

LAS CANTORAS DE MALARGÜE

Diego Bosquet¹

No salía a luz. Estábamos como escondidas... (Candelaria González)

Introducción

Los estudios sobre la música tradicional en la provincia de Mendoza se han llevado a cabo, generalmente, siguiendo los modelos en boga de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Los folkloristas más renombrados de esta zona, como Alberto Rodríguez, Juan Draghi Lucero, Jorge Segura, entre otros, se convirtieron en su momento en los “guardianes de la tradición” (Díaz Viana, 2002). Al ser establecidos por estos folkloristas los criterios de autenticidad y los parámetros a través de los cuales se determinó, generalmente de manera arbitraria, cuál era la música representativa de Mendoza y de la región cuyana, las manifestaciones musicales que no se encuadraban dentro de estos cánones fueron ignoradas por los recopiladores y los estudiosos. Este es el caso de una tradición presente en el sudoeste del departamento de Malargüe, el más austral de la provincia de Mendoza: las denominadas “cantoras de Malargüe”.

Esta tradición no es exclusiva de la zona mencionada, sino que es compartida en nuestro país por el norte de Neuquén. Las mismas cantoras reconocen que su tradición tiene origen en la vecina República de Chile, pero la ausencia de proyectos integradores para favorecer los estudios que excedan los límites políticos ha llevado a circunscribir la investigación de las cantoras de Chile (Chavarría, 1999) y de “las cantoras del Neuquén” (Aranda y Muñoz, 2001) por separado, sin que se haya tenido en cuenta a las que se encontraban al norte del Río Barrancas y al este de la Cordillera de los Andes.

Los géneros musicales que se ejecutan son la tonada, la cueca y la canción. Aunque comparten el nombre con géneros representativos del folklore cuyano, se diferencian de éstos de manera notable, asemejándose a los homónimos de Chile. Cada cantora se acompaña a sí misma con la guitarra y, excepcionalmente, puede llegar a cantar a dúo con otra cantora, aunque en este caso no está establecida la idea del dúo desde un plano exclusivamente musical, sino para ayudarse mutuamente. En las cuecas y en los estribillos de las canciones participa habitualmente el “tañador”, un hombre o una mujer que va percutiendo el ritmo en la caja de la guitarra.

El contexto habitual de *performance* son las fiestas, especialmente las veladas de santo².

1 Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. dbosquet@hotmail.com

2 Otros nombres que reciben localmente estas fiestas son “velaciones de los santos”, “celebraciones de santos” o “fiestas de santos”.

Aunque estamos lejos de presentar este trabajo como una investigación concluida, las experiencias llevadas a cabo en el campo nos han permitido establecer algunas hipótesis:

- 1) Es posible que la tradición de las cantoras desaparezca. Los argumentos expuestos por las mismas cantoras sobre este tema están vinculados al creciente auge en la zona de la “música cuyana” y la “música mexicana” (principalmente el corrido). Un período de duelo personal y la falta de renovación en el repertorio también aparecen como posibles motivos de esta situación.
- 2) Desde la problemática del género, se observa otra diferencia marcada con el folklore cuyano, ya que éste es, actualmente, predominantemente androcéntrico. Sin embargo, pese a que la tradición que estamos tratando es exclusivamente femenina en cuanto a lo estrictamente musical, vemos en el contexto social vigente una subordinación de la mujer no sólo al esposo, sino al resto de la familia con quien convive.
- 3) Aparentemente tiene primacía el aspecto sonoro sobre el contenido semántico del texto.

Otros de los temas interesantes a tratar tienen que ver con las conceptualizaciones locales (“tono”, “voz baja”, “canciones”, “afinación”, entre otras) y los criterios locales de excelencia, así como también los aspectos relacionados con la oralidad, la funcionalidad y las coherencias de este tipo de canto.

Algunos resultados de la investigación han sido presentados en diversos congresos (Bosquet, 2004; Bosquet y Restelli, 2004). No obstante, será necesario llevar a cabo, en el futuro, un proyecto que abarque toda la zona en la que está arraigada esta tradición, para no caer en fragmentaciones que tienen más relación con los límites políticos que con el concepto de “región cultural”.

Límites

Como hemos dicho anteriormente, la tradición que nos ocupa abarca un área que comprende el sur del departamento mendocino de Malargüe, el norte de la provincia de Neuquén y la zona aledaña de la República de Chile. Para esta primera etapa de nuestro trabajo hemos elegido la zona correspondiente a Malargüe, donde nunca se habían realizado trabajos de documentación o de investigación, con criterios musicológicos, que tomaran en cuenta a las “mujeres cantoras”.

Si bien algunas de nuestras informantes viven actualmente en la ciudad de Malargüe, cuando aprendieron a cantar vivían al sur del Río Grande. Esto, sumado al resto de la información recogida en la zona, nos indica una especie de “límite” de la tradición en la antigüedad establecido por el Río Grande. Este límite no se nos presenta como arbitrario, ya que recién en 1939 se construye un puente sobre el mencionado

río (el más caudaloso de la provincia). Como dice Bianchi (2004: 392), refiriéndose al puente:

“Este nexo conectó definitivamente a las localidades del sur con la villa, y permitió focalizar la actividad comercial y social en Malargüe, que desplazó así a Chile como centro de atracción para las poblaciones situadas más allá del río”.

Esto explica no sólo el aislamiento con el resto de la provincia de Mendoza, sino también la gran vinculación sociocultural y socioeconómica que existió entre los pobladores de la zona y los de Chile y Neuquén³.

El contacto con Chile fue muy intenso, especialmente por motivos ligados a la subsistencia. Los habitantes del sur de Malargüe son principalmente ganaderos trashumantes, y es el ganado caprino el único que se adapta a las condiciones ambientales de la región. Durante el verano, los puesteros⁴ llevan su ganado a pastar a las zonas altas de la Cordillera de los Andes (“veranada”). Antiguamente, era común que ese ganado no regresara a las zonas más bajas de Malargüe, donde residían los puesteros durante el invierno, ya que era más conveniente negociar los animales en Chile y traer desde ese país algunos de los alimentos e insumos que no se encontraban en este lado de la cordillera. Esta situación era similar en el norte de Neuquén, como podemos observar en el siguiente diagnóstico de Jorge Fernández, arqueólogo que trabajó allí en la década del '60:

“Era en el contrabando a Chile donde los excedentes encontraban mercado fácil o por lo menos factible; y, en verdad, resulta doloroso denominar contrabando, comercio ilegal, a lo que en definitiva no era más que un comercio perfectamente armónico entre dos comarcas que, aunque separadas por la línea artificial del límite, tan bien complementaban sus necesidades económicas” (Silla, 2000: 102).

Efectivamente, la Cordillera de los Andes más que un límite divisorio era un nexo entre los pobladores de ambos márgenes. Las actividades comerciales pasaron a ser consideradas como “contrabando” luego de la instalación de Gendarmería Nacional en Malargüe en la década del '50:

3. Si bien recién en 1942 se construyó el puente sobre el Río Barrancas (Bianchi de Porras, 2001: 19), que comunica con la provincia de Neuquén, el paso de los pobladores de una provincia a otra se podía realizar sin muchos inconvenientes a través de determinados sectores del río en los que el caudal permitía el cruce sobre caballo.

4. Campesinos dedicados a la cría extensiva de ganado caprino. La denominación de “puesteros” se debe a que “su organización social se caracteriza por estar constituida por ‘unidades domésticas de producción’ que se identifican como ‘puestos’” (Bustos, 2003).

“Todo lo que hacíamos... duró hasta los años '59, '60. Después llegaron los controles de gendarmería, que requisaban en la cordillera, exigían todos los requisitos para poder pasar con la tropa... para la República de Chile... A la gente le era muy costoso hacer todos los trámites, así que... el negocio del ganado no se pudo hacer más. A la gente de Malargüe no le convenía, así que comenzaron a comercializarlo en otros lugares” (Germán Vergara, ganadero, cit. en Bianchi, 2004: 496).

Los vínculos con Chile no sólo fueron comerciales. Hay otras situaciones como la que describe Pascuala Aburto de Reveco⁵:

“Antes, la gente, a los hijos los iban a pasar a Chile, allá los registraban.... Porque acá parece que todavía no había registro civil...”.

Repertorio

El repertorio de las cantoras está compuesto exclusivamente por tonadas, cuecas y canciones. Antiguamente, también podía encontrarse parabienes (canciones que se le cantaban a los novios en el momento en que éstos llegaban a caballo a la casa en donde se realizaría la fiesta) y cantos de angelito (canciones interpretadas en los velatorios de los niños o “angelitos”), pero estos géneros ya se han perdido: sólo hemos podido registrar un solo parabién, cantado fuera de contexto por Pascuala Aburto de Reveco⁶.

Como dijimos anteriormente, dentro del folklore cuyano tenemos como géneros representativos a la tonada y la cueca, pero en el caso de las cantoras de Malargüe encontramos una serie de elementos que vinculan estos géneros más con la música tradicional de Chile que con la cuyana, sumado a lo que habitualmente expresan las informantes:

“... y después los temas chilenos, esos que yo canto, los aprendí en una fiesta chilena que hacían en esos años cuando yo era más chica. Tenía el finado de mi papá, radio él, y hacían los chilenos en Chile un programa que le decían ‘La fiesta chilena’ y ahí escuchábamos nosotros. En esa fiesta aprendí muchos temas chilenos... muchos... pero ya ahora se me han olvidado algunos porque hacen muchos años...” (Candelaria González)⁷

“...a la moda chilena, antes, tenían distintas afinaciones que ahora no las hacen... y antes se tocaba mucho con esas afinaciones chilenas...” (Ídem)

5 Cantora. 74 años. Entrevista realizada el 15 de febrero de 2004 en la ciudad de Malargüe.

6 Ver texto en Anexo.

7 Cantora. 61 años. Entrevistas realizadas el 29 de setiembre de 2003 y el 17 de febrero de 2004 en la ciudad de Malargüe y Chenqueco, respectivamente.

“La afinación de la tercera alta es chilena...” (Juanita Villar)⁸

“Empecé a cantar cuando tenía como nueve años. Me enseñaba una abuelita, una chilena. Ponía la guitarra en el suelo y cantaba. Y yo aprendí cosas chilenas: tonadas, cuecas...” (María Enriqueta González de Vázquez)⁹

“Nosotras cantamos chileno, los varones cantan cuyano” (Elisa Fernández)¹⁰

El acompañamiento instrumental del canto corresponde exclusivamente a la guitarra, la que es interpretada por la misma cantora. Esto es tan determinante que una de las cantoras, Candelaria González, a la que le amputaron su brazo izquierdo luego de un accidente con su caballo, le enseñó a uno de sus hijos y a su marido a colocar las posiciones de los distintos acordes pero es siempre ella la que hace los rasguídos con la mano derecha.

Se utilizan dos afinaciones en la guitarra: “por la común” (mi⁵, si⁴, sol⁴, re⁴, la³, mi³) y “por la tercera alta” (re^{#5}, si⁴, sol^{#4}, mi⁴, si³, mi³). Algo para destacar es que en Chile también se utiliza la afinación “por la tercera alta” (do^{#5}, la⁴, fa^{#4}, re⁴, la³, re³), pero, como se puede observar, aunque se mantienen las relaciones interválicas, en Malargüe es un tono más alta, por lo que podríamos hablar de la afinación “por la tercera alta malargüina”. La tonalidad que predomina ampliamente en todo el repertorio es la de Mi mayor, utilizando solamente los acordes de tónica y dominante.



En las cuecas y en los estribillos de las canciones es habitual la presencia del “tañador”. Se trata de una persona, generalmente de sexo masculino, que percute el ritmo en la caja de la misma guitarra que está tocando la cantora.

“La cueca para que quede bien tocada y bien bailada, tiene que ser tañada...” (Candelaria González).

“Esta cueca tiene que ser tañada, porque si no la tañan, no tiene sentido... para mí no... es como que también la cantora se acompaña...” (Elisa Márquez)¹¹

8 Cantora. 50 años. Entrevista realizada el 29 de setiembre de 2003 en la ciudad de Malargüe.

9 Cantora. 67 años. Entrevista realizada el 16 de febrero de 2004 en la ciudad de Malargüe.

10 Cantora. 45 años. Entrevista realizada el 1 de octubre de 2003 en Vaca Lauquén.

11 Cantora. 39 años. Entrevista realizada el 1 de octubre de 2003 en Ranquil Norte.

“... yo toco las cuecas, pero me siento más acompañada si las tañen...”
(Pascuala Aburto de Reveco).

Generalmente, cada cantora tiene un tañador o una tañadora con quien se siente más cómoda durante la *performance*. Según Elisa Márquez, el tañador tiene que saber llevar bien el “tono”¹². Algunos informantes dicen que los “buenos tañadores”, mientras la cantora toca la introducción de la cueca, va pellizcando la primer cuerda de la guitarra marcando el ritmo. También nos comentaron que la presencia del tañador ha ido disminuyendo por el miedo a que se rompa la guitarra.

Ocasionalmente, una cantora puede ser acompañada por otra cantora, pero no con una intención de dúo (con diferentes alturas melódicas) sino simplemente para “ayudarse”. Esto es común en los casos en que una cantora canta con poco volumen.

“... cantábamos con la finada de mi mamá. Ella era cantora, entonces yo le ayudaba a cantar a ella...” (Candelaria González)

Contexto de *performance*

“Íbamos a cantar a las carreras... y nos pagaban...” (María Enriqueta González de Vázquez).

“Cantamos cuando estamos en fiesta familiares...” (María Hidalgo)¹³

“...estábamos en fiestas... por el campo, en celebraciones, así... Esas eran las partes donde salíamos nosotros... cantábamos por ahí en las fiestas” (Candelaria González)

Estas tres citas nos ilustran acerca de los contextos habituales de *performance* de las cantoras: las carreras de caballos, las fiestas familiares y las celebraciones o veladas de santo. Esta última situación es la más habitual para este tipo de manifestaciones.

“Cada familia tiene un santo que tiene su fe, le hace la devoción y le cumple... se vela el santo toda la noche...” (María Hidalgo).

12 Utiliza la palabra “tono” para referirse al ritmo.

13 Cantora. 52 años. Entrevista realizada el 29 de setiembre de 2003 en la ciudad de Malargüe.

Las veladas de santo son realizadas en la casa de la familia devota del santo en cuestión¹⁴. La fiesta comienza con una cena comunitaria de la que pueden participar todas las personas que lo deseen (no necesitan ser invitadas). Mientras tanto, en un altar se coloca la imagen del santo y se le van prendiendo las velas que traen los promesantes. Luego de concluida la cena, comienza la música y con ella el baile, extendiéndose hasta el mediodía del día siguiente, en donde se sirve un almuerzo, también comunitario. Con el almuerzo concluye la “obligación” de la familia anfitriona, lo que quiere decir que la fiesta puede continuar pero los dueños de casa no están obligados a dar alimento y bebida a los participantes¹⁵.

En lo que respecta a la música durante la fiesta, es condición que sea interpretada “en vivo” (no se utiliza la reproducción de música grabada), para cual se alternan los intérpretes, tanto hombres como mujeres. La música debe estar orientada a los requerimientos del baile¹⁶. Al parecer, antiguamente las cantoras tenían en su repertorio canciones que estaban destinadas a los santos, según se desprende del relato de Pascuala Aburto de Reveco:

“La que le dedicaba canciones a los santos, que es tan bonito, era mi mamá, ella tenía canciones para San Juan, así, para los santos, pero nosotros eso no lo aprendimos... eran tonadas”.

Justamente en estas celebraciones de los santos es donde encontramos otro vínculo con las zonas vecinas, ya que en el sur de Malargüe hay una devoción muy fuerte a san Sebastián¹⁷, cosa que no se observa en el resto de la provincia de Mendoza. En el norte de Neuquén, el centro principal de devoción es la localidad de Las Ovejas (Silla, 2000), mientras que en Chile hay un santuario dedicado a este santo en la localidad de Yumbel, próxima a Chillán, y que fue el origen de la devoción en la zona.

14 Una misma familia puede ser devota de más de un santo. En ese caso debe organizar más de una fiesta al año.

15 Aquí se presenta una descripción muy sucinta de la fiesta, ya que ésta puede variar en gran medida de acuerdo con la promesa o “manda” que haya realizado el puestero. Para más detalles sobre las veladas de santo, así como sobre la actividad musical durante estas fiestas (incluida la música interpretada por los varones) véase Bosquet (2013).

16 Pese a que los varones interpretan en las fiestas principalmente folklore cuyano y corridos mexicanos, ese “folklore cuyano” se diferencia bastante del que se ejecuta en el norte de la provincia, mostrando algunos rasgos de “chilenización” orientados a la función práctica del baile, principalmente en sus aspectos morfológicos y de tempo. Como dice Luciano Vázquez (tañador e intérprete de música cuyana y mexicana): “la gente que hace folklore cuyano en una fiesta, digamos, de santos, más que nada hace folklore cuyano pero mucha mezcla con lo chileno para que la gente pueda bailar”.

17 El día de san Sebastián es el 20 de enero, pero hay tantas familias devotas de él que es necesario cambiar las fechas de las fiestas para que no se superpongan y se quiten afluencia de participantes. Por ejemplo, nosotros estuvimos en una fiesta dedicada a san Sebastián un día 20 de febrero.

Aprendizaje

Una de las situaciones que podemos suponer como “naturales” de aprendizaje de tradiciones como ésta, es la enseñanza impartida por la madre a su hija:

“Jovencita me enseñó a cantar la finada de mi mamá...” (Juanita Gutiérrez)¹⁸

“Mi mamá era cantora y me enseñó” (Adelina Artiaga)¹⁹

No obstante, las informantes manifiestan, en la mayoría de los casos, haber aprendido a cantar y tocar la guitarra de forma imitativa:

“Yo me tiré casi desde chica a la cuestión del canto... tendría unos diez años cuando por ahí la finada de mi mamá me mandaba y me llevaba a escondidas la guitarra y tocaba un poco y iba a hacer lo que ella me mandaba... Yo aprendí sola. Yo me tiré sola para aprender. Yo me fijaba cuando cantaban así los hermanos mayores míos, ellos cantaban y yo les miraba las posturas... y me corregía el tono... y me iba a la guitarra y hacía lo que ellos hacían, y así fui aprendiendo...” (Candelaria González)

“Sola aprendí, porque mi mamá cantaba... yo aprendí sola, y de eso, bueno, porque a lo mejor no teníamos otra cosa que hacer... solamente tener una guitarra y bueno.... y todas aprendimos, porque éramos tres hermanas y todas aprendimos a tocar la guitarra... no teníamos otra cosa que hacer” (Elisa Márquez)

“Y aprendí de oído, nadie me enseñó. Ella [una abuelita chilena] me decía ‘aprendé así’ ...ella tocaba y yo la veía cómo tocaba y aprendí así...” (Enriqueta González de Vázquez)

En algunos casos, hemos notado que existía una negativa por parte de los padres a que sus hijas se convirtieran en cantoras:

“Mi mami no nos enseñaba a nosotros. Ella sabía trinao, sabía turunteo, sabía de todo... no nos enseñaba a cantar porque era egodista mi mami, era idiota, egodista con el canto, no nos enseñaba posturas...” (Magdalena Rebeca Villar)²⁰

18 Cantora. 85 años. Entrevista realizada el 30 de setiembre de 2003 en Agua Botada.

19 Cantora. 55 años. Entrevista realizada el 18 de febrero de 2004 en El Alabrado.

20 Cantora. 56 años. Entrevista realizada el 1 de octubre de 2003 en Ranquil Norte.

“Todas mis hermanas, ellas, aprendieron a cantar porque ellas pidieron permiso para que aprendieran, pero mi papi nunca me dejó... yo aprendí a cantar a escondidas...” (Luisa Villar)²¹

A esto se sumaba, en algunos casos, una serie de condicionantes:

“Mi mamá siempre nos dijo ‘si van a aprender a cantar, van a aprender a cantar... pero así sea que las manden a cantar, ustedes van a cantar’...” (Juanita Villar)

“Mi papá nos dijo ‘a ustedes les doy permiso que aprendan todas a cantar’. Éramos dieciocho en total, nueve damas y nueve varones. Y los hombres si querían aprender a cantar, que canten. Y las damas con una condición ‘les doy permiso con una condición: que no se hagan rogar’...” (Magdalena Rebeca Villar)

Texto

Ninguno de los textos de las tonadas, cuecas o canciones registradas posee elementos que nos induzcan a pensar en que fueron concebidos en Malargüe. Por el contrario, son comunes las referencias a situaciones o lugares de Chile (por ejemplo “Puerta de Valparaíso” o “En Copiapó canta un gallo”²²). Además, es habitual encontrar textos provenientes España, como la copla “A la mar fui por naranjas”²³ y el texto sefardí “En la mar hay una torre”²⁴.

Al comienzo de cada tonada, cueca o canción, lo que parece una larga introducción consistente en una sucesión de acordes de tónica y dominante, es en realidad el momento en que la cantora está recordando la letra de lo que va a cantar, ya sea “mentalmente” (en silencio) o cantando con un volumen mínimo.

Una de nuestras hipótesis es que aparentemente tiene primacía el aspecto sonoro sobre el contenido semántico del texto. Decimos esto por varias razones: por un lado, la poca relación de los textos con el ámbito (geográfico, cultural, social) en donde desarrollan sus vidas. Por otro lado, notamos que el texto se va cantando de manera “mecánica”, a tal punto que en varias ocasiones, al solicitarle a una cantora que repitiera las primeras palabras de la canción que acababa de interpretar, nos respondía que ya se había olvidado. Además, al preguntarles sobre el significado de algunas palabras que utilizan en los textos, nos respondían que no lo sabían.

21 Cantora. Ca. 39 años. Entrevista realizada el 20 de febrero de 2004 en Barrancas (Neuquén).

22 La informante cantaba “Copiapó” en vez de “Copiapó”. Ver texto en Anexo.

23 Ver texto en Anexo.

24 Ver texto en Anexo.

No obstante esta hipótesis, notamos a veces que el aspecto sonoro no destaca por sobre el texto. Además de la escasa variedad armónica (sólo acordes de tónica y dominante de la tonalidad de Mi mayor), una de las cantoras, que interpreta sólo cuecas, las canta a todas con la misma melodía; o sea que si bien todos los parámetros sonoros son idénticos, el hecho de que el texto sea distinto la convierte en “otra cueca”. En general, observamos la particularidad de que cada texto no está asociado con una sola melodía. Al momento de la *performance*, la cantora decide qué melodía le va a aplicar al texto escogido. En el caso de las cuecas, que siempre se ejecutan de a pares por motivos coreográficos, cada texto tiene total independencia pero la melodía usada en la segunda cueca será la misma que se utilizó para la primera. Esto nos habla del dinamismo que caracteriza a gran parte de la música tradicional, en donde se desdibujan, además, los conceptos de autoría.

Género

Uno de los aspectos que diferencia a la tradición de las cantoras malargüinas del resto de las manifestaciones musicales folklóricas de Cuyo, es el del género. El folklore cuyano es esencialmente androcéntrico, aún cuando hay mujeres que interpretan este repertorio pero que, justamente, se destacan por ser las excepciones. Por el contrario, la tradición que nos ocupa es exclusivamente femenina, limitándose la participación masculina a cuestiones que no son las básicas indispensables para que se manifieste esta tradición (tañadores, bailarines, oyentes).

Hemos observado con frecuencia que la cantora le solicita autorización al esposo para cantar. En caso de estar ausente el mismo, la autorización es pedida a los hijos varones o, en algunos casos, a otros integrantes de la familia no necesariamente del sexo masculino (hijas, nietas, entre otras).

Como expusimos más arriba, existe una diferenciación de género marcada no sólo en los repertorios, sino también en el estilo (las mujeres cantando “a lo chileno” y los hombres “a lo cuyano”).

Si bien debemos profundizar nuestro estudio de género a nivel musical y, principalmente, sociocultural, observamos que los presupuestos expuestos por Robertson se cumplen en esta situación:

- “1) las mujeres desarrollan sus propios estilos de comunicación e intimidad;
- 2) estos estilos crean vínculos que a menudo se ven fortalecidos por la separación de géneros que propician las sociedades dominadas por los hombres;
- 3) la estructura de poder y el acceso al mismo se conforman en un continuum temporal;
- 4) la dinámica de este continuum no está determinada por la evolución o por la

noción de ‘progreso’ tal y como éste se define en las culturas tecnológicamente orientadas” (Robertson, 2001: 407).

Proceso de “extinción”

“Habían muchas cantoras, pero ahora ya muchas han dejado de cantar y otras ya están viejitas... antes habían muchas cantoras, pero ya de esas cantoras, casi de la edad mía, ya casi no quedan, ya todas se han muerto...” (Candelaria González)

“Se ha terminado por acá lo de las cantoras...” (Petronila González)²⁵

“Se va a perder... mi mamá cantaba, ahora ya no canta... Ahora, a lo mejor, estamos ocupadas... Pero mis hermanas no cantan. Todas aprendieron, pero ninguna siguió” (Elisa Márquez)

Hay un acuerdo general entre las opiniones de las cantoras y de su entorno inmediato que la tradición de las “mujeres cantoras” está en un proceso que conduce a su desaparición. Nosotros corroboramos esto, no sólo por sus declaraciones en las entrevistas, sino también por lo que se evidencia al observar que, salvo una cantora de 39 años y otra de 45, las demás tenían más de 50 años. Este dato cobra significación si tenemos en cuenta que la edad en que aprenden a cantar se sitúa normalmente entre los 10 y los 20 años.

Salvo algunas excepciones, las cantoras se ubican en la generación de las mujeres que son abuelas. La generación siguiente, la de sus hijas, no cuenta prácticamente con cantoras. La generación más reciente, la de sus nietas, muestra un creciente número de niñas y adolescentes que cantan, pero un repertorio distinto: música cuyana, mexicana (preferentemente corridos) y cumbias.

La penetración constante del folklore cuyano, y su consiguiente predominancia del canto y repertorio masculinos, ha ido desplazando a la tradición de cantoras de sus contextos habituales de *performance*:

“Y ahora ya esa ... la costumbre ... de la... como cantaban las damas antes, ahora ya se terminó eso ya ...Si ahora no cantan la... por acá por lo menos no hay otras señoras que cantan a la manera como canto yo, porque yo canto a la manera de antes. Cantoras hay muchas... pero vio que cantan en los conjuntos, así, van cantando lo que van cantando los varones. En cambio una no, porque una canta lo que cantan las mujeres...” (Candelaria González)

25 Cantora. 64 años. Entrevista realizada el 30 de setiembre de 2003 en Agua Botada.

“Cuando salgo a una fiestita por ahí, en veces canto, en veces no, porque como hay cantores varones ahora, cantan ellos no más...” (Pascuala Aburto de Reveco)

“Los temas que se aprenden ahora, la mayoría son temas de varones, porque ya damas ya no cantan casi, así que todos los temas que salen nuevos son de varones, no de damas...” (Candelaria González)

Otro de los motivos para dejar de cantar es el luto. Este cese de la actividad puede ser transitorio (sólo por el período de tiempo que se establece para el luto) o definitivo:

“Cuando falleció mi hijo, no canté más... después para un amigo canté, pero no pienso cantar más...” (Petronila González)

“Mi hermana cantaba, no sé ahora que está viuda si cantará...” (Pascuala Aburto de Reveco)

pero no siempre se concibe el luto de la misma forma:

“Yo tengo entendido que el duelo se lleva más en el corazón...” (María Enriqueta González de Vázquez)

La falta de renovación en el repertorio se suma a los motivos por los cuales pierde vigencia esta práctica:

“La tonada, con la misma nota... la cueca, con la misma nota... y hay canciones muy bonitas, pero con diferentes notas... o sea que ahí necesitamos una persona que enseñe... porque siempre cantamos lo mismo porque nadie nos enseña... A mí me gustaría aprender otra cosa. Yo le digo, la cueca un poco que me ha cansado... siempre lo mismo... pero, ¿quién nos enseña?...” (Elisa Márquez)

Conclusiones

Somos conscientes de que las tradiciones son esencialmente dinámicas y que es la misma comunidad la que tiene las facultades para modificarlas o dejar de practicarlas. Sin embargo, creemos que desde nuestro lugar podemos llevar a cabo acciones que permitan subsanar la histórica postergación que ha sufrido la tradición de las cantoras de Malargüe, y de esa forma colaborar en una valoración de esta manifestación, tanto por sus propias culturas como por la sociedad en general. Al respecto, hemos tenido la suerte de grabar y entrevistar a las pocas cantoras que quedaban y, a partir de ese momento, comenzamos a implementar diversas acciones tendientes a la revalorización de esta práctica, tanto entre las

propias cantoras como entre la comunidad. Es así que si hace unos diez años las cantoras no cantaban por vergüenza y su entorno las rechazaba, ahora ellas sienten que lo que hacen es importante y la comunidad se siente orgullosa de ellas. En esto ayudó mucho la edición de un CD con grabaciones de campo (Bosquet, 2005), la filmación de algunos documentales, la incorporación dentro del programa de la UNESCO "La voz de los sin voz", la realización anual del Encuentro Regional de Mujeres Cantoras, entre otras acciones.

Si bien este artículo está centrado en la descripción y análisis de una tradición musical, es importante tener en cuenta que la música no se encuentra separada de las otras actividades desarrolladas dentro de una cultura, sino que forma parte de ella. Si se la aísla para realizar una investigación, debe ser con fines exclusivamente de practicidad metodológica. Por lo tanto, será imprescindible vincular los resultados de la investigación etnomusicológica con los que surjan de un estudio antropológico más completo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda, Raúl N. y Lidia R. Muñoz. 2001. "Aportes a la identidad patagónica: La narrativa folklórica y el cerco del olvido en las Cantoras del Norte del Neuquén" en Ana María Dupey y María Inés Poduje (comps.): *Narrativa folklórica en clave pluridisciplinaria*. Santa Rosa: Ministerio de Cultura y Educación.
- Bianchi, Rosa Gladys. 2004. *Pioneros: historia colectiva de Malargüe según sus protagonistas*. Malargüe: Municipalidad de Malargüe.
- Bianchi de Porras, Rosa. 2001. *Memorias de medio siglo: 1950 - 2000*. Malargüe: Municipalidad de Malargüe.
- Bosquet, Diego. 2004. "Mujeres cantoras" de Malargüe: tradición en peligro. Ponencia presentada en el Xº Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y XIVº Jornadas Nacionales de Folklore, Buenos Aires, Argentina.
- Bosquet, Diego. 2005. *Cantoras de Malargüe: música tradicional del sur de Mendoza (Argentina)* [CD]. Mendoza: Gobierno de Mendoza; Municipalidad de Malargüe.
- Bosquet, Diego. 2013. "Veladas de santo" en Diego Bosquet et al.: *Todas las voces: tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*. Mendoza: EDIUNC.
- Bosquet, Diego y Graciela Beatriz Restelli. 2004. *Primera aproximación a una tradición postergada: las cantoras de Malargüe*. Ponencia presentada en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina Musicología, Mendoza, Argentina.
- Bustos, Rosa María. 2003. "La dimensión política de la identidad y los conflictos sociales" en *Confluencia*, 1, pp. 185-194.
- Chavarría, Patricia. 1999. "La mujer en la cultura tradicional campesina: experiencias de terreno" en Mario Andrés Salazar y Micaela Navarrete (eds.): *Cultura tradicional y patrimonio*. Santiago de Chile: DIBAM.
- Díaz G. Viana, Luis. 2002. "Los guardianes de la tradición: el problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares" en *Trans: revista transcultural de música*, 6. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm>
- Robertson, Carolina. 2001. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres" en Francisco Cruces (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 383-410.
- Silla, Rolando. 2000. "La leyenda de San Sebastián en Las Ovejas como percepción nativa del control fronterizo argentino-chileno en el Alto Neuquén" en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 15, pp. 98-107.

ANEXO

A LA MAR FUI POR NARANJAS (Canción)
Cantora: María Enriqueta González de Vázquez
Registrado en la ciudad de Malargüe, en 2004.

A la mar fui por naranjas
fruto que la mar no tiene
metí la mano en el agua
la esperanza mantiene

Estrillo:

Un jilguerillo decía
cantando en la peña estaba
quién pudiera dar un vuelo
y a tus brazos prenda mía

Dejen correr la naranja
que sola busca su centro
no la partan con cuchillo
que mi corazón va dentro

Estrillo

Las hojas de los naranjos
con el sol se decoloran
los ojos de mi negrito
lloran por el bien que adora

Estrillo

EN COPIAPIÓ CANTA UN GALLO (Cueca)

Cantora: Elisa Fernández de Correa

Registrado en Vaca Lauquén, en 2004.

En Copiapió canta un gallo
y en La Serena se oyó
dijeron los copiapinos
qué gallo fue el que cantó

Pa' Copiapió me fuera
de buenas ganas
y hallara un copiapino
que me llenara
tal vez me fuera
si hallara un argentino
que me trajera

Que me trajera
tal vez me fuera

EN LA MAR HAY UNA TORRE (Cueca)

Cantora: Juanita Villar

Registrado en la ciudad de Malargüe, en 2004.

En la mar hay una torre
y en la torre una ventana
y en la ventana una niña
que a los marineros llama

A la torre más alta
me subí un día
por ver si devisaba
lo que quería
torre con torre
repican las campanas
que el viento corre

Que el viento corre
torre con torre

LOS PADRES SABEN SENTIR (Parabién)
Cantora: Pascuala Aburto de Reveco
Registrado en la ciudad de Malargüe, en 2006.

Los padres saben sentir
por una hija regalona
del ver que aquella persona
vaya de nuevo a servir

La hija mandó a pedir
mas por ella se dilata
y la madre se desata
por una hija tan querida
mas si te vis aburrida
casate pues hija ingrata

El novio quedó esperando
la contesta con gran susto
salió la madre llorando
diciéndole que es su gusto

La novia con gran pesar
y la madre con tristeza
la adorara con fineza
que su hija la va a olvidar

Lágrimas de caravaña
su madre le llorará
del ver que su hija se va
nacida de sus entrañas

Estribillo:

Agradable fulanita
papelito colorado
vivan novios y padrinos
vivan los acompañados
vivan los dueños de casa
lo reciben celebrados

SIENTO UN DOLOR EN EL ALMA (Tonada)

Cantora: Pascuala Aburto de Reveco

Registrado en la ciudad de Malargüe, en 2004.

Siento un dolor en el alma
una pena me maltrata
un dolor al corazón
y un sentimiento me mata

Me parece que tu amor
se va a retirar de mí
le diera mi corazón
sólo para estar con tí

Ya pocas horas me faltan
para hablarte con anhelo
quisiera pronto y al tiro
ir a tus brazos de un vuelo

Te dije que te quería
y te prometí ser fiel
una solá vida tengo
y por ti la hi de perder

Dedicatoria:

Para todos los presentes
arco de cielo estrellado
todo lleno de congoja
lloro bien acrisolado