hacen rellenos. Y dan por terminado con un animoso baile, en él principian una parejita de niños.<sup>148</sup>

La señora Haydeé Etcheverry de Sosa en su trabajo titulado “Algunos santos de devoción popular y el baile de San Vicente” que presentó ante el “II Congreso Cuyano de Investigación Folklórica” efectuado en la ciudad de San Luis en 1966, aporta interesantes datos recogidos en el departamento Pringles. Relata que el día fijado para celebrar al Santo pidiendo el agua tan necesaria para sus cultivos, se realiza una cena a la que sigue el baile, que debe ser iniciado por un matrimonio “bien casado”:

El baile se empieza con una zamba de 18 vueltas que los guitarreros saben muy bien. En algunos lugares rompen el baile los niños. (...) También acostumbran a dar una monedita al Santo, pero que sea de poco valor, es decir, se le compra el agua. Si se le da más, puede ocurrir que llueva demasiado. (Etcheverry, H., 1966).

Asegura que San Vicente jamás ha desoído el pedido.



Iglesia en la localidad de Renca

---

148 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921.Leg. 37, Esc. Nº 132, directora Gabriela V. Álvarez de Salvatore, Santa Rosa (departamento Juan M. de Pueyrredón).

## LA GUITARRA EN LA NARRATIVA SANLUISEÑA

Nacidos como entretenimiento en lejanas noches de fogones o en amenas tertulias familiares, los cuentos son relatos que, según su contenido y la gracia del narrador, captan la atención de los oyentes que luego los repiten, popularizándolos. Este capítulo se ocupa de la narrativa puntana tradicional que hace referencia a la guitarra y que pervive en el ambiente rural de la provincia. El siguiente relato fue recopilado en Bella Vista por la maestra M. Dolores O. de Suárez, en la segunda década del siglo XX:

### El sapo y la bandurria

Los antiguos llamaban la “bandurria” a un ave semejante a la cigüeña. La bandurria y el sapo se convidaron una vez para ir juntos a unas bodas al cielo. Se reunieron ambos en la casa de la bandurria y dispusieron llevar una guitarra. Mientras la bandurria se preparaba, el sapo salió primero porque no volaba como su compañera que en breve lo alcanzaría. Simuló salir y lo que hizo fue meterse en la guitarra.

Una vez lista la bandurria, acomoda el instrumento a la espalda y emprende vuelo. Llega al cielo, le reciben la guitarra, la ponen en la sala y antes de que su compañera entre, sale el sapo saludando a los concurrentes y preguntando si su amiga y comadre bandurria no llegaba.

Estuvieron en las fiestas muy divertidos y cuando la hora de la partida se aproximaba, el sapo se despide de todos y volvió a acomodarse como a la venida. La bandurria emprendió la vuelta enseguida, pero a la mitad del camino notó que algo había en su guitarra; buscó y era su compañero sapo.

Por el momento no hizo y no dijo nada, pero al pasar una lomita muy pedregosa dio vuelta y sacudió fuertemente la guitarra, cayendo el sapo de lomo, el cual se le llenó de protuberancias y rugosidades horribles que le dan tan repugnante aspecto a este batracio.

Allí dicen los antiguos que tuvieron origen las verrugas del sapo y cargaron con el castigo todos los de la especie.<sup>149</sup>

El que sigue es un cuento muy difundido en el norte de la provincia y

---

149 “Catálogo de la Colección de Folklore” - (San Luis) - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 150, Esc. Nº 226, Bella Vista, San Luis.

que por 1950 contaba don Emiliano Abaca, antiguo vecino de San Francisco del Monte de Oro (departamento Ayacucho):

### **La parva de pasto**

Un paisano había levantado una parva de pasto en un potrero, a buena distancia de la casa. El hombre tenía un hijo que le ayudaba en las tareas del campo y que era tartamudo. Una tarde el muchacho, que andaba realizando ciertas faenas cerca de la parva, vio que esta había comenzado a arder. Desesperado, montó a caballo rumbo a la casa para dar aviso de lo sucedido. Tan asustado estaba el pobre que al llegar no pudo decir una palabra completa. El padre, que sabía que los tartamudos cuando cantan pronuncian normalmente, le alcanzó una guitarra a la vez que le decía:

—Cálmese m'hijo y cuentemelo cantando.

El muchacho trató de serenarse, pulsó como pudo la guitarra y entonó la noticia:

Se le quema, Tata

vidalita,

la parva de pasto...

De inmediato ambos salieron al galope hacia el lugar del incendio. Cuando llegaron solo encontraron cenizas.

La escritora puntana Berta Elena Vidal de Battini, publica este cuento que también hace referencia a la guitarra<sup>150</sup> El mismo, recopilado en Potrerillos (provincia de Mendoza) donde fue narrada por doña Florencia Lucero, también es conocido en la provincia de San Luis:

### **La gallina y la zorra**

Esta que era la gallina y la zorra. Son comadres. La gallina tiene diez hijos. Viene la zorra y le dice:

—Comagre gallina, ¿quiere darme uno de mis ahijaditos para llevarlo a educarlo a la escuela?

—Bueno —dice la comagre— Ya vamos a consultarlo con mi marido.

Viene el gallo y le consulta la gallina el pedido de la zorra.

—Bueno, comagre, llévese uno de mis hijitos para que lo eduque en la escuela.

Bueno... La zorra agarró un pollito y se va. La 'ta esperando

---

150 2 Autora citada, "Cuentos y Leyendas de la República Argentina", Tomo I.

los zorritos. Tenía zorritos chiquitos la zorra. Apenas llega se lo comen al pollito. Y eso jué todos los días.

Bueno... Otra vez la comagre zorra le dice a los zorritos:

—Como ‘ta tan bien educadito este pollito vamos a traer otro.

Y volvió a decir a la gallina que quería llevarse otro pollito a la escuela. Y se volvieron a consultar los padres y le dieron otro. Y así la zorra se llevó nueve pollitos. A los días vuelve otra vez:

—¿Cómo le va comagre?

—Bien —que le dice— ¿Y mis hijitos? —Viera que itán adelantaditos. ¿No quere, comagre, darme otro?

—Mire que me quedo sola. No me queda más qui uno.

—Mejor, así ‘tán toditos educaditos lo mismo. Así va podere presumire con mis ahijaditos.

La zorra se va con el pollito. Los zorritos la ‘tán esperando y se lo comen. A los días vuelve la zorra y le dice a la gallina: -

—¡Buen día, comagre! ¿Cómo le va comagre?

—Bien. ¿Y mis hijitos?

—¡Ah, los viera, comagre! ¡Dan gusto de verlos! ¡No los va a conocer!

Entonce le dice la gallina:

—Mire, comagre, ahora vamos a dir a su casa a ver los chicos.

—A eso vengo, comagre, a llevarla pa que los vea.

Y le dice al gallo, la gallina, y se va. Allá llega la gallina y se dan un banquete los zorritos. Y a los días viene la zorra y lu invita al gallo para ver la familia. Y ya el gallo había sabiu por otras bocas que ya li había comíu la zorra los hijos y la mujer y andaba pensando vengarse.

—Bueno, sigamos la vuella —dice el gallo— Llevemos la viola para cantare un poco antes de llegare.

Llegan a la casa y el gallo se da cuenta que era cierto lo que le habían dicho porque vio las plumas de su familia cerca de la boca ‘e la cueva. Entonce le dice a la zorra:

—Espere comagre, voy a cantare una tonada. Me voy a subire arriba dí este chañar, así oye mejor la canción. Y el gallo se subió alto, y ahí vio que venía un hombre con unos galgos, y le dice a la zorra:

—Comagre, mientras entono mi guitarra, dispare pa’al lau del norte que del sur vienen unos galgos con un cazador.

Y la zorra, asustada, disparó p'al norte y ahí se topó con los galgos que venían de ese lau y la destrozaron.  
Y así se salvó el gallo. (Vidal de Battini, B. E., 2012).

El que sigue es un relato que por la década del 1950 le hizo don Remigio Sosa a mi padre. Don Remigio trabajaba en un campo cercano a San Francisco del Monte de Oro (departamento Ayacucho) y cuando venía a la ciudad, nos visitaba. Gustaba narrar cosas de su juventud, lo que hacía con mucha gracia.

Contaba que una vez había asistido a una fiesta que se hacía en un puesto cercano al campo donde trabajaba. Al finalizar el almuerzo comenzó la guitarreada y la cebada de mate. Todo esto tenía lugar en un gran patio de tierra, a la sombra de frondosos árboles. En medio del baile, un paisano que tenía gran fama de zapateador, sacó a bailar a la dueña de casa, mujer muy dispuesta y buena bailarina. Todos los presentes se hicieron a un lado y formaron una rueda para verlos bailar. Cuando llegó el zapateo, el bailarín que ya estaba entusiasmado, quiso lucirse y comenzó a hacer tantas piruetas que las espuelas le arrancaron varios jirones al vestido de su compañera.

La mujer, bastante molesta, quería dejar de bailar. Entonces su compañero, a modo de relación, y tratando de disimular el daño que había producido con su entusiasta zapateo, dijo en voz alta:

Que se calle el guitarrero  
pa' que escuchen lo que digo.  
Que la mujer se ha empacao  
y no quiere bailar conmigo.

Y la bailarina, que no era lerda ni perezosa, le contestó en seguida:  
Que se calle el guitarrero  
y que escuchen lo que digo.  
Es tan chúcaro este mozo  
que me ha hecho hilacha el vestido.



## **GUITARRAS POR LOS CAMINOS DE LA GLORIA**

Más de una decena de veces el general San Martín pisó suelo puntano. Transcurrían días en que el ilustre militar estaba abocado a la organización del ejército con el que habría de realizar la colosal proeza de llevar la libertad a Chile y a Perú. Sabemos que en sus breves estadas en la ciudad de San Luis solía hospedarse en la casa de don Tomás Osorio donde en una oportunidad, hallándose enfermo, recibió solícitos cuidados; también supo albergarse en la residencia, de don Vicente Dupuy que por entonces era Teniente Gobernador de San Luis, ya que su desempeño abarcó el periodo comprendido entre 1814 y 1820.

La casa del gobernante se hallaba ubicada en el solar que hoy ocupa la Iglesia Catedral. Se sabe además que San Martín mantuvo con Dupuy una relación amistosa y fraternal, y que en uno de sus viajes se entrevistó con Juan Martín de Pueyrredón, confinado en tierras puntanas.

Todo esto sucedía en tiempos en que un maravilloso sueño bullía en la mente del Gran Capitán; en momentos en que un titánico proyecto agitaba su noble corazón: cruzar el Ande majestuoso para llevar la libertad a América.

Observador sutil y sagaz explorador de las conductas humanas, el Gran Capitán no dejó de advertir en los puntanos cualidades innatas, descubriendo en cada uno de ellos un alma pura y sencilla y un temple valeroso, dispuesto a servir a la patria. Respondiendo al llamado del General, cientos de bravos sanluisenses surcaron caminos polvorientos partiendo de Renca, La Carolina, Santa Bárbara, Nogolí, San José del Morro, San Francisco y otros pueblos del interior de la provincia, para alistarse en el campamento de Las Chacras y ponerse a sus órdenes.

Entonces, convertidos en soldados de la patria, los bravos puntanos marcharon hacia El Plumerillo para reunirse con otros valerosos cuyanos y marchar tras el noble ideal. La mañana del 29 de enero de 1817 vio partir de Mendoza a la expedición libertadora rumbo a la cordillera y a la gloria con la bendición y el amparo de la Virgen del Carmen de Cuyo, su patrona y generala.

Cada hombre incorporado a sus filas llevaba en su espíritu el amor por la patria, en su mente la imagen imborrable del terruño, el nombre de los seres queridos asomando a los labios y el canto de esta tierra brotando del corazón. En el inventario del Ejército de los Andes, junto a caballos y cañones, mulas y carretas, rifles y bayonetas, alimentos y abrigos, figuran veinte guitarras.

Es que San Martín, como hombre sensible que era, sabía que lejos del te-

rruño y en aquellas heladas noches andinas, el hombre de Cuyo buscaría calor en improvisados fogones y hallaría consuelo en el canto y en el encordado de su fiel instrumento. El general advertía que el corazón de cada uno de sus soldados palpaba al unísono con los latidos del terruño, pues el hombre de cada región se nutre con las sonoridades que su tierra le ofrece y expresa su sentir con la copla, el canto, la danza, los arpegios de su guitarra y todas las manifestaciones del alma.

El Ejército de los Andes fue, sin proponérselo, un embajador de la música de San Luis, Mendoza y San Juan pues, al llevar soplos de libertad e independencia a los pueblos hermanos, trasladó también la danza y el canto de la región cuyana.

El memorialista chileno José Zapiola confirma esto al escribir: “San Martín con su ejército nos trajo en 1817 el Cielito, el Pericón, la Sajuriana y el Cuando”<sup>151</sup>. Por otra parte, también se sabe que llevó a la tierra araucana y a la del inca el Triunfo, el Gauchito y el Pajarillo, danzas y canciones características de Cuyo que a partir de entonces quedaron arraigadas del otro lado del Ande. En sus Memorias póstumas el general José María Paz escribe acerca de cómo la guitarra acompañó a los soldados de la Independencia en el cruce de los Andes, preludiando con ella cielitos patrióticos y otros cantos que alegraron su espíritu: “El mismo San Martín había distribuido guitarras entre los soldados para su esparcimiento”. (Paz, J. M., 1892). Bien se sabe que el Gran Capitán amaba la música y que bajo su rígida casaca de militar latía un corazón sensible y apasionado por las manifestaciones del espíritu. Son numerosos los escritores que dan a conocer las dotes artísticas que adornaban su persona, destacando su afinada voz de bajo, cierta soltura al ejecutar la guitarra y una excelente disposición para el baile de salón. Respecto a esto se sabe que, en el Seminario de Nobles de Madrid, institución a la que ingresa junto a sus hermanos para recibir formación militar, la danza se sumaba al vasto programa de estudios como “habilidad caballeresca” para el futuro oficial.

A continuación, ofrezco algunas páginas de la historia sanluiseña que vinculan al general San Martín y a la Gesta Libertadora con las voces musicales de nuestra tierra puntana:

Luego de las victorias de Chacabuco y de Maipú, los prisioneros españoles, todos oficiales, fueron confinados en San Luis. En esta provincia fueron tratados con consideración y generosidad por el gobernador Dupuy, quien más de una vez los invitó a las amables tertulias que se realizaban.

Una noche se daba un baile en casa del señor Pringles y con-

---

151 José Zapiola Cortés (1802-1885) *Recuerdos de treinta años*. Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes”.

currieron los soldados españoles. Muchos de estos, por su cultura y distinción, se granjearon las simpatías de las puntanas, suscitando los celos consiguientes en el elemento nativo, quienes, so pretexto de amenizar la fiesta, entonaron en la guitarra un canto patriótico cuya letra fue mortificante para los españoles. Cuando este hecho llegó a conocimiento de Dupuy, hizo comparecer a los autores y después de reconvenirles, los obligó a que dieran otro baile en desagravio de los oficiales confinados. (Gez, J. W., 2014).



En el año 1817, habiendo llegado desde Buenos Aires, el Gran Capitán permaneció unos días en la ciudad de San Luis para luego continuar viaje hacia Mendoza. En esa oportunidad fue agasajado por los puntanos con una cena seguida de un baile que fue amenizado por el músico José Santiago Acosta.

En 1818, luego del triunfo de Maipú y con rumbo a Buenos Aires, el general San Martín se detuvo en San Luis por breve tiempo para seguir luego su viaje. Esa ocasión fue aprovechada por el Teniente Gobernador don Vicente Dupuy para agasajarlo con baile, música y canciones que luego agradeció por escrito Luzuriaga. En su carta, con fecha 7 de mayo, decía así: “Mil gracias por el drama, cielitos y música, que todo está famoso; está corriendo con aplauso” (Núñez, U. J., 1980).

Una noche del año 1817, el general San Martín fue homenajeado por el pueblo de San Luis con una serenata. Podrían haberle obsequiado un mate de plata, un poncho, un rebenque... Sin embargo, era tal el amor por esta forma musical tan nuestra, que fue ese el presente que le entregaron en el balcón de la casona.

“En el año 1855 murió en la ciudad de San Luis don Tomás Benítez, un viejito guitarrero que fue soldado de la Independencia y que acompañó como tambor al Ejército Libertador” (Núñez, U. J., 1989).



## LA GUITARRA ACOMPAÑANDO EL CANTAR HISTÓRICO EN SAN LUIS

La payada, desafío entre dos cantores que improvisaban sus versos al compás de una guitarra, no tuvo arraigo en la provincia de San Luis. Ella es propiedad casi absoluta de la pampa argentina. Tampoco existió en nuestro suelo el payador individual, ese cantor errante, sin rancho y sin apuro, cuyo único equipaje era su canto y su guitarra y que al decir de Sarmiento “anda de pago en pago, de tapera en galpón cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota, la muerte” (Sarmiento, D. F., 1845).

El folklore musical de San Luis no contó con ese cantor de especial talento que hilvanaba espontáneos versos en forma de payada como lo hiciera el célebre Santos Vega, emblema del payador argentino cuyo recuerdo oscila entre la realidad y la leyenda. La trova del puntano no tuvo el mismo molde que nos presenta José Hernández en su “Martín Fierro”, donde los protagonistas, con sabor a payada y al compás de la vigüela, entregan un himno a la vida y a la muerte, al sufrimiento y a la esperanza, al amor y a la libertad.

Tal vez la tierra puntana no fue propicia para que en ella floreciera el canto hecho payada. Poblado de cerros y valles, ríos y quebradas, el suelo sanluiseño presenta una geografía muy diferente a la de la llanura, en la que a la distancia solo se divisa un rancho, un ombú y la extensa línea del horizonte teñida de púrpura en los ocasos. En esta planicie pampeana, el payador enhebra sus coplas mientras va andando los caminos. Y acomoda el ritmo de su canto al compás que le ofrece el galope largo y tendido del caballo. En nuestro suelo en cambio, la diversidad de paisajes obliga a cabalgar con un trotecito corto y el cantor debe adaptar su canto a ese ritmo. Es por eso que las trovas del cuyano no tienen ese sabor a distancias y soledades, propio de la payada. No creamos por esto que nuestros cantores hayan carecido de talento poético y musical. Por el contrario. Ellos han sabido nutrirse con el encanto del paisaje y con las bellas sonoridades de la naturaleza y, amalgamándolo con la profundidad de su sentir, han sabido crear un folklore musical rico, auténtico y definido que se distingue del resto del cancionero argentino. Este folklore musical cuyano que vibra en el lirismo de la tonada o en la alegría de la cueca, en el patriotismo del triunfo o en la picardía del gato, por nombrar algunas de sus formas musicales, ha cantado desde antaño al amor, a la nostalgia, al terruño, al dolor, a la esperanza, siempre con pasión y con belleza y siem-

pre apoyado en los acordes de una guitarra.

La investigación realizada en los legajos que contiene la Encuesta Nacional que efectuó el Magisterio en el año 1921, nos permite afirmar que en nuestra provincia la guitarra también acompañó a los cantores populares puntanos que narraban a través de sus trovas hechos referidos a la historia nacional. Estas canciones, que tal vez no fueron creadas en suelo puntano, pervivieron en él por medio de la magia que confiere la tradición oral.

A continuación, se transcriben algunos de los cantares históricos que ofrece dicha encuesta y que tuvieron arraigo en la provincia de San Luis. Son versos anónimos que en el tiempo en que fueron creados daban noticias de los sucesos de la patria. Son estrofas cuyos autores quedaron en el anonimato y que fueron repetidas en las distintas regiones por cantores populares, los que a veces los adaptaron a sus propios ideales. Son estrofas que proclamaron la epopeya argentina con compases de zamba, gato, cielito, tonadas y otros ritmos con que las enmarcaban los rasguídos de sus guitarras.

El siguiente es un fragmento de un cantar histórico que se conoció en Rincón del Este, departamento Junín, en 1921. Sus versos refieren a la época de la guerra con Paraguay y hacen mención de la participación del pueblo cuyano:

El veinticinco de Mayo  
salieron los sanjuaninos  
con fusil y bayoneta  
a pelear al enemigo.

¡Ay, qué dolor!, y es así  
que cuando pido un favor  
se ha de negar para mí.

Ya llegamos a Mendoza,  
ya dicen los mendocinos:  
—Marchemos al Paraguay  
a pelear esos indinos.

¡Ay, qué dolor!...

Ya llegamos a la Punta  
y ya dicen los puntanos:

—Marchemos al Paraguay  
a pelear esos tiranos.

¡Ay, qué dolor!... <sup>152</sup>

Las coplas que siguen, que tienen un marcado sentido federal, se cantaron en Las Lagunas, departamento San Martín, según informó doña Nazaria Payero, de 80 años en 1921. Las mismas aluden al lugar denominado Quebracho Herrado, provincia de Córdoba, donde en 1840 Oribe, al servicio de Rosas, venció al general Lavalle. El cantar menciona un baile llamado “El correntino”, danza cuyo ritmo era semejante al del gato y que tuvo arraigo en la provincia de San Luis hasta principios del siglo XX:

Bailen el correntino  
porque es buen baile,  
bailan los cirujanos  
en Buenos Aires.

El general Lavalle  
con toda su gente  
no sirve para nada,  
es indecente.

En el Quebracho Herrado  
fueron vencidos  
el general Lavalle,  
ese cochino.

Esta cuerda que todo  
tiene destino  
y a este baile le llaman  
el correntino. <sup>153</sup>

A continuación, transcribo un cantar que hace referencia a la muerte del Chacho Peñaloza, hecho ocurrido en Olta, provincia de La Rioja, en el año 1863. Según informaba en 1921 doña Fortunata de Funes, fue entonado en Ojo del Río, departamento Junín:

---

<sup>152</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 28, Rincón del Este, Dep. Junín.

<sup>153</sup> “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg.69, Las Lagunas, Dep. San Martín.

En la plaza venden sandía,  
en la recova melones,  
en las barbas de Paunero  
hacen nido los ratones.

El General Peñaloza  
andaba muy descuidado,  
cuando salió para afuera  
se halló de gente rodeado.

El General Peñaloza  
no tiene más que decir.  
—Perdón le pido a mi Dios  
como que voy a morir.<sup>154</sup>

Muchas fueron las coplas que difundieron la noticia del asesinato del Chacho Peñaloza. Estas se cantaron en Nogolí, departamento Belgrano, y fueron recordadas por don Nicolás Jofré, que en 1921 tenía 80 años:

Dicen que al Chacho lo han muerto,  
yo digo que así será,  
tengan cuidado, magogos  
no se vaya a levantar.

¡Viva Dios, viva la Virgen!  
¡Viva la flor del melón!  
¡Muera la celeste y blanca!  
¡Viva la Federación!

¡Viva Dios, viva la Virgen!  
¡Viva la flor del nogal!  
¡Viva la mujer que tenga  
tratos con un federal!

¡Viva Dios, viva la Virgen!  
¡Viva la flor del melón!  
¡Viva el general Paunero  
en la boca de un cañón!

---

<sup>154</sup> "Catálogo de la Colección de Folklore" -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg.141, Ojo del Río, Dep. Junín.

¿Qué es aquello que relumbra  
debajo de aquella mesa?  
Son ojos de los salvajes  
que están haciendo promesa.<sup>155</sup>

Los versos que siguen hacen referencia al sitio efectuado por el general José María Arredondo al Fortín de las Pulgas, hoy Villa Mercedes, departamento Pedernera. Fueron cantados en ese lugar, según recuerda en 1921 don José Lucero, oriundo de la zona. Al mismo tiempo aluden al toque de diana que convocaba para marchar a la lucha:

Levantá muchacho  
que las cuatro son,  
ya viene Arredondo  
con su batallón.

Déjelo venir,  
déjelo venir,  
que a fuerza 'e balazos  
lo he de hacer salir.<sup>156</sup>

El siguiente es un fragmento de una de las versiones cantadas de “La Patria”, antigua danza que tuvo arraigo en la provincia de San Luis en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, perdiendo más tarde vigencia. Los versos fueron cantados en Los Chañares, departamento Junín, según informa don Manuel Barroso en la Encuesta Nacional de 1921:

Dicen que la Patria tiene  
enemigos como arena,  
si la Patria no me paga  
me paso a la montonera.

Señores bailarines  
desen vuelta cara a cara,  
quieren ver bailar el baile  
de la Patria americana.<sup>157</sup>

---

155 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 89, Nogolí, Dep. Belgrano.

156 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 74, El Fortín, Mercedes, Dep. Pedernera.

157 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 3, Los Chañares, Dep. Junín.

Estas estrofas fueron entonadas en Piedra Blanca, departamento Junín, según manifiesta don Regalado Magallán, quien las recuerda en 1921 cuando tenía 97 años. Las cantaban los opositores de Rosas festejando su caída, luego de ser vencido por Urquiza en la batalla de Caseros:

Mañanitas, mañanitas,  
mañanitas de un placer,  
éstas son las mañanitas  
cuando te empecé a querer.

Ya nos tocaron la diana  
que Urquiza los mandó,  
abrí los ojitos, diosa,  
que la patria revivió.<sup>158</sup>



---

158 "Catálogo de la Colección de Folklore" -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 4, Piedra Blanca, Dep. Junín.

## **EL CENTRO TRADICIONALISTA “SAUCES DEL CHORRILLO”**

En el año 1946 la ciudad capital vio nacer la primera institución nativista de San Luis: el Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo”. La flamante institución surgía respondiendo a un viejo anhelo de nuclear a los cultores del arte guitarrístico, a los intérpretes de otras manifestaciones del folklore y a numerosos simpatizantes de la música nativa con el noble objetivo de mantener viva la llama de la tradición.

El diario “Democracia”, en su edición del día 2 de julio de 1946, publicó la noticia de la formación de este Centro en un artículo titulado “Resurgimiento de nuestro folklore”. En el mismo dio a conocer los nombres de la Comisión Directiva Provisoria:

Resulta sumamente agradable ver que en nuestro medio no hayan desaparecido aún los admiradores de la tradición folklórica. Esto se confirma con la creación de un Centro de Arte Nativo y Folklórico en nuestra ciudad, que reúne a un crecido número de aficionados y simpatizantes. Efectivamente, el día 28 de junio pasado se reunieron con la común aspiración de constituir una peña tradicionalista en nuestro medio, un crecido número de personas entre las cuales se contaban conocidos valores, en el local que quedó constituido como sede de la agrupación, en Maipú y Pringles de esta ciudad. (...)

Se llevó a cabo una votación a fin de integrar una Comisión Directiva de carácter provisorio, que quedó constituida de la siguiente manera:

Presidente: Domingo Emérito Carreras

Vicepresidente: Jorge Arancibia Laborda

Secretario: Juan Ángel Muñoz

Tesorero: Alberto Magallanes

Bibliotecario: Julio César Ferramola

Vocales: Julio César Agúndez y Arnulfo Soria.

Por voluntad de la mayoría de los presentes, el Centro se denominará “Sauces de Chorrillo” en homenaje al compositor puntano Ricardo Arancibia Rodríguez, autor de la inolvidable zamba homónima. (Diario “Democracia”, San Luis, 25/07/1947).

Más tarde, ya confeccionados los Estatutos, el Centro hizo conocer

sus objetivos que eran los siguientes:

- Cultivar la música, el canto y las diversas manifestaciones del espíritu y del arte en su más fina y exquisita expresión criolla, conservando y propulsando las tradiciones de nuestro pueblo.
- Recibir en su seno a todos aquellos que se sientan identificados con la tradición patriótica de nuestro suelo y que comprendan que “Sin pasado, esta Patria no es nuestra y sin el gaucho, no hay pasado”.<sup>159</sup>

El sello de la institución, que además era el distintivo que sus integrantes ostentaban en la solapa de sus trajes, tenía forma de óvalo y mostraba a lo lejos las sierras puntanas; un sauce llorón, evocando las arboledas que embellecen la zona de “El Chorrillo”, destacándose en un primer plano sobre la verde alfombra del paisaje, una guitarra criolla ofreciendo sus trinos. Todos estos elementos estaban enmarcados por un lazo criollo que simbolizaba la reunión de amigos.



Sello del Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo” (S.L.)

En sus comienzos el Centro Tradicionalista “Sauce del Chorrillo” contó con 58 socios activos, cantidad que fue creciendo con el tiempo y con la adhesión de la población, llegando a contar con más de 400 asociados. La lista de los primeros socios es la siguiente, ordenada por número de inscripción: Domingo Emérito Carreras, Jorge Arancibia Laborda, Domingo Simón,

---

<sup>159</sup> Esta frase pasó a ser el lema del Centro y como tal fue impreso en toda su papelería.

Adolfo Arce, Gumersindo Rodríguez, José A. Miranda, Ernesto Rodríguez, Humberto Puglisi, José E. Rivarola, Humberto Ceballos, Carlos Sosa Loyola, Julio Quiroga Allende, Crispulo Tulián, José C. Olmos Gómez, Isaac Sosa Páez, Novilio Passuci, Rufino Lucero, Rufino Martín, Antonio J. Gil, José Antonio Pagano, Amadeo López, Ramón Gómez, Juan Olivera, Juan Tomás Funes, Mario del Cerro, Félix Máximo María, Hugo Rosiera Ruiz, Armando Bertoglio, Herman Sosa, Bernardo Quinzio, Rodolfo Sarmiento, Juan Luis Arnó, Justo Pérez, Alfredo Bassini, Fermín García, Juan Pujol, José Ortiz, Carlos Blando, Víctor Di Gennaro, Heriberto Ismael Ojeda, Miguel Ángel Rodríguez, Julio Pagano, Sebastián del Cerro, Edmundo Videla, Humberto Lépori, Jorge Rivarola, Julio Garay, Raúl Videla, Raúl Giunta, José Lucero, Luis Urtubey, Orlando Lí Huiller, Gustavo Funes, Enrique Ojeda, Juan Laborda, Carlos Cortés, Adrián Lucero y Dalmiro Suarez.

La institución había nacido en un momento en que la guitarra solo se escuchaba en la periferia de la ciudad, en las “orillas” al decir de algunos, y era menospreciada por considerársela instrumento con que se hacía “música de boliches”. Por eso, de la vasta y fecunda obra que desarrolló, el logro más importante de esta agrupación nativista fue llevar la guitarra a los salones y a los teatros; prestigiarla y difundirla por la radio; hacerla llegar a todos los hogares puntanos y conseguir que una sociedad, que en ese tiempo se mostraba reacia o indiferente a sus propias raíces, le prestara su atención y más tarde todo su apoyo y entusiasmo.

Cuando este Centro había cumplido unos meses de labor y vio consolidados sus cimientos, procedió a la votación de una Comisión Directiva definitiva, la que quedó integrada de la siguiente manera:

Presidente: Domingo Emérito Carreras  
Vicepresidente: Jorge Arancibia Laborda  
Secretario: Juan Ángel Muñoz  
Tesorero: Alberto Magallanes  
Bibliotecario: César A. Ferramola  
Vocales: Julio César Agúndez y Arnulfo Soria, Víctor Calderón, Rodolfo Ojeda.  
Revisores de Cuentas: Domingo Simón y Gilberto Pereyra.

El 24 de julio de 1947 el Gobierno de la Provincia otorgó la Personería Jurídica al Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo”. La prensa local publicó parte del decreto mediante el cual fue concedido, “considerando que se trataba de una sociedad de carácter permanente cuya finalidad primordial tiende hacia el bienestar general de sus asociados manteniendo y

fortificando en ellos y en el pueblo en general cultural y espiritualmente el noble culto a la Tradición Argentina y que estos sanos y nobles propósitos inspirados en el bien común fundamentan la autorización peticionada”.<sup>160</sup>

La labor desarrollada por el Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo” fue importante porque abrió las puertas de la ciudad a las guitarras tradicionales y a un folklore que por entonces se hallaba relegado a los suburbios; difundió la obra de escritores y compositores puntanos, que por entonces era desconocida parcial o totalmente; organizó una biblioteca para uso de los asociados dotada de obras de contenido folklórico de autores regionales y nacionales; reunió a guitarristas y amantes del folklore, estrechando entre ellos lazos de amistad; vinculó a los puntanos con tradicionalistas de otras provincias favoreciendo el intercambio cultural entre los pueblos; apadrinó clubes folklóricos pertenecientes a diversos establecimientos escolares, tanto de la ciudad como de zonas rurales de la provincia, con la finalidad de transmitir las tradiciones cuyanas y despertar el amor por la música nativa; fomentó y difundió el arte guitarrístico ofreciendo cursos de aprendizaje gratuito, logrando la actuación de instrumentistas en LV 13, la única emisora radial de la ciudad de San Luis y auspiciando festivales en distintas localidades y patrocinó la actuación en San Luis de importantes figuras del folklore nacional, artistas que solo eran conocidos en nuestro medio a través de la radio o del disco.

De las notas periodísticas y programas contenidos en el archivo de esta institución, se extraen nombres de guitarras y cantores de nuestra provincia que actuaron en las veladas de aquel San Luis de mediados de siglo como Julio César Agúndez, Emérito Carreras, Jorge y Rafael Arancibia Laborda, Tito Puglisi, Alfredo Alfonso y José Adimanto Zavala, el trío de los hermanos Julio, Ricardo y Luciano Marcos “Changuito” Arce, Félix Máximo María, Medardo Herrera, Emiliano Agúndez, Pedro Aguilar, Atilio Godino, Enrique Almada, Luis Urtubey, Baby Magallanes, Enrique Molina, Sebastián Arce, dúo de las hermanas Sosa, Mercedes Herrera Luna, dúo de las hermanas Ana e Hilda Herrera, Roberto “Quirquincho” Quiroga, Isaac Miranda, Alejandro Magallanes, Chango del Valle, Raúl Lazcano y Carlos Heredia.

No se puede señalar con exactitud el año en que el Centro Tradicionalista “Sauces del chorrillo” dejó de existir. Se pierde su rastro en la década del 1950. Sin embargo, su espíritu nunca murió, sino que pervivió andando por nuevos y diversos caminos ya que, a consecuencia de los vínculos que originó entre los guitarristas y cantores que a él se acercaron, comenzaron a esbozarse las primeras agrupaciones musicales de la ciudad de San Luis, que fueron ramas que nacieron alimentadas por su generosa raíz.

---

160 Diario “Democracia”, San Luis, 25/07/1947.

Cumplida ya su misión, tal vez el Centro quiso seguir viviendo en tonadas, vales, cuecas y gatos que nuevos conjuntos continuaron cantando en esta bella y noble tierra puntana; en las serenatas que nuestro cielo estrellado tantas veces vio dejar en las madrugadas; en los “aros” que alegraron las fiestas de los patios familiares y en los “cogollos” que a dúo brotaron en las ruedas guitarreras de los cuyanos.



## EL CONJUNTO CUYANO TRADICIONAL

La provincia de San Luis ha sido y sigue siendo cuna de brillantes y afamados conjuntos folklóricos, algunos de los cuales han hecho oír la voz de la tierra puntana en lejanas regiones de la Patria y del mundo. El conjunto musical tradicional cuyano está constituido de la siguiente manera:

- Dos guitarras punteras que en dúo de terceras llevan la melodía y que cobran especial lucimiento en los preludios e interludios de la pieza musical, comúnmente llamados “punteos”.
- Unidas a ellas, una o dos guitarras de acompañamiento que se ejecutan rasgueando y que brindan el ritmo característico de cada especie musical.
- A estos instrumentos pueden sumarse el guitarrón y el requinto, cordófonos muy arraigados en la región cuyana.
- Para completar el conjunto, un par de buenas voces cantando en dúo, una “primera” brillante y una “segunda” llena, enmarcadas y embellecidas por las cadencias de las guitarras.

Es decir que en el conjunto musical tradicional de Cuyo reinan la guitarra y el canto en dúo. Esto podría explicarse en contraste con el noroeste del país, donde desde sus orígenes el canto se practicó en forma colectiva con acompañamiento de caja o de bombo, los cantores populares de Cuyo lo hacen individualmente o en dúo y siempre acompañados por guitarras.

El canto colectivo que caracteriza a la región norteña y que aún mantienen vivos los pueblos descendientes de los aborígenes, no requiere grandes dotes musicales ya que es un canto masivo; tampoco necesita demasiado talento la ejecución de los primitivos instrumentos de percusión.

En la región cuyana, en cambio, sucede algo diferente. Por ser la guitarra un instrumento capaz de producir armonía, exige musicalidad y excelente digitación para pulsarla y requiere voces que se integren a esa armonía. El conjunto cuyano precisa, pues, buenos músicos que dominen el diapason y un buen solista o un par de voces cantando en dúo.

Uno de los primeros conjuntos folklóricos de San Luis fue “Los Maruchos del Chorrillo”, nacido en el año 1952 y que integraron Julio César Agúndez (primera voz), Emérito Carreras (segunda voz y guitarra de acompañamiento y director del conjunto), Jorge Arancibia Laborda (segunda voz y segunda guitarra), y Tito Puglisi (primera guitarra). Más tarde, al alejarse del conjunto Agúndez, ingresaron Medardo Herrera, guitarrista mercedino, y Roque Ibiri, como primera voz.

Esta agrupación musical, que desde sus comienzos supo ganarse el aplauso y un reconocido prestigio entre los cuyanos, fue la primera que actuó en la Capital Federal representando oficialmente a la provincia de San

Luis. Lo hizo con motivo de la celebración de la Fiesta de la Tradición en el año 1952. La prensa local de la época comentó así la lucida participación de “Los Maruchos”: “Fue meritoria y destacada su actuación, resultando la expresión cabal del alma y sentir del pueblo puntano en aquella fiesta de magnitud y trascendencia nacional”<sup>161</sup>.

En los conjuntos cuyanos, los guitarristas, que en San Luis los hay en gran número, virtuosos y afamados, cobran lucimiento y despiertan admiración en los oyentes por su excelente digitación y buen gusto musical. En el año 1967, “Las Voces del Chorrillero”, conjunto puntano plenamente identificado con nuestra música regional, fue galardonado en el Festival Nacional de Cosquín con el Camín de Oro. Integraban esta agrupación los celebrados cantores y guitarristas Jorge Horacio Torres, Mario Iván Rivarola, Oscar Moyano y Víctor Velásquez.

Nuestros cantores y guitarreros populares desconocieron la nomenclatura musical. Verdaderos artesanos de la tradición, no necesitaron del solfeo ni de la teoría musical para manifestar sus emociones mediante el canto o la guitarra. Por otra parte, jamás habrían hallado en la frialdad de una partitura los elementos necesarios para entregar el corazón en el canto y el alma en un acorde de guitarra. Ellos solo gozaron de un talento natural, vehículo de su sentir, y de un corazón sensible, manantial de sus pasiones. Y con eso lograron conmover a quienes los escucharon y permanecer vivos en la memoria del pueblo.



---

161 Diario “La Opinión”, San Luis, 24/11/52.

## LA GUITARRA EN LA RADIO Y EN EL TEATRO

Como quedó dicho en páginas anteriores, el Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo”, primera asociación nativista de San Luis, cumplió una vasta labor al jerarquizar la guitarra, que a mediados de siglo solo hallaba ambiente propicio en la periferia de la ciudad donde los cantores populares mantuvieron viva la llama de la tradición. Uno de los grandes logros de esta institución fue hacer escuchar este instrumento a una sociedad que se mostraba indiferente a las expresiones folklóricas y que luego, una vez instalada la guitarra en la radio y en el teatro, gustó de ella y le ofreció su reconocimiento y su aplauso.

### En la radio

A mediados del siglo XX, la ciudad contaba con la primera emisora radial de la provincia: LV 13 Radio San Luis, fundada en 1942 por don Ovidio Di Genaro. En sus primeros años de vida esta radio efectuó su transmisión desde una vieja casona ubicada sobre la vereda norte de calle Bolívar, entre Colón y Rivadavia, siendo trasladada más tarde a calle Rivadavia al 500 en la ciudad de San Luis.

Desde sus comienzos la emisora puntana abrió generosamente sus puertas al arte guitarrístico. Algunos vecinos memoriosos de la ciudad capital aún recuerdan la transmisión inaugural. En ella, especialmente invitados para tal evento, actuaron artistas nacionales y también algunos locales, entre ellos el dúo integrado por Pedro Aguilar y Atilio Godino, quienes unieron sus voces y sus guitarras en la vieja y bella tonada “Cañaverál”. Y de allí en más, la radio continúa siendo siempre una gran aliada en la difusión del folklore musical de San Luis y de toda la región cuyana. En más de una oportunidad los puntanos pudieron admirar a través de la radio el arte de guitarristas consagrados como Alfonso y Zavala, Hilario Cuadros y sus Trovadores de Cuyo y el talento de artistas regionales que comenzaban a poblar el éter con sus brillantes interpretaciones.

En los meses de junio y julio de 1953 se ofreció por la misma emisora un programa de divulgación tradicionalista titulado “Seis Leyendas Puntanas” escritas por el poeta puntano Antonio Quiroga Allende. En aquella oportunidad las leyendas “El Señor de Renca”, “Chañaral de las ánimas”, “Los dos toritos”, “El Cerro del Morro”, “Quebrada del Mollar” y “La dama del Bebedero” llegaron a los hogares de San Luis musicalizadas con el canto y las guitarras de “Los Maruchos del Chorrillo”. Interpretaron los personajes Norma Alba, Américo Roldán, Ernesto Negri,

Raúl Heredia y Fernando Castel. Los efectos sonoros fueron realizados por Julio César Salinas.

En el mismo año, con motivo de conmemorar el 359º Aniversario de la Fundación de San Luis, la Dirección de Cultura de la Provincia auspició por la emisora puntana un programa radial titulado “Ciudad del viento heroico”. En el transcurso del mismo, el mencionado conjunto de guitarras puso marco musical a esta obra escrita por el historiador Urbano J. Núñez. Otro renombrado conjunto que en aquella época deleitó a los puntanos en prolongados ciclos radiales y en numerosas presentaciones en público fue “Los Reseros del Conlara”.

Lo integraban Julio César Agúndez, Isaac Miranda, Alejandro Cirilo Magallanes, Juan Roberto Quiroga, Raúl Lezcano, Emiliano Agúndez y Alfredo Lucero.

En noviembre de 1954, auspiciado por la Dirección de Cultura de la Provincia, el conjunto puntano “Los Maruchos del Chorrillo” presentó un ciclo radial en LV 13 con el objeto de difundir el cancionero cuyano que contó con la animación de Norma Alba y Américo Roldán. La prensa local realizó elogiosos comentarios acerca de la presencia de estas voces y guitarras ante los micrófonos de Radio San Luis:

La brillante actuación de ‘Los Maruchos’ y el alma y la emoción que pusieron en cada canción nos ha permitido gozar del sano placer espiritual que significa escuchar la música nuestra, la auténticamente puntana y cuyana, y anhelar que se repitan estas audiciones que presenta la dirección de Cultura de la Provincia cuyo acierto al elegir a estos notables cultores de nuestro folklore para difundir y proteger la producción de autores sanluiseños ha sido aplaudido ya, desde el primer momento que se anunció la presentación del conjunto más querido por todos los puntanos. (Diario “Democracia”, San Luis, 20 de junio de 1954).

Así obró la magia de la radio, instalando a través del éter el canto de esta tierra en el seno de los hogares puntanos. La guitarra criolla, hasta entonces refugiada en los “boliches” de los alrededores, condenada su voz al silencio en las calles y salones del centro, fue por fin escuchada y valorada en todos los ámbitos de la ciudad. Reina y señora en los suburbios, había llegado el momento de extender su trono hasta el corazón mismo de la ciudad.



E. Carreras, J. Arancibia, Américo Roldán, Norma Alba, J.C. Agundez y T. Puglisi

### En el teatro

En la década del 1930 comenzaron a aparecer en la ciudad de San Luis los primeros cines, los que a la vez eran utilizados como teatros. En el año 1936 la ciudad capital contaba con el Cine Sportman que estaba emplazado en calle Rivadavia al 600. El mismo era propiedad de los hermanos Adalberto y Ezequiel Nadal.

En 1937 los señores Nadal trasladan su cine a un antiguo salón ubicado en Rivadavia al 900 que alquilaron a la Sociedad Italiana y allí abrieron las puertas como Cine Teatro Moderno. Tiempo después un nuevo propietario lo denominó "Cine Argentino". Tanto el Sportman como el Moderno proyectaban aquellas películas sin sonido que hoy constituyen verdaderas joyas del cine mudo.

Por ese tiempo y desde muchos años atrás, el Club Social de San Luis poseía un precioso teatro, contemporáneo al Rivera Indarte de Córdoba y versión minúscula del Colón de Buenos Aires, que estaba situado en la esquina sudoeste de las calles Belgrano y San Martín.

El diario "La Opinión" del 9 de marzo de 1919 alude a esta hermosa sala en un artículo titulado "El baile de anoche":

Como estaba anunciado, anoche se realizó en la platea del teatro el primer baile de disfraz de los tres que piensan dar en el mismo local las comisiones del corso y del Club Social. Estuvo concurridísimo, bailándose hasta las 5 de la mañana. Los palcos estaban totalmente llenos de familias. (La Opinión, 1919).

En 1937 el Club Social de San Luis, que venía sufriendo graves problemas económicos que no le permitían seguir adelante con este teatro, decidió llamar a licitación para arrendarlo y es entonces cuando la firma Canta- San Juan lo alquila, transformándolo en el Cine Teatro Opera.



Club Social- San Luis  
José La Vía- Archivo histórico

El Opera fue inaugurado el 17 de marzo de 1937, contaba con 300 butacas. En su primera función se proyectó la película norteamericana “Bajo dos banderas” y las ganancias obtenidas fueron destinadas a la Sociedad de Beneficencia de San Luis.

Como teatro, esta antigua y bella sala ofreció su escenario a importantes figuras que llegaron desde Buenos Aires. Actuaron en sus tablas Pepita Serrador, Berta Singermann, Arsenio Mármol con su teatro gauchesco, Mecha Ortiz, Nelly Omar, el mago Fu-Man-Chu, la compañía de León Zárate y Roberto Cerrillos, la orquesta de Francisco Canaro y la gran Lola Membrives (que al escuchar a nuestro Guillermo Catalfamo quedó maravillada, contactándolo luego con Radio Splendid y con teatros de Buenos Aires en los que el cantante puntano actuó con gran éxito).<sup>162</sup>

Hasta este momento la guitarra era la gran ausente en las salas de la ciudad. Sin embargo, el 22 de octubre de 1946 el Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo” organizó una importante velada artística que realizó en el Cine Teatro Opera, presentando a Atahualpa Yupanqui. En el programa se anunciaba además la actuación de numerosos artistas locales, todos folkloristas.

El 9 de abril de 1948 el Cine Teatro Opera ofreció la actuación de otro artista nacional, también convocado por el Centro Tradicionalista “Sauces del Chorrillo”, el eximio concertista de guitarra Abel Fleury. Poco tiempo

---

<sup>162</sup> Informante: Jaime Canta, conocido vecino de la Ciudad de San Luis, ex propietario de la sala del Cine Teatro Opera.

después el público puntano asistió a la actuación de don Hilario Cuadros con su conjunto y del extraordinario dúo de guitarras de Alfonso y Zavala. A esta presentación se sumó la de numerosos guitarristas y cantores locales que nucleaba dicha institución.



De derecha a izquierda: José Adimanto Zavala, Alfredo Alfonso, un folklorista, Jorge Arancibia Laborda, Juan Saá, Ricardo Zavala Ortiz, Hilario Cuadros, un folklorista, Emérito Carreras.

Breve fue el tiempo que en este antiguo teatro pudo ser aplaudida la guitarra criolla, ya que a fines de ese año la firma Canta-San Juan, conservando el mismo nombre, inauguró una modernísima sala, esta vez en un edificio de su propiedad, situado al frente del viejo Opera. La antigua sala fue ofrecida nuevamente en alquiler por el Club Social, arrendándola esta vez el señor Bolaños.

El flamante Cine Teatro Opera había sido proyectado y construido para tal fin, por lo que brindaba todas las comodidades que los artistas y el público requerían. Era en aquella época el edificio más alto de la ciudad y, por ser considerado un verdadero adelanto edilicio, el gobierno del doctor Zavala Ortiz lo eximió de impuestos hasta saldar todos los gastos de edificación.

En esta nueva sala nuestra guitarra criolla fue figura estelar y sus trinos coronados con el cálido aplauso de un público entusiasta que reconoció en su voz la expresión de su propio sentir. El Opera siguió funcionando hasta finales de la década del 1970.

A partir de entonces, la aparición de la televisión fue apagando sus luces. Nuevos caminos fueron transitando el mundo moderno, senderos que también aprendió a andar nuestro criollo instrumento. Así, la guitarra sigue

vigente en el campo y en las ciudades, en festivales y en peñas, en la pantalla y en la radio, pero por sobre todas las cosas en el corazón de los puntanos “de pura cepa”, lugar donde anidará eternamente.



## LA GUITARRA EN LAS SERENATAS

La serenata es una herencia recibida del pueblo español afincado en nuestro territorio, que conservaba la costumbre de visitar por las noches las casas de los amigos ofreciendo canciones que acompañaban con sus guitarras. En San Luis, esta visita nocturna y musical tuvo gran arraigo y se mantuvo vigente hasta hace pocos años. Manifestaciones musicales que llegaron a ser tradicionales en nuestra provincia, las serenatas se caracterizaron por ser portadoras del afecto sincero y por realizarse con respeto y esmero.

Actualmente, son poco frecuentes entre los puntanos, al menos en el ambiente ciudadano, en el que hasta la década del 1950 fueron habituales. Por aquel tiempo, la mayoría de las veces los serenateros hallaban un aliado en el “cochero de plaza”. Se le llamaba así al conductor del pintoresco vehículo de alquiler que, tirado por un caballo, trasladaba personas y equipajes de un lugar a otro en la ciudad. Dichos vehículos, que en San Luis no fueron llamados “mateos” sino “coches de plaza”, muchas noches se desplazaban transportando músicos e instrumentos. Era el cochero, por lo tanto, un aliado de los serenateros que frecuentemente llevaban su ofrenda musical a un dilecto amigo o a la mujer amada.

### Serenata para la mujer amada

En caso de estar dedicada a una dama, la serenata se anunciaba con un leve golpecito en la ventana que generalmente custodiaba una reja. No bien se recibía respuesta, quizás una tenue luz que se encendía o un rostro que se asomaba, el son de las guitarras rompía el nocturno silencio y en la melodía de un vals el cantor entregaba la dolida queja o el mensaje de amor.

Tal vez fuera este antiguo vals de autor anónimo que muchas veces se escuchó cantar y que entonaron numerosos cantores populares de San Luis:

Despierta niña si duermes  
que junto a tu amante reja  
viene a exhalar una queja  
un rendido adorador.

Perdona si mi pesar  
indolente me ha traído  
y de tu sueño florido  
te he venido a despertar.

¡Oye mi voz, ángel por Dios!  
¡Oye mi voz!

Mi corazón a tu reja  
viene a exhalar un lamento  
y en su mísero acento  
viene tu sueño a turbar.

Tu corazón me has de dar  
para que unido al mío  
rompa en mi pecho el hastío  
de adorarte y esperar.

¡Oye mi voz, ángel por Dios!  
¡Oye mi voz!

Do M Sol M

9 Do M

17 Fa M Do M Sol M

25 Do M Sol M Do M Sol M

30 Do M Sol M Do M

“RECOPIACIÓN DE M. TERESA CARRERAS DE MIGLIOZZI”

En caso de no poseer dotes musicales para ofrecer la serenata, el enamorado pedía a otro que lo hiciera por él. En ese caso el enamorado solo acompañaba con su presencia y sus intenciones. Finalizado el canto, un tímido “gracias” se escuchaba; en ocasiones una mirada o un beso, siempre ofrecidos con recato desde la ventana, constituían el único pago para el visitante.

Dice Juan W. Gez en el Capítulo IV de su Historia de San Luis, en el que se ocupa de la vida colonial en la ciudad capital: También era frecuente oír, allá por la medianoche o la madrugada, los ecos de las tiernas serenatas que los tenorios de la aldea entonaban en la guitarra a las esquivas dulcineas del terruño amado. (Gez, J. W., 1996).

La señora Dora Favier de Lamas publicó en 1989 un libro pleno de sencillez y de nostalgia en el que da testimonio de la vida puntana de ayer.

Lo tituló “Niñez y adolescencia en San Luis” y contiene, entre otros, un simpático relato referido a las serenatas:

Serán las doce, la una de la mañana. Es el profundo primer sueño. Unos golpecitos discretos en la ventana y al “¿Quién es?” empieza una hermosa canción a dos voces que en el silencio de la noche se hace más clara y hermosa. El tío viejo se ha olvidado de sus tiempos, pero aguanta el vals, que no deja de traerles reminiscencias. Una vocecita como ángel dice desde adentro “Gracias”. El enamorado, que cree escuchar una voz del cielo, se entusiasma y levanta la voz a las alturas de su amor. “Yo siempre te amaré...” Esto ya es mucho para el tío viejo. Descuelga una tremenda jarra de agua y queda el desparramo. Al otro día, María Rosa dice que no está bien, que no irá a la escuela, que le duele la cabeza. Piensa si ya se le habrá secado el traje a Juan Luis y si igual la estará esperando. (Favier, D., 1989).

“Ínsula criolla” es una novela que con el seudónimo de Narciso Cobas escribió en 1944 el Dr. Gilberto Sosa Loyola. En ella evoca segmentos de historia del pasado puntano. En el capítulo titulado “San Luis de entonces”, dice el autor:

Hacia el extremo sud del pueblo, en el cuartel de policía, un tambor y una corneta llenaban débilmente el ámbito muerto con sus notas, ora graves, ora altas... Era el toque de queda de las nueve. Sin embargo, del fondo del suburbio dormido, venían todavía ecos de lejanas guitarras y canciones de enamorados. Las insomnes serenatas estudiantiles, dueñas de la noche, comenzaban sus peregrinaciones galantes en pos de la altísima ventana de Julieta y tal vez el canto dijera así:

Espumita de sal pura  
que calmaste mi amargura  
mi amargura y mi dolor,  
sos la prenda más querida  
de mi amor y de mi vida,  
de mi vida y de mi amor.

Recuerdo tus lindos ojos,  
tu mirada seductora,  
tus cabellos sin trenzar



Concluida la serenata, muchas veces se invitaba a los músicos a pasar para retribuir la gentileza con un brindis. En tal caso, la “guitarra” continuaba en la casa hasta el amanecer, plena del encanto que tienen las reuniones improvisadas de amigos.

### **Serenatas históricas**

El historiador Juan W. Gez, al ocuparse del Paso de los Andes, reseña:

El 22 de marzo de 1817 llegó a San Luis el general San Martín de paso para Buenos Aires, causando la sorpresa de todos, pues no se le esperaba. Se hospedó en casa de Dupuy y allí fueron a complimentarle las autoridades y los principales vecinos. Por la noche se hicieron luminarias, recorriendo las calles una serenata patriótica; pero San Martín se retiró temprano a sus habitaciones privadas, pues al día siguiente, a la madrugada, debía seguir viaje a Buenos Aires, como lo verificó. (...)

De prisa, el Libertador pasó hacia Buenos Aires alrededor del 20 de marzo y el pueblo de San Luis, solo pudo testimoniarle su agradecimiento y su emoción con una serenata. Pero a su regreso, a fines de abril de 1817, el Cabildo agasajó a San Martín con una cena y baile... (Gez, J. W., 1980).



Reseñando la personalidad de don Vicente Dupuy, que ejercía la gobernación de la provincia de San Luis en 1814, escribe el historiador Urbano J. Núñez: “Como buen músico que era, tañía todas las cuerdas del alma popular. De cada fausta nueva hizo un revuelo de campanas, un estrépito de fusiles, un baile o una serenata.” (Núñez, U. J., 1989).

¡Dónde se quedaron dormidas aquellas melodiosas serenatas!

¡Tiempos dichosos aquéllos cuando por las noches el diáfano cielo de San Luis cobijaba a cantores y guitarreros que llagaban a nuestros sueños en las serenatas!

Algunas acariciándonos desde nuestra propia ventana y otras llegando desde casas lejanas, transportadas por la brisa de la madrugada.

Los siguientes versos manifiestan la tristeza al advertir que nuestras calles ya no saben de las nocturnas voces que las poblaron ayer y con la secreta esperanza de que las serenatas vuelvan a llamar a nuestras ventanas:

## **SERENATA**

Con un manto perlado de estrellas  
se adornaba la noche puntana.  
El jazmín exhalaba fragancias  
aromando la brisa del alba.

En la vieja casona con rejas  
centinela celosa, guardaba  
de una joven el plácido sueño  
en penumbras de luna y de plata.

Ese sueño pasó a ser vigilia  
con el son de una dulce guitarra  
y el amor se hizo canto en la noche  
y suspiros en la madrugada.

¡Serenata! Nocturna visita  
que en un vals la pasión susurrabas.  
¡Cuántas veces llegó melodioso  
tu mensaje hasta una ventana!

¡Cuántas veces el viento indiscreto  
las promesas y las quejas llevó,  
repitiendo en las calles el eco  
de la voz de un amante cantor...!

Si aún hay flores y estrellas y luna,  
si hay balcones y canto y guitarras,  
si el amor aún persiste en las almas,  
¡por qué hoy callas tu son, serenata!

*María Teresa Carreras de Migliozi*

## SIEMPRE GUITARRAS

Las guitarras me arrullaron en la cuna  
y se unieron, en la aurora de mis días,  
a la voz enternecida de mi padre  
que cantaba a esta hija que nacía.

Cimentaron mi niñez y aquel hogar  
de paredes con arpegios revocadas,  
de techumbre generosa cobijando  
la familia, el amigo y la tonada.

Las guitarras en la cumbre de mi vida,  
como un músico y quimérico telar,  
van tejiendo con sus cuerdas y mis sueños,  
con acordes y esperanzas, un cantar.

Quiera Dios que al final de este camino  
que recorro en la vida terrenal,  
las guitarras me acaricien el oído  
y sus sonos sean mi escolta al más allá.

*María Teresa Carreras de Migliozzi*



## EL GUITARRÓN

Es un instrumento cordófono usado solamente en Cuyo. De mayor tamaño que la guitarra, produce sonidos graves que permiten lograr rasguídos profundos y envolventes como así también realizar bellos bordoneos que adornan la melodía.

El guitarrón posee seis cuerdas, cinco de las cuales son “entorchadas”, es decir confeccionadas con hilos de seda que luego se recubren con filamentos metálicos en forma apretada y circular.

En muchas ocasiones suele usarse como sexta cuerda de arpa, lo que permite lograr sonidos más graves y por lo tanto un acompañamiento más profundo.

Las cuerdas del guitarrón son más gruesas que de la guitarra, razón por la que estos instrumentos no pueden tener la misma afinación, ya que si ambos fuesen templados del mismo modo habría que someter al encordado del guitarrón a una enorme tensión que podría producir la ruptura de la caja.<sup>163</sup>

Es por eso que sus cuerdas se afinan cuatro tonos más graves que el temple convencional de la guitarra, es decir que la prima de esta coincide con la segunda del guitarrón, la segunda con la tercera y así sucesivamente.

Afinación de la guitarra de lo grave a lo agudo:

**Mi, La, Re, Sol, Si, Mi.**

Afinación del guitarrón de lo grave a lo agudo:

**Si, Mi, La, Re, Sol, Si.**

En la actualidad este cordófono sigue teniendo vigencia en la provincia de San Luis.



---

<sup>163</sup> Información brindada por Mario Iván Rivarola, reconocido cantor y ejecutante de guitarrón, oriundo de Quines, departamento Ayacucho.

## EL REQUINTO

Este instrumento, que pertenece a la familia de la guitarra, es representativo de la región de Cuyo y goza de gran popularidad. Con formas similares a las de la guitarra, pero de tamaño más reducido, el requinto se caracteriza por tener doce cuerdas apareadas y afinadas en octavas.

Su nombre se debe a que su afinación es “requintada”, es decir que las cuerdas están templadas en una quinta superior (5 semitonos más agudos) con respecto a las de la guitarra.<sup>164</sup>

Afinación de la guitarra (de lo grave a lo agudo):

**Mi, La, re, Sol, Si, Mi.**

Afinación del requinto (de lo grave a lo agudo):

**La, Re, Sol, Do, Mi, La.**

Nuestros “guitarreros” explican el temple de este cordófono sencillamente diciendo: “Requintar es trasportar al quinto traste”. En la actualidad este instrumento sigue teniendo vigencia en la región cuyana.



---

<sup>164</sup> Informante: Oscar “Pucho” Moyano, afamado instrumentista ya fallecido, oriundo de Quines, departamento Ayacucho.

## EL MANDOLÍN

Este es el nombre que el criollo dio al bandolín, cordófono que llegó desde Italia con aquella inmigración europea de la segunda mitad del siglo XIX. También llamado “mandolina”, este instrumento tuvo gran arraigo en Cuyo hasta las primeras décadas del siglo XXI. El “mandolín” es un instrumento cordófono y tiene cuatro cuerdas de acero cuya afinación coincide con la del violín: Sol, Re, La, Mi. Posee una caja de resonancia abovedada de gran belleza por sus formas y por las finas maderas que se utilizan en su construcción.

En el pasado, el “mandolín” fue un instrumento muy apreciado por los sanluisinos y se lo ejecutó frecuentemente junto a las guitarras para acompañar las danzas criollas y para ofrecer serenatas. En el informe presentado con motivo de la Encuesta Nacional de 1921, el maestro Zoilo Toledo incluye una nómina de cantores, guitarreros, mandolinistas y acordeonistas que alegraban fiestas familiares en las localidades de Mármol Verde y Cerros Largos.<sup>165</sup>

María Delia Gatica de Montiveros, infatigable investigadora de nuestro folklore, comentaba en una oportunidad que en las fiestas familiares a las que asistió en su Lujan natal y en otras localidades del departamento Ayacucho, escuchó muchas veces la música del mandolín: “En varias ocasiones vi a niñas pertenecientes a respetables familias que tocaban con gran delicadeza el mandolín”.

En la actualidad son escasos los ejemplares de este bello instrumento que quedan en la provincia como así también los artesanos que se dedican a su difícil fabricación.

Pero en algunos lugares aún pueden escucharse sus deliciosos sonidos a un reducido número de mandolines que han resistido el paso de los años y que celosamente conservan antiguas familias como preciadas reliquias del pasado puntano.



---

165 “Colección de Folklore” (San Luis) - Fac. de Filosofía y Letras - Univ. de Bs. As. - 1921.

## EL ACORDEÓN

Como ya quedó dicho anteriormente, al llegar a estas tierras el español trajo consigo la guitarra, instrumento musical que había heredado del árabe. Más tarde, en épocas de las misiones jesuíticas, España nos hizo llegar otro bello cordófono que habría de arraigarse en el litoral argentino: el arpa.

Se puede afirmar que hasta el año 1850 este instrumento reinó en la región de los ríos poblándola con sus bellos sonos. Pero pasada la mitad del siglo XIX apareció una corriente inmigratoria de alemanes e italianos que formaron importantes colonias en el país. Con estos viajeros llegó a la región litoraleña un nuevo instrumento que más tarde pasaría a ser su símbolo musicológico instrumental: el acordeón. Poco tiempo después de su arribo se produjo un verdadero fenómeno: el acordeón fue desplazando lentamente al arpa de su trono.

Al incrementarse la actividad agrícola-ganadera en Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos y Chaco, las grandes extensiones y el trabajo en los campos produjo una cultura ecuestre, debiendo usarse como medio de movilidad el caballo y los pequeños carruajes. Resultaba entonces imposible o riesgoso transportar el arpa con el fin de ser usada en los momentos de descanso que imponía la ardua tarea.

En manos de los viajeros que recorrían los polvorientos caminos de la patria, el acordeón comenzó a visitar diversas regiones argentinas, quedando arraigado en algunas de ellas.

Es así como llegó a conocerse en la provincia de San Luis donde, luego de establecerse, pasó a enriquecer su folklore musical. El acordeón es un instrumento portátil formado por un fuelle sujeto a dos bastidores en los que hay botones y teclas como las del piano.

El intérprete lo toca estirando y comprimiendo el fuelle, con lo que el aire pasa por unas láminas metálicas llamadas lengüetas que al vibrar emiten el sonido. El acordeonista obtiene las notas pulsando los botones y las teclas; las notas graves con la mano izquierda y las agudas con la derecha.

La investigadora sanluisense Dora Ochoa de Masramón expresa en su obra dedicada al estudio de las manifestaciones folklóricas del valle de Concarán: “También han existido en la zona músicos que cuando ejecutaban la jota en acordeón, en cuyo caso no era cantada, se dormían tocando... así cuentan del músico Mauricio, muy conocido y célebre por sus jotas interminables.” (Ochoa, D., 2011).

La escritora Carmen Guiñazú de Berrondo manifestaba en 1924 refiriéndose a los bailes familiares de antaño en la ciudad de San Luis: “La orquesta, dos o tres guitarras y acordeón, hacía la tarea de toda la noche y el

día, sin relevo y sin cansancio, con el intervalo apenas indispensable para servirse algunos bocados o 'echar' un trago". (Guiñazú, C., 1996).

También en los bailes de los "acabos"<sup>166</sup> de novena la música solía estar a cargo de ejecutantes de acordeón y mandolín. Así informa desde El Arroyo la maestra Clarisa Esley Sánchez, quien manifiesta en 1921 que en los "acabos" de las novenas "empezaba el baile con mucha música de acordeón y de caja."<sup>167</sup> En un amplio informe la mencionada docente ofrece una lista de guitarreros, acordeonistas, violinistas y cantores de la zona.

Desde Carpintería la maestra Enriqueta Fuentes de Flores envía información sobre las fiestas religiosas que se celebran en el lugar. Refiriéndose a la novena que se realiza en el mes de agosto en honor a San Roque, expresa:

Esta se realiza en una casa particular donde está un santo muy antiguo y muy milagroso. (...) Muchas veces se le hacen misa, entonces el Santo es traído a la Iglesia con gran acompañamiento de acordeón y guitarra y en partes se cantan los goces del Santo.<sup>168</sup>

Finalmente, se puede decir que, a pesar de que los instrumentos musicales característicos de la región cuyana son cordófonos, no podemos dejar de mencionar junto a ellos el acordeón, aerófono que aún tiene vigencia en suelo puntano.



---

166 Se llama "acabo" de novena al último día de la misma, en el que tradicionalmente se realiza un baile y fiesta.

167 "Catálogo de la Colección de Folklore" -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 46 - El Arroyo, departamento San Martín - Maestra Clarisa Esley Sánchez - Esc. Nº 192.

168 "Catálogo de la Colección de Folklore" -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 53 - Carpintería - Maestra Enriqueta F. de Flores - Esc. 21.

## LA CAJA

La caja es un membranófono cuyo origen data de la época precolombina. En general consta de un aro de madera de 20 a 40 cm de diámetro y de altura variable, cerrado en extremos por parches de cuero tensados que se percuten con palillos o simplemente con la mano.

Si bien la caja es un instrumento característico del noreste argentino, también forma parte de los elementos con que los cantores populares de la provincia de San Luis acompañaron su voz.

En tiempos pretéritos, en el ambiente rural de la provincia, la caja era construida de manera similar a la descrita anteriormente o simplemente utilizando un cilindro de latón recubierto en sus extremos por cueros de oveja o de chivo que se golpeaban con un par de palillos. Por ejemplo, desde Villa Mercedes la maestra Ángela Velázquez informa acerca de las vidalitas que cantaban los pobladores del lugar: “Las vidalitas se cantan acompañadas de cajas.”<sup>169</sup>

La presencia de la caja en San Luis está íntimamente ligada al folklore religioso ya que tradicionalmente este instrumento ha sido usado como elemento convocante para las novenas y procesiones que en honor a la Virgen o a un Santo, generalmente el patrono del lugar, se han realizado desde antiguo en el ambiente folk.

Desde antaño la población sanluisiense manifestó su profunda religiosidad y fue dada a participar con devoción en las diversas celebraciones cristianas.

Don Luis Gerónimo Lucero, tradicionalista y maestro puntano cuyo amplísimo y substancial informe elaborado con motivo de la Encuesta Nacional del Magisterio de 1921 fue laureado con el Primer Premio, decía refiriéndose a las creencias en la provincia de San Luis: “Puedo asegurar que el ciento por ciento de la población es creyente cristiana; prospera esta religión y se considera como creador del mundo a un Dios, quien es el Supremo Hacedor de todo lo creado”. (Carreras, M. T., 2010).

En el ambiente rural de la provincia, ya sea por la falta de caminos o por la escasez de medios de transporte, muchas veces se carecía de presencia sacerdotal, por lo que los piadosos pobladores celebraban por su cuenta los actos religiosos. Una de esas prácticas devotas eran las Novenas que consistían en nueve días durante los cuales los vecinos se reunían a rezar a la Virgen o a un santo en particular para solicitar su intercesión o bien para dar gracias. El último día se realizaba el final o “acabo” de la novena que

---

169 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 158 - Mercedes - Maestra Ángela Velázquez - Esc. Nº 10.

mostraba dos aspectos: la procesión y la fiesta.

Cabe destacar que en muchos lugares de la provincia estas tradicionales prácticas religiosas aún tienen vigencia conservando las características tradicionales.

Refiriéndose a las novenas que se rezaban en El Arroyo la maestra Clarisa Esley Sánchez expresa en las primeras décadas del siglo XX:

Las novenas empezaban siempre día lunes, no antes ni después. Primero se rezaba el rosario y luego la novena. A medida que se rezaba se cantaba con una caja hecha de cuero. (...) Después empezaba el baile, con música de acordeón y de la caja (...) Las novenas duraban como hoy día nueve noches. los dueños de la casa acomodaban una pieza, sacaban de ella todos los trastes (muebles) dejando solo una mesa en la que se arreglaba el altar donde era colocado el santo (...) Se tocaba la caja, instrumento fabricado con cuero, con esta se daba la primera, segunda y tercera o entrada. Esta última anunciaba que empezaba el rosario. (...) Después del rosario comenzaba la novena.<sup>170</sup>

En el año 1966, el Centro de Investigaciones Folklóricas “Profesor Dalmiro S. Adaro” de la ciudad de San Luis publicó un trabajo del arquitecto Alfredo Pérez Camargo titulado “Procesión de San Isidro”. En el mismo hace referencia a la novena que se realiza anualmente en Socoscora en casa de don Tránsito Vallejo. La misma preludia la llegada del 14 de mayo, día de la fiesta de San Isidro Labrador, patrono del lugar:

Se sigue la novena hasta el octavo día. El catorce de madrugada, un grupo numeroso de fieles parte hacia San Francisco llevando en andas la imagen. (...) Encabeza la marcha un muchacho tocando la caja, consistente en una envoltente cilíndrica de hojalata con tapas de cuero de cordero, aseguradas entre sí por “tientos” entrecruzados y firmemente atados y de sonidos entre secos y metálicos producidos por rítmicos y monótonos golpes de palillos. Le sigue “el Santo” (...) luego hombres a caballo y mujeres a pie. (...) La procesión avanza lentamente y los sonos de la caja invitan a incorporarse a vecinos y devotos que, generalmente, salen

---

170 “Catálogo de la Colección de Folklore” -(San Luis)- Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - 1921. Leg. 45 - El Arroyo - Maestra Clarisa Esley Sánchez - Esc. 1921.

al encuentro (...).<sup>171</sup>

Y la peregrinación sigue su curso haciendo algunos saltos en el camino buscando un momento para descansar, comer algo y hasta para bailar:

A la entrada de San Francisco dejan la caja en casa de don Marcos Agüero, un viejo amigo de los Vallejo (...). En la Iglesia de la Sagrada Familia, donde a la noche se rezará el último día de la novena, dejan la imagen depositada en un altarcito preparado al efecto y ubicado en sitio de honor (...). Al día siguiente se reza la misa del Santo, al cabo de la cual y, siempre anunciada su presencia por la caja, regresa la colorida procesión a Socoscora.<sup>172</sup>



---

171 Terceras Jornadas de Investigación Folklóricas - Ed. Martín Fierro - Mendoza - 1999.

172 Terceras Jornadas de Investigación Folklóricas - Ed. Martín Fierro - Mendoza - 1999.



## Palabras de la Autora

El canto y la música de esta tierra no deben morir, como nunca han de morir el trino de los pájaros y el silbido del viento.

Conservar el folklore musical de San Luis, rescatarlo del olvido y difundirlo debe ser un compromiso a la vez que un desafío para cada uno de nosotros, porque un pueblo que no mantiene encendida la llama de su tradición está destinado a vivir en la penumbra hasta extinguirse.

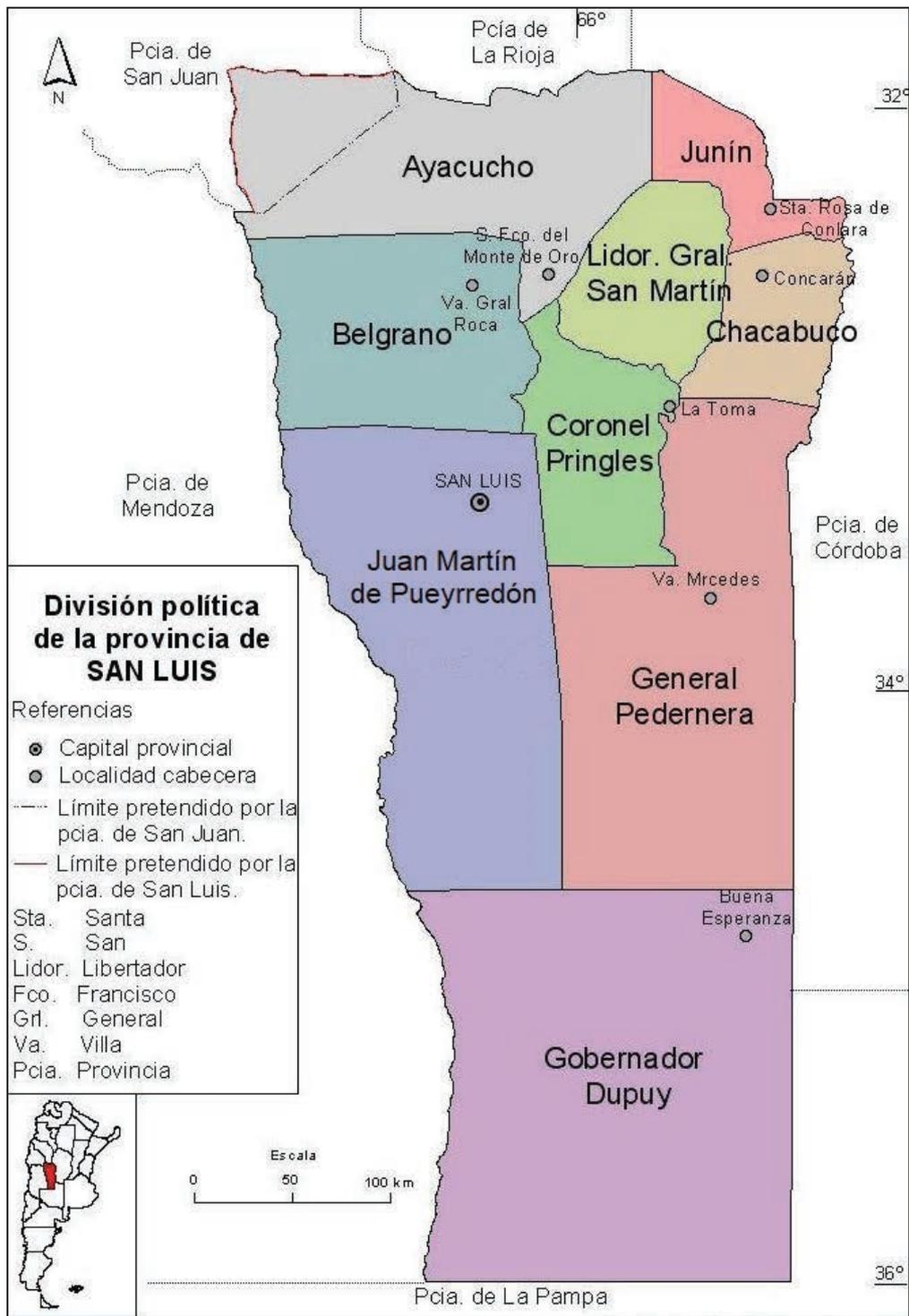
Asumamos, pues, nuestro protagonismo de hoy sabiéndonos herederos de un pasado glorioso y a la vez artesanos de un futuro que enorgullezca a nuestros hijos.

Quiera Dios que nunca enmudezcan las voces musicales de esta tierra puntana y que el árbol de su tradición siga dando semillas para que, desparramadas por el Chorrillero y acunadas por nuestras guitarras, germinen, crezcan y lleguen a ser flor y fruto en nuestras almas.

### *María Teresa Carreras de Migliozi*



*M. Teresa Carreras de Migliozi  
Un piano para la tonada*



## Departamentos a los que pertenecen las localidades mencionadas en esta obra

LOCALIDAD	DEPARTAMENTO
Alameda	Coronel Pringles
Anchorena	Gobernador Dupuy
Árbol Solo	Belgrano
Arroyo de Vilchez	Libertador General San Martín
Balde de Azcurra	Ayacucho
Balde de Escudero	Junín
Balde de Puertas	Ayacucho
Bañado de Cautana	Junín
Bella Vista	Ayacucho
Cañitas	Ayacucho
Carolina	Coronel Pringles
Carpintería	Junín
Cerros Largos	Libertador General San Martín
Chañares	Libertador General San Martín
Charlone	Juan Martín de Pueyrredón
Chilcas	Junín
Cochequingán	Gobernador Dupuy
Concarán	Chacabuco
Cortaderas	Chacabuco
Cruz Brillante	Libertador General San Martín
Divisadero	Coronel Pringles
El Arenal	Coronel Pringles
El Arroyo	Libertador General San Martín
El Chañar	Belgrano
El Chorrillo	Juan Martín de Pueyrredón
El Descanso	Chacabuco
El Durazno	Coronel Pringles
El Guanaco	General Pedernera
El Pueblito	Junín
El Puesto	Belgrano
El Recuerdo	Chacabuco
El Salado	Libertador General San Martín
El Totoral	Libertador General San Martín
Entre Ríos	Ayacucho
Estación Donado	Juan Martín de Pueyrredón
Estación Pedernera	General Pedernera
Estancia	Libertador General San Martín
Estancia Grande	Juan Marín de Pueyrredón
Fortuna	Gobernador Dupuy
La Cumbre	Juan Martín de Pueyrredón
La Majada	Ayacucho
La Punilla	General Pedernera

Lafinur	Junín
Las Chacras	Libertador General San Martín
Las Huertas	Libertador General San Martín
Las Huertitas	Libertador General San Martín
Las Lagunas	Libertador General San Martín
Las Palmas	General Pedernera
Las Palomas	Junín
Las Ramadas	Libertador General San Martín
Los Chañares	Junín
Los Lobos	Junín
Los Roldanes	Libertador General San Martín
Luján	Ayacucho
Mármol Verde	Coronel Pringles
Nogolí	Belgrano
Nueva Galia	Gobernador Dupuy
Ojo de Agua	Libertador General San Martín
Ojo del Río	Junín
Pampa Grande	Ayacucho
Piedra Blanca	Junín
Pizarra de Bajo Véliz	Junín
Pozo Cavado	Ayacucho
Pozo del Molle	Ayacucho
Pozo del Tala	Belgrano
Puesto Nuevo	Belgrano
Quines	Ayacucho
Rincón del Carmen	Libertador General San Martín
Rincón del Este	Junín
Río Grande	Coronel Pringles
Rodeo de Cadenas	Ayacucho
San Antonio	Coronel Pringles
San Francisco del Monte de Oro	Ayacucho
San José del Morro	General Pedernera
San Luis	Juan Martín de Pueyrredón
San Martín	Libertador General San Martín
San Pablo	Chacabuco
Santa Clara	Libertador General San Martín
Socoscora	Belgrano
Sololasta	Coronel Pringles
Ulbara	Coronel Pringles
Villa de la Quebrada	Belgrano
Villa Mercedes	General Pedernera
Volcán de la Estanzuela	Chacabuco
Yulto	General Pedernera

## **INFORMANTES**

Emérito Carreras, María Delia Gatica de Montiveros, Emiliano Abaca, Oscar “Pucho” Moyano, Osvaldo Darío Salas, Mario Iván Rivarola, Víctor Nazario Sánchez, Jorge “Cholo” Torres, Edgar Atilio Palacio, Jorge Eduardo Carreras.

## **ENCUESTA NACIONAL DE 1921**

Maestros cuyos informes enriquecen esta obra

Amalia Atencio - Esc. N° 154 - Piedra Blanca  
Sixto Barboza - Esc. N° 89 - Estancia  
Ángela Boiffier - Esc. N° 144 - Cortaderas  
Vicenta Burgos - Esc. N° 198 - San Antonio  
María Bernarda F. de Busico - Esc. N° 38 - V. Mercedes  
Daniel G. Bustamante - Esc. N° 207 - Ulbara  
Rufina P. de Bustos - Esc. N° 190 - La Cumbre  
María Teresa B. de Agüero - Esc. N° 154 - Piedra Blanca  
María Palmira Cabral - Esc. N° 246 - Rincón del Este  
José Castro - Esc. N° 210 - Chañares  
Lola de la Torre - Esc. N° 2 - Ciudad de San Luis  
Clarisa Esley Sánchez - Esc. N° 192 - El Arroyo  
Magdalena Fernández - Esc. N° 154 - Piedra Blanca  
Zoe Fernández - Esc. N° 162 - Balde de Escudero  
Enriqueta Fuentes de Flores - Esc. N° 21 - Carpintería  
Pascual Funes - Esc. N° 150 - Las Huertas  
Cristobalina García - Esc. N° 48 - Puesto  
Octavio del R. Guiñazú Esc. N° 78 - Las Lagunas  
Julio Heredia - Esc. N° 96 - Sololosta  
Hortencia Juárez Aguirre - Esc. N° 188 - V. Mercedes  
Luis Gerónimo Lucero - Escuela Ambulante “E”  
Amadeo José Moyano - Esc. N° 28 - Nogolí  
Lucio Moyano - Esc. N° 11 - Fortuna  
Félix Ojeda - Esc. N° 17 - Divisadero  
Regino Ruiz Fernández - Esc. N° 22 - Lafinur  
María Rosa Sarmiento - Esc. N° 55 - Cañitas  
María Alicia Scarpatti - Esc. N° 136 - El Morro  
Alicia Segura - Esc. N° 20 - Ojo del Río  
Juana C. de Silveira - Esc. N° 100 - Yulto  
Dolores O. de Suarez - Esc. N° 226 - Bella Vista  
Rosa O. de Suárez - Esc. N° 211 - Volcán de la Estanzuela  
María Sarah Tello - Esc. N° 233 - El Chañar

Zoilo Toledo - Esc. N° 195 - Mármol Verde  
Ángela Velázquez - Esc. N° 10 - V. Mercedes  
María Zalazar Pringles - Esc. N° 38 - V. Mercedes  
Adimanto Zavala - Esc. Ambulante "P"  
Informantes de la encuesta de 1921 que figuran en esta obra  
Idelfonsa de Aguilar - Volcán de la Estanzuela  
Martín Alaniz - Volcán de la Estanzuela  
Claudio Alba - 80 años - San Antonio  
Manuel Barroso - Chañares  
Calixto Benites - 90 años - Piedra Blanca  
Guillermo Berón - 72 años - El Chañar  
Faustino Fernández - 86 años - Rincón del Este  
Fortunata de Funes - Ojo del Río  
Nicolás Jofré - 80 años - Nogolí  
José Lucero - V. Mercedes  
Eusebio Mendoza - 68 años - Estancia  
Nazaria Payero - 80 años - Las Lagunas  
José Ogas - 96 años - Piedra Blanca  
Isidro Riquelme - Balde de Escudero

## BIBLIOGRAFÍA

- Facultad de Filosofía y Letras. (1921). Catálogo de la Colección de Folklore - San Luis. - Univ. de Buenos Aires.
- Catálogo de la Colección de Folklore. (1937) - Tercera serie - Tomo IV N° 3 - San Luis.
- Agüero, A. E. (1972). Un hombre dice su pequeño país. Gráfica Colombo, Buenos Aires.
- Aretz, I. (1980) El Folklore Musical Argentino. 5<sup>ta</sup> Edición. Ricordi. Buenos Aires.
- Buffon, J. L. (1707 - 1788). Historia Natural. Buenos Aires.
- Calatrava, J. (2014). Granada, 1922-1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos. Disponible en <https://repositorio.upct.es/bitstream/handle/10317/7196/gpm.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Carreras de Migliozi, M. T. (2010). Luis Gerónimo Lucero Riera. San Luis Libro. San Luis.
- Catalfamo, J. P. (1983). Novena Tradicional. San Luis.
- Clotilde P. L. de Piorno (1951). Danzas tradicionales argentinas. La Plata.
- De la Vega, G. (1609). Comentarios reales. Inca Garcilaso de la Vega. Disponible en: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190904031821/Comentarios\\_reales\\_1\\_Inca\\_Garcilaso\\_de\\_la\\_Vega.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190904031821/Comentarios_reales_1_Inca_Garcilaso_de_la_Vega.pdf)
- Etcheverry, H. (1966). Algunos santos de devoción popular y el baile de san Vicente. II Congreso Cuyano de Investigación Folklórica. San Luis.
- Favier, D. (1989). Niñez y adolescencia en San Luis. San Luis.
- Furt, J. (1927). Coreografías Gauchescas. Buenos Aires.
- García Lorca, F. (1994) "Clásicos de la Literatura Universal". Edit. Alaya. Madrid, España.
- Gatica de Montiveros, M. D. (1995) Historia, tradición y testimonio de Luján de San Luis. Editorial Marzo - San Luis.
- Gez, J. W. (1939). Geografía de San Luis. Editorial Peuser.
- Gez, J. W. (2014) Historia de la provincia de San Luis. San Luis Libro. San Luis.
- Guiñazú de Berrondo, C. (1996). El búho de la tradición puntana. Fondo Editorial Sanluiseño. San Luis.
- Hernández, J. (1879). La vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires.
- Instituto Nacional de Asuntos Indígenas - Rubén Herrera, director del Centro Cuyano de Investigación Histórico-Social-Mendoza (CCIHSMendoza) y referente de la Región Cuyo del Consejo Educativo Autó-

nomo de Pueblos Indígenas de Argentina (CEAPI-Nacional Educación Intercultural Bilingüe) en Diario Los Andes. Ministerio de Cultura – Argentina, 2018. Disponible en: [https://www.cultura.gob.ar/aborigenes-indigenas-origenarios-a-que-refiere-cada-termino\\_6293](https://www.cultura.gob.ar/aborigenes-indigenas-origenarios-a-que-refiere-cada-termino_6293))

- Lucero, T. M. (1989) La década del 30 en San Luis. Editorial Radiocop, Mendoza.
- Mayer-Serra, Otto (1943) Música y Músicos de Latinoamérica - 2º Tomo - Edit. Atlante - México D.F
- Moyano, J. G. (1994). Del pasado puntano. San Luis.
- Núñez, U. J. (1971) Figura de Historia y de Esperanza. Diario Los Andes. 25/8/1971. Mendoza.
- Núñez, U. J. (1989). Presencia Sanluisiense. Nº 27. San Luis.
- Ochoa de Masramón, D. (2011). Folklore del Valle de Concarán. San Luis Libro. San Luis.
- Paz, J. M. (1892) Memoria póstumas. Imprenta La Discusión. La Plata. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Memorias\\_p%C3%B3stumas\\_del\\_general\\_Jos%C3%A9\\_Mar%C3%ADa\\_Paz.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Memorias_p%C3%B3stumas_del_general_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Paz.pdf)
- Rodríguez, A. y Macías, E. (1991). Manual del Folklore Cuyano - Edic. Cult. Mendoza.
- Sarmiento, D. F. (1845) Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas. Imprenta del Progreso. Chile.
- Sarmiento, D. F. (2011). Disponible en: [https://bcn.gob.ar/uploads/Sarmiento\\_Recuerdos-de-Provincia.pdf](https://bcn.gob.ar/uploads/Sarmiento_Recuerdos-de-Provincia.pdf)
- Strain, I. (1849) Viaje a las provincias argentinas. Buenos Aires.
- Vega, C. (1952). Bailes Tradicionales Argentinos. Folleto Nº 14. Buenos Aires.
- Vidal de Battini, B. E. (2012). Leyendas. San Luis Libro. San Luis.
- Zapiola Cortés, J. (1802-1885). Recuerdo de mis treinta años. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuerdos-de-treinta-anos--0/html/ff78d70e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuerdos-de-treinta-anos--0/html/ff78d70e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

# ÍNDICE GENERAL

LA AUTORA.....	7
FOLKLORE MUSICAL DE SAN LUIS.....	11
PRÓLOGO.....	15
PALABRAS PRELIMINARES.....	17
<b>CAPÍTULO I -EL CANTO.....</b>	<b>21</b>
LA TONADA EN LA PROVINCIA DE SAN LUIS.....	25
ORIGEN DE LA TONADA.....	27
EL CANTE JONDO.....	30
EL YARAVÍ.....	32
LA TONADA: LETRA, MÚSICA Y CANTO.....	35
LA LETRA.....	35
LA MUSICA.....	43
EL CANTO EN LA TONADA.....	52
PALABRAS DE LA AUTORA A LA TONADA.....	77
EL ESTILO.....	81
EL VALS.....	85
LA VIDALITA.....	89
LA MILONGA.....	92
EL PASILLO.....	94
CANTORES HISTÓRICOS.....	95
ARRULLOS, RONDAS, JUEGOS, CANTADOS Y VILLANCICOS.....	100
<b>CAPITULO II - LAS DANZAS.....</b>	<b>111</b>
PRÓLOGO.....	113
INTRODUCCIÓN.....	117
LA ZAMACUECA.....	119
LA CUECA CUYANA.....	122
EL GATO.....	125
EL PAJARILLO.....	132
LA CALANDRIA.....	134
EL GAUCHITO.....	135
EL SERENO.....	137
LA JOTA PUNTANA.....	138
EL TRIUNFO.....	141
EL CORRENTINO.....	143
LA REFALOSA.....	145

LA MARIQUITA.....	148
LOS AIRES.....	150
EL CARAMBA.....	153
EL MAROTE.....	154
LA MEDIA CAÑA.....	155
LA PATRIA.....	157
OTRAS DANZAS.....	159
<b>CAPITULO III - LOS INSTRUMENTOS MUSICALES.....</b>	<b>161</b>
CARTA A MODO DE PRÓLOGO.....	161
INTRODUCCION AL CAPÍTULO III.....	165
ALMA Y GUITARRA.....	167
LA GUITARRA.....	169
ÁRBOLES CON DESTINO DE CANTO.....	196
ARTESANOS DE GUITARRAS EN SAN LUIS.....	203
INSTRUMENTISTAS EN SAN LUIS DE ANTAÑO.....	209
LA GUITARRA EN LA RELIGIOSIDAD POPULAR.....	221
LA GUITARRA EN LA NARRATIVA SANLUISEÑA.....	229
GUITARRAS POR LOS CAMINOS DE LA GLORIA.....	233
LA GUITARRA ACOMPAÑANDO	
EL CANTAR HISTÓRICO EN SAN LUIS.....	236
EL CENTRO TRADICIONALISTA “SAUCES DEL CHORRILLO”.....	242
EL CONJUNTO CUYANO TRADICIONAL.....	247
LA GUITARRA EN LA RADIO Y EN EL TEATRO.....	249
LA GUITARRA EN LAS SERENATAS.....	255
ELGUITARRÓN.....	262
EL REQUINTO.....	263
EL MANDOLÍN.....	264
EL ACORDEÓN.....	265
LA CAJA.....	267
 PALABRAS DE LA AUTORA.....	 271
BIBLIOGRAFÍA.....	277







Nuestra música folklórica recibe la metralla cotidiana de las culturas foráneas que pretenden silenciarla y suplantarla por sonidos extraños, alejándonos de la raíz que aún nos nutre.

He aquí el porqué de este libro en el que intento investigar las manifestaciones musicales tradicionales de la provincia de San Luis y difundir las voces de este amado suelo, preservándolas del olvido.

Al escribirlo también me propongo alcanzar otra meta, un tanto más ambiciosa, como es la de colaborar en la conformación de la identidad provincial, segura de que es necesario vigorizar las raíces de la tradición porque ellas constituyen el vínculo más fuerte que identifica y dignifica a un pueblo.

Pero si estas modestas páginas tan solo sirven para sensibilizar al lector y acercarlo al alma musical de la noble tierra puntana, sentiré el gozo inefable de haber cumplido con un deber que desde sus entrañas ella nos reclama.

M. T. C. de M

SECRETARÍA  
DE CULTURA



GOBIERNO DE  
**SAN LUIS**

  
**SAN LUIS  
LIBRO**