

MELISA BUDINI

**EL CANTO DE ELISEO PARADA,
UNA VOZ TRASHUMANTE DE
MALARGÜE.**

Tesina de Licenciatura en Música Popular Orientación Canto
Carreras Musicales
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Director: Diego Bosquet.

Co-directora: Elisa Sarrot.

Mendoza

2019

RESUMEN

Eliseo Parada es un pastor trashumante de Bardas Blancas, Malargüe, que compone canciones en diversos géneros (ranchera, corrido, gato, cueca, y otros), considerados en este trabajo como música popular malargüina. En el mensaje poético-musical de este compositor se puede conocer no sólo la génesis musical de su región —que tiene influencias chilenas, mexicanas, entre otras— sino también la forma de vida e inquietudes de los trabajadores rurales que la habitan, incluyendo las problemáticas familiares, sociales y económicas que enfrentan.

En este trabajo se analiza especialmente el contenido y sustrato de sentido de la obra de este compositor, abarcando poesía y música de cuatro de sus canciones que se consideran pertinentes a los fines de esta investigación. Se utilizan como fuentes el documental *Arreo* (sobre el trabajo de Eliseo Parada); las entrevistas con el director del documental, Néstor Moreno, y con Eliseo Parada y su familia; y, por último, la observación en trabajo de campo.

Basándonos en el concepto de “música situada” de Guembe, que permite mirar el contexto de determinadas músicas y autores que dicen desde cierto lugar a modo de discurso de pertenencia, descubrimos en la obra de Parada no sólo lo estético, rítmico, melódico, tímbrico, sino además “importantísimas bases ideológicas” (2008, p. 2) reflejadas en su música y sus letras.

Consideramos que la obra de este compositor entra en la categoría de música popular, según pudimos entenderla en este trabajo, pues encontramos que ésta se origina en esa estrecha y compleja relación entre el ser humano y su medio de supervivencia, lo que le da ritmo, forma, y define su existencia.

Palabras clave: Eliseo Parada, música situada, música popular malargüina.

ABSTRACT

Eliseo Parada is a transhumant shepherd from Bardas Blancas, Malargüe, who composes songs in different genres (ranchera, corrido, gato, cueca, and others), considered in this work as folk music from Malargüe. In his poetic-musical message, one can reach not only the musical genesis of his region —which has Chilean, Mexican influences, among others— but also the way they live and their concerns as rural workers, including family, social and economic issues that these people face.

In this work, the content and substrate of meaning of this composer's songs is analyzed covering poetry and music of four songs that we consider pertinent for the purpose of this

research. Our sources are the documentary *Arreo* (about Eliseo Parada's work); interviews with its director, Néstor Moreno, also with Eliseo Parada and with his family; and, finally, observation in field.

Based on the concept of "situated music", which belongs to Guembe, and allows us to look at the context of certain music and authors that have a belonging speech, we discover in Parada's work not only the aesthetic, rhythmic, melodic, timbral aspects, but also "very important ideological bases" (2008, p. 2) reflected in his music and lyrics.

We consider that this composer's work falls into the category of popular music, as we could understand it in this work, where we found that it is originated in a close and complex relationship between human beings and his means of survival, that determinates rhythm, form, and definition of their existence.

Keywords: Eliseo Parada, situated music, popular music from Malargüe.

AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCION	7
MARCO TEORICO Y METODOLÓGICO	10
CAPÍTULO 1. MALARGÜE	13
1.1 – Malargüe: lugar de corrales de piedra.	13
1.2 – Génesis musical.....	13
1.2.1 - Ámbitos de desarrollo cultural: Fiestas populares.....	14
1.2.2 - Influencia mexicana y lo mexicano-chileno.....	16
1.2.3 - Influencia exclusivamente chilena	18
1.2.4 - Los modos de relación con la música.....	18
1.2.5 – Algunos referentes de la música popular malargüina.....	19
1.3 - Problemáticas sociales	20
1.3.1 - Emigración de jóvenes hacia grandes ciudades.	20
1.3.2 - Vicisitudes climáticas y geográficas que enfrentan los trabajadores rurales	21
CAPÍTULO 2. ELISEO PARADA, UN CANTOR “NATURALISTA”	22
CAPÍTULO 3. LAS OBRAS DE ELISEO	26
3.1 - Selección	26
3.2 - Decisiones metodológicas para el análisis	27
3.3 - Ensayos de análisis de contenido	27
3.4 - Análisis.....	30
3.4.1 - A) Ranchera: <i>Con mi hermano</i>	30
3.4.2 – B) Corrido: <i>Yo soy del campo</i>	35
3.4.3 – C) Cueca malargüina: <i>Orgullo de campesino</i>	40
3.4.5 – D) Gato: <i>El regreso</i>	44
3.5 - Conclusiones preliminares	47
CONCLUSIONES	47
BIBLIOGRAFÍA	50
ANEXO	53
ANEXO 1: ENTREVISTAS	53
ANEXO 1.1. Entrevista a Eliseo	53
ANEXO 1.2. Desgrabación charla con Eliseo y familia	64
ANEXO 1.3. Desgrabación charla con Vicenta Parada.	69
ANEXO 2: PARTITURAS	71
ANEXO 2.1. Ranchera transcripción de interpretación del compositor:	71
ANEXO 2.2 Ranchera adaptación a 3/4:.....	72
ANEXO 2.3 Corrido transcripción de interpretación del compositor:	73
ANEXO 2.4 Corrido adaptación a 4/4:	74

ANEXO 2.5 Cueca malargüina:	75
ANEXO 2.6 Gato cuyano:.....	76
ANEXO 3: TEXTOS DE LAS CANCIONES	77
ANEXO 3.1 Con mi hermano (ranchera).....	77
ANEXO 3.2. Yo soy del campo (corrido).....	78
ANEXO 3.3 Orgullo de campesino (cueca malargüina)	79
ANEXO 3.4 El regreso (gato cuyano).....	80
ANEXO 4: FOTOS DE TRABAJO DE CAMPO	81

AGRADECIMIENTOS

A Eliseo Parada y su música que inspiraron este trabajo, y a toda su familia por colaborar brindando información y abriéndose a compartir con nosotros.

A Tato Moreno por el documental *Arreo*, que fue la primera motivación para esta tesina, y por acompañar y brindar su mirada, materiales, información extra y ayuda para poder llevarla a cabo.

A Ana Romaniuk por su impulso, su acompañamiento, su experiencia compartida con los estudiantes, y su capacidad para simplificar y focalizar.

A Diego Bosquet por aceptar dirigir este trabajo, por su compromiso, por sus observaciones y su guía.

A Elisa Sarrot por ser co-creadora de este trabajo, por la paciencia, la disponibilidad y la entrega.

A Héctor Budini y Sebastian Narvaez por su apoyo, lectura, opiniones y aportes.

A Valeria Pais y Paula Neder por ser parte del equipo de trabajo de campo, y apoyar y acompañar esta investigación.

A Daniela Bajuk por aportar para los antecedentes y por brindar orientación para el trabajo.

A Eugenia Moreno por facilitar un espacio donde poder redactar esta tesina.

A la Universidad Nacional de Cuyo por contener los procesos de aprendizaje de esta carrera.

A cada uno de los lectores de este trabajo por su tiempo para abrirse a él.

INTRODUCCION

Mis canciones, la mayoría, hablan de la realidad.

(Eliseo Parada)¹

Cada individuo integrante de una sociedad vive lo que podemos denominar una realidad personal, particular e individual. Si alejamos la lente para observar más ampliamente, podemos contemplar también su contexto, es decir, una realidad colectiva.

Desde nuestra carrera, que estudia la música popular, las realidades o fenómenos culturales que interesan son mayormente los colectivos, puesto que estamos hablando de lo popular: lo referente al pueblo y, en algunas acepciones del término “popular”, lo referente a las clases más bajas de una sociedad. Así y todo, existen realidades colectivas cercanas y visibles, y otras más alejadas, en ocasiones marginadas o invisibilizadas. En estas últimas se concentra este trabajo. Sin ánimos de detenernos en buscar responsables ni motivos de invisibilización, y ocupándonos de lo que nos atañe, la intención aquí es profundizar en las expresiones musicales populares, en este caso mendocinas, más puntualmente malargüinas, para enriquecer y expandir el cancionero a nuestro alcance. Es por eso que en este trabajo hemos elegido una persona cuyos decires reflejan una subjetividad social, ciertamente alejada de nuestro alcance académico: Eliseo Parada, un trabajador campesino dedicado al pastoreo en Bardas Blancas, Malargüe, que además de su hacer laboral, resulta ser poeta y compositor.

Como muchos habitantes rurales de nuestro país, Eliseo aprendió música escuchando, es decir, por tradición oral directa (de cantores como su padre, abuela y otros), y por oralidad mediatizada, a través de la radio o casetes, que eran los medios a los que tuvo acceso en su contexto. Aunque es sólo un ejemplo entre tantas otras subjetividades alejadas e invisibilizadas, tan sólo una voz sin escuchar entre tantas otras voces no escuchadas, es válido estudiar, analizar y difundir su mensaje, y dar a conocer su música más ampliamente de lo que actualmente es conocida.

En el decir subjetivo de esta figura, subyace una realidad plural y popular de la zona donde habita, que representa más que su individualidad. Sólo por este motivo, ya podría considerarse valioso el mensaje poético-musical que este cantor aficionado brinda a través de su creación. Pero existen otros motivos que justifican nuestra elección, y son, por ejemplo, las temáticas de las que este compositor habla en sus canciones. Se trata de vivencias de un trabajador campesino inmerso en un sistema legal que excluye derechos de quienes no se encuentran en la cumbre del poder político o económico; desafíos que afronta una comunidad para poder sobrevivir en un contexto socio-económico que prioriza belleza turística y acalla vicisitudes

¹ Ver Anexo, página 59.

climáticas y geográficas; inquietudes de padres que ven alejarse a sus hijos en busca de mejores condiciones laborales, etc. En cuanto a lo estrictamente musical, resulta interesante la influencia cosmopolita que Parada muestra a la hora de componer, puesto que emplea tanto géneros regionales como el gato, la cueca, la tonada y el vals, como géneros más lejanos: chacarera, milonga, ranchera y corrido —denominaciones otorgadas por él mismo a dichas composiciones—. Esto, como han podido comprobar estudiosos de la región, es algo característico de allí, sobre todo el corrido, que proviene del corrido mexicano. La música mexicana llega al sur mendocino (así como a Neuquén y San Juan) por difusión radial de emisoras chilenas, mayormente a través de grupos chilenos que interpretan música mexicana. Cabe aclarar que, además, esta especie adquiere características propias de Malargüe, fenómeno que también sucede con la cueca, a la que denominan ellos mismos: cueca malargüina. Estos motivos, y algunos otros que se irán desarrollando a lo largo del trabajo, justifican la elección del caso de Eliseo Parada para esta investigación.

El problema formulado aquí es la puesta en valor de la obra no escrita y desconocida de Eliseo Parada. Tener acceso a dicha obra a través de este trabajo colaborará en establecer contacto con manifestaciones musicales que dicen acerca de subjetividades laborales regionales y reflejan a su vez problemáticas colectivas, “entendiendo los emergentes sonoros como expresiones capaces de permitirnos acceder a nuestra historia social, identidad y posicionamiento cultural que articula lo local y lo global” (Bosquet et al., 2013: XVI).

Por tanto, los interrogantes que motivan esta investigación son:

¿Qué elementos caracterizan la obra de este compositor en lo que refiere a aspectos musicales y mensaje literario? ¿Cuáles de esos elementos resulta interesante analizar, y por ende justifican el registro escrito de su música y sus letras? ¿Qué óptica o perspectiva social cobra valor para nuestra disciplina (Música Popular), al visibilizar la voz de personajes que viven realidades desconocidas y alejadas de la urbe?

Para dar respuesta a estos interrogantes, se abarcarán aspectos musicales y contenido literario de las composiciones de Parada, bajo el supuesto de que su mensaje refleja problemáticas sociales, culturales y laborales actuales de los pastores trashumantes de Malargüe².

En esta línea, tomamos el concepto de “música situada” desarrollado por Guebe, que permite ver lo “situado” en música como el hecho de decir desde cierto lugar que se establece como un discurso de pertenencia. “Este discurso, que expresa un imaginario colectivo, tiene

² Debido a mi especialidad dentro de la carrera (canto popular), y sin descuidar lo musical, se ha decidido hacer especial foco en el análisis de las letras de las canciones porque consideramos que ahí se encuentra la mayor riqueza del mensaje de este compositor.

no sólo las particularidades estéticas que estamos sucintamente enumerando (temáticas, títulos, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos), sino además importantísimas bases ideológicas” (2008, p. 2). En este marco anticipamos que las composiciones de Eliseo serían relevantes para formar parte visible del cancionero popular mendocino, en cuanto le aportarían no sólo diversidad y riqueza de contenido, sino que le otorgarían sobre todo identidad local.

El objetivo general que nos proponemos alcanzar es, por lo tanto:

- Caracterizar la obra de Eliseo Parada en sus aspectos musicales y literarios; develar el sustrato de sentido de sus composiciones en lo que refiere a la vida cotidiana y el trabajo.

Los objetivos específicos son:

- Recopilar las letras y melodías de cuatro canciones de dicho compositor, e identificar en ellas aspectos que caracterizan el lenguaje musical malargüino.
- Reconocer en el discurso literario aspectos geográficos, sociales, culturales y laborales que caracterizan la vida cotidiana y la cultura malargüina.

Tomando como antecedente el trabajo sobre festejos y músicas populares de Mendoza, realizado por Bosquet, García, Masera, Pacheco, Sánchez y Vargas, esta tesina se suma al interés de ellos de introducirnos “en el conocimiento de la cultura y la sociedad mendocina, ayudándonos a reconocernos, y desentrañando algunas de las múltiples maneras en que están moldeadas nuestras complejas identidades.” (2013, p. XI).

El trabajo será desarrollado explicitando en primer lugar el marco teórico y metodológico que lo sustenta. Luego, en el Capítulo 1, se desarrollará una reseña de Malargüe, su genealogía musical y algunas problemáticas sociales que enfrenta, para contextualizar al compositor y su obra. En el Capítulo 2 nos concentraremos en la figura de Eliseo Parada, contando parte de su biografía, incluyendo sus propias palabras. A continuación, el Capítulo 3 tratará las cuatro obras propiamente, analizándolas. Finalizaremos el recorrido con las conclusiones que pretenden responder las preguntas de investigación.

MARCO TEORICO Y METODOLÓGICO

La música popular permite reforzar valores e identidades comunes alrededor de los cuales se articula cada grupo social. Frith refina este argumento agregando que “la música, al igual que la identidad describe lo social en lo individual y a la inversa” (1996, p. 2). En el caso estudiado en la presente tesina, y en este mismo sentido, se busca descubrir en la voz de Eliseo las voces de los trabajadores ganaderos de Malargüe en formato de composición artística. A este respecto dice Zumthor que, en cada grupo social, sus tradiciones orales constituyen una red de intercambios vocales vinculados con “comportamientos más o menos estrictamente cifrados cuya finalidad esencial consiste en mantener la continuidad de una percepción de la vida y de una experiencia colectiva sin las cuales el individuo quedaría abandonado a su soledad” (1985, p. 1), más aún cuando se trata de culturas marginales del mundo contemporáneo.

“[Q]ué es tradicional [...] qué es popular [...] suelen ser disparadores de profundas reflexiones; pero estas entidades [...] tienen fuerte conexión con la vida real de los que producen, consumen, admiran, detestan o aman determinadas músicas” (Bosquet et al., 2013, p. XI). Aquí encontramos un concepto que resulta importante en la figura de Eliseo, y que él mismo utiliza ya sea para referirse al contenido de sus letras, como también dentro de sus letras: es el de realidad o vida real. En una de las entrevistas realizadas para este trabajo, él responde a la pregunta “¿de qué hablan sus canciones?” diciendo: “mis canciones, la mayoría, hablan de la realidad”³.

Cuando hablamos entonces de música popular, coincidimos con García Medina en que “más allá del concepto oficial, viene siendo aquello que es favorecido, consentido, venerado y promovido por la misma gente; que se ha enraizado en el pueblo, que es creado o adoptado como propio” (2005, citado en Kouprová, 2010, p. 7) y por lo tanto constituye nuestra biografía común. José J. Carvalho agrega que “el folclor aún funciona como núcleo simbólico que expresa cierto tipo de sentimiento, de convivencia social y de visión del mundo que [...] remite a la memoria larga. [...] [A]punta hacia la continuidad de la sociedad” (1995, p. 150, citado en Goyena y Giuliani, 2000-01, p. 16).

Catherine Héau opina que el medio de expresión más generalizado y mejor compartido por un pueblo es su cancionero, “ya que éste registra tanto sus vivencias cotidianas como sus grandes proezas heroicas. [...] [N]o sólo da testimonio de sentimientos, hechos y acontecimientos anodinos o extraordinarios, sino también de todo un sistema elaborado de valores sociales” (citada en Goyena y Giuliani, 2000-01, p. 24). Esto configura la realidad de ese pueblo.

³ Ver anexo, página 59.

Retomando lo que exponíamos en la introducción, María Mercedes Benavides Cárdenas, quien también toma el concepto de música situada de Guembe (2008), dice que se hace necesario mirar los cantos desde su contexto, lo que corresponde a situar la música en una realidad y geografía específica:

Cuando se canta y se tiene en cuenta desde qué lugar estamos situándonos, las lógicas de vida, los valores culturales y el texto de la canción, cobra un gran valor identitario y re-significa al ser que se está exponiendo a través del canto. (2013, p. 79)

En cuanto a esta región en cuestión, los recopiladores más renombrados de la música popular de Cuyo la caracterizaban como de contenido predominantemente amoroso, amistoso, gracioso y pícaro (Rodríguez, 1989; Draghi Lucero, 1938). Los trabajos consultados como investigaciones recientes se han focalizado en distintos exponentes, como las cantoras de Malargüe (Bosquet, 2014) y Chimica González (Abraham, 2018), donde no se ha hallado un vínculo entre la expresión cantada y las cuestiones laborales o los hechos de la realidad sociocultural. En la obra de Eliseo Parada, en cambio, las letras de las canciones que compone giran alrededor de la vida del trabajador ganadero en sus aspectos familiares y condiciones de trabajo, si bien en algunos tramos no está ausente lo amoroso, amistoso y pícaro. Por este motivo, se considera relevante incorporar en este marco teórico la categoría de construcción de sentido, como herramienta teórica para analizar el contenido literario de las composiciones estudiadas, y su relación con el contexto social cultural y laboral en el que el sujeto de estudio compone. La construcción de sentido está estrechamente ligada a la producción de subjetividad, que para Bleichmar “incluye todos aquellos aspectos que hacen a la construcción social del sujeto, en términos de producción y reproducción ideológica y de articulación con las variables sociales que lo inscriben en un tiempo y espacio particulares” (1999, p. 4). Así, al igual que Zemelman, “[n]os colocamos ante una exigencia de conocimiento que supone concebir la realidad como espacio donde se construyen sentidos, lo que obliga a incorporar el estar-siendo del sujeto, así como sus relaciones con otros” (2010, p. 362). También nos basamos en el antecedente de Bocco de Albeyá (1988), que trata aspectos geográficos, climáticos, y socio-laborales de la sociedad pastoril de Malargüe, a la cual le atribuye una “conciencia colectiva” que nos interesa destacar en la poesía de Parada.

Metodológicamente, la técnica privilegiada para explorar la construcción de sentido en los textos, es la de análisis de contenido, la cual, en un sentido amplio es:

una técnica de interpretación de textos donde puedan existir toda clase de registros de datos, transcripción de entrevistas, [...] videos. El denominador común de todos estos materiales es su capacidad para albergar un contenido que leído e interpretado

adecuadamente nos abre las puertas al conocimiento de diversos aspectos y fenómenos de la vida social. (Andréu Abela, 2011, p. 2)

Se habla aquí de una técnica que resulta compleja por el hecho de que combina intrínsecamente la observación y producción de los datos, y su interpretación o análisis. Como en lo “situado” de Guembe, el investigador social puede reconocer el significado de un acto situándolo dentro del contexto social de la situación en la que ocurrió. En esta tesina, dada la complejidad de la técnica que exigiría una formación especializada en su manejo, nos limitaremos a ensayarla como herramienta de utilidad para nuestros propósitos.

Las fuentes principales a utilizar en este trabajo son, en orden cronológico:

- El documental *Arreo*, sobre la vida y trabajo de Eliseo Parada (Moreno, 2016).
- Las letras de las canciones de Eliseo Parada, extraídas de grabaciones realizadas para el documental.
- Entrevistas informales y no estructuradas a Néstor Moreno (director del documental mencionado, quien facilitó gran parte del material que utilizamos)
- Trabajo de campo el 31/08/19 y el 01/09/19, en la vivienda de Eliseo en Bardas Blancas:
 - a) Observación simple, observación participante, registros de la observación (notas, grabaciones, fotografías, filmaciones) y entrevistas no estructuradas a Eliseo Parada, a su esposa Juana Moyano y a integrantes de su familia.
 - b) Grabaciones de interpretaciones y relatos de sus composiciones, por Eliseo Parada, acompañado de su hermano Arístides Parada.

Para llevar a cabo este trabajo, que es un estudio de caso, utilizaremos la metodología de caso instrumental (Stake, 1998), la cual considera a los casos que tienen capacidad heurística, y por tanto permiten maximizar las posibilidades de desarrollar conocimiento a partir de su estudio. Eliseo encarnaría al trabajador rural malargüino de Bardas Blancas, que expresa sus sentires cotidianos en canciones. “Sus palabras se tejerán y destejerán permitiéndonos mirar muchas subjetividades en la suya” (Sarrot, Mingo, Rodrigo, 2019, p. 9).

CAPÍTULO 1. MALARGÜE

Malargüe se conoce por el paisaje, por las reservas, por el petróleo, pero no se conoce el sufrimiento que tiene cierta gente. (Eliseo Parada)⁴

Si hablamos de música situada, entonces lo primero es situarnos en el contexto en que se gestan estas canciones a estudiar, ya que es de esperar, y sobre todo tratándose de cultura popular, que el entorno determine gran parte del contenido, la forma, las limitaciones y particularidades que hemos de encontrar en los géneros surgidos en dicho lugar.

1.1 – Malargüe: lugar de corrales de piedra.

El departamento de Malargüe está situado al sur de la provincia de Mendoza. Limita al oeste con la cordillera de Los Andes que conecta con Chile, al sur con Neuquén, al norte y noreste con San Rafael, y al este con La Pampa. Bardas Blancas, donde Parada reside, se encuentra a 67 kilómetros hacia el sur de la capital departamental, sobre la ruta nacional 40.

El término “*hue*” en lengua mapuche significa “lugar”. La voz “*malal*” es: barda rocosa cortada a pique, que se eleva sobre un sitio plano, cerca de la costa o de los ríos, que fue usada por los seres humanos como fortaleza, refugio, lugar de encierro de piezas de caza, corral, o divisadero. “Malargüe” es el resultado, entonces, de una deformación fonética de “*malal-hue*”: lugar de corrales de piedra, lo cual coincide exactamente con lo que se puede observar en dicho sitio. Como relata Eliseo en la entrevista, cuando nos cuenta sobre la dureza de la geografía que lo rodea: “acá, a dos metros para abajo tenés piedra, barda, entonces el árbol no enraíza para abajo, enraíza para los costados, o tiene rellenos de crecientes, entonces los árboles se secan, porque la raíz está toda por arriba”⁵.

1.2 – Génesis musical

Para conocer la génesis musical de Malargüe, se han hecho algunos estudios a los que hemos tenido acceso, como los de Goyena y Giuliani (2000-01) y Bosquet (2013 y 2014). Estos trabajos sirven de antecedentes que muestran recurrencias genealógicas a través de estudiosos del tema y de entrevistas a actores relacionados con este contexto. A su vez, los resultados de dichos estudios se corroboran con algunos hallazgos de nuestro propio trabajo.

⁴ Ver Anexo, página 63.

⁵ Ver Anexo, página 61.

1.2.1 - Ámbitos de desarrollo cultural: Fiestas populares

Aunque gran parte del acervo cultural musical malargüino se ha cultivado en fiestas populares (que describiremos a continuación en la Tabla 1), esta costumbre de celebrar en comunidad ha ido perdiendo variedad y fuerza, y quedan pocas festividades que se sostengan, como nos cuenta Eliseo:

Acá se han complicado mucho las fiestas, por los problemas que hay, mucha inseguridad. Antes las carreras cuadreras era lo que a la gente le divertía, no había otra diversión; los bailes familiares ahora se han terminado, por los problemas que ha habido, porque viene gente de otro lado. Pero en realidad acá en la zona, si no vas a una fiesta familiar, no hay otra diversión. Ya quedan muy pocas fiestas de santo. Y en las carreras, está el bailongo [...] la gente acá no es muy peñera. Está el festival “La vuelta del veranador”... dos mil personas⁶.

En la Tabla 1 describimos las fiestas con información obtenida de los propios protagonistas en el trabajo de campo.

Tabla 1

FIESTA	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA GÉNESIS MUSICAL
Veladas de Santo	Se realizan en familia, con el fin de cumplir una “promesa” que se le hace a un santo de quien se es devoto (san Roque, la Virgen del Carmen, etc.), como agradecimiento por alguna ayuda o favor concedido. Se vela al santo una vez al año, prendiéndole velas durante toda la noche, y se sirve comida para toda la gente que asista. Además, se ejecuta música en vivo que comienza luego de la cena y es danzada por casi todos. Cada familia es devota de un santo o virgen, y deberá hacer una vez al año una velada en su honor. “La fiesta continua mientras haya comida y se puede extender	Es el ámbito donde mayormente se aprende música: “en el puesto, una vez al año mi papá velaba a la Virgen del Carmen, y ahí se juntaban un par de cantores.” (Eliseo ⁷) “Los intérpretes varones participan en la fiesta agrupados de a tres. [...] [S]e forman espontáneamente [...]. Los tres tocan la guitarra (primera guitarra, segunda guitarra y ritmo) pero sólo dos cantan (primera y segunda voz). [...] [S]e colocan en un rincón del encarpado y se miran entre sí (no hacia los asistentes). [...] [L]o primero que suelen cantar es una tonada cuyana [...]. A partir

⁶ Ver Anexo, página 68.

⁷ Ver Anexo, página 57.

	varios días.” (Bosquet, 2013, p. 21)	de ese momento toda la música está orientada al baile. [...] [H]asta que le dan paso [...] a las cantoras presentes” (Bosquet, 2013, pp. 24-25)
Vuelta del veranador	Se realiza desde el año 1992, y fue creada por la gente de Malargüe a partir de la muerte de Hipólito Guiraldes, pastor y amansador de mulas, muerto por un alud de nieve. Se lleva a cabo al retorno de los arrieros de la veranada, aproximadamente en abril. Congrega a cientos de puesteros y sus familias: “La fiesta la empezamos a generar en la escuela con los papás. Teníamos la inquietud de que la fiesta del chivo no representaba ese sacrificio de la gente, de las familias crianceras. Es un homenaje a aquellos que hicieron ese trabajo, que no volvieron y ofrendaron su vida en la cordillera”. (El rial, 2019, p. 13). En esta fiesta hay una injerencia de la Municipalidad en la organización.	Se trata de música en vivo y un momento de agradecimiento a la Virgen de las Sierras ⁸ por poder retornar a sus hogares sanos y salvos los pastores luego de algunos meses en altura.
Festival del Chivo	Inició en el año 1986 y, aunque cada edición tiene sus particularidades. Consiste en aproximadamente unos seis	Se alternan propuestas musicales malargüinas con algunos artistas de afuera. Eliseo y su hermano Arístides acuerdan que “a la gente le

⁸ “[L]a devoción a la Virgen de las Sierras es bastante reciente. En el año 2006 [...] algunos puesteros [...] plantearon al Padre Ramiro Sáenz el deseo de levantar una pequeña gruta para la Virgen, en el histórico Corral de Las Salinas Cabeza de Vaca [...]. Los puesteros se comprometían a llevar la imagen en sus primeros arreos hacia la veranada y traerla [el último puestero de las sierras al bajar] para la Vuelta del Veranador.” (El rial, 2019, p. 20).

	<p>días de festival con espectáculos en vivo, puestos de artesanías y comida, además de certámenes de destreza criolla gaucha.</p> <p>Es una fiesta muy importante a nivel turístico, y a eso se le suma que está declarada de interés turístico nacional; por lo tanto, es una fiesta que tiene relevancia para los entes oficiales.</p>	<p>gusta lo más social, las fiestas más de casa. En el festival del Chivo, que es el festival principal, si hay un encarpado cerca, una guitarreada más pequeña, ahí va la gente” (Entrevista a Arístides)⁹</p> <p>“Tener un Chaqueño Palavecino en el Festival del Chivo, donde viene gente de afuera a conocer la cultura malargüina, no tiene sentido... ¡ellos vienen a ver otra cosa!” (Entrevista a Eliseo)¹⁰</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1.2.2 - Influencia mexicana y lo mexicano-chileno

Sería hasta absurdo pensar que cada pueblo, incluido el más pequeño de la tierra, posee un material de cantos absolutamente primordial y originario. Los estudiosos pueden verse obligados a comprobar en las distintas músicas populares influencias más bien notables, extranjeras o de origen extranjero. (Bela Bartok, 1979, p. 77)

Algo que llama la atención de investigadores que estudian la música de esta zona es la fuerte presencia de géneros tradicionales mexicanos como parte del folklore del lugar. Esto ocurre no sólo allí, sino también en Chile, en Neuquén, y en otras regiones de Cuyo, por ejemplo, en Valle Fértil en San Juan, en donde Goyena y Giuliani hallaron que:

el ingreso del repertorio mexicano se produjo hace más de cuarenta años por una vía principal: las emisiones radiales provenientes de Chile. En la actualidad se lo ejecuta junto con los géneros musicales considerados representativos del ámbito cuyano: la tonada, el vals, la cueca y el gato, pudiendo establecerse similitudes en los estilos de interpretación de ambos repertorios. (2000-01, p. 13)

Eliseo aporta: “El corrido mexicano entró por Chile. Y realmente ahora no es ni mexicano ni chileno. Es una mezcla de todo.”¹¹

⁹ Ver Anexo, página 65.

¹⁰ Ver Anexo, página 65.

¹¹ Ver Anexo, página 67.

Diego Bosquet, refiriéndose a Malargüe, cuenta que “a propósito de la radio, hasta hace pocas décadas solamente se podían sintonizar emisoras chilenas” (2013, p. 19).

También en Valle Fértil “los términos que se emplean para designar las canciones mexicanas interpretadas [...] son los de corrido, ranchera, vals y valseado [...] o ‘un mexicano’” (Goyena y Giuliani, 2000-01, p. 18).

Dichos géneros musicales “son practicados en forma espontánea en fiestas familiares, peñas y festivales. Habitualmente se interpretan alternando con tonadas, cuecas, valsos y gatos”. (Goyena y Giuliani, 2000-01, p. 14). Esto se pudo corroborar en el trabajo de campo realizado recientemente para esta tesina, en que asistimos a una velada de santo en honor a san Roque, en casa de parientes de los Parada, en que se interpretaban sobre todo cuecas al estilo malargüino, intercaladas con corridos, acompañado todo por las respectivas danzas tradicionales de pareja.

El género con mayor éxito en las veladas de santo es, sin duda, el denominado por ellos “corrido mexicano”. La música mexicana es la más aceptada en la zona. Este fenómeno es la réplica del auge de la música mexicana en el centro de Chile desde la década del 50. Tan conscientes son los malargüinos de esto, que aclaran: ‘lo que nos gusta no es lo mexicano mariachi, es lo mexicano chileno’ [...] Basta observar la colección de casetes que tiene cada puestero en su casa para notar que la mayoría de ellos son de estos grupos chilenos de música mexicana. (Bosquet, 2013, pp. 25-26)

No es sólo en cuanto a los géneros que se observa la influencia mexicana en la zona, sino que la sonoridad vocal también remite a esto mismo. Bosquet (2013) hace referencia a esta cuestión del modelo mexicano que impregna el canto, diciendo que, por ejemplo, se escucha una galopa (propia de la música litoraleña argentina) cantada con la impostación y las inflexiones típicas de la música mexicana.

Lucía Parada, hermana de Eliseo, en una de las conversaciones establecidas en nuestro trabajo de campo, nos contó que en su infancia “los casetes eran todo mexicano. Escuchabas la radio y era todo mexicano. Los muchachos [Eliseo y Arístides] practicaban [...] en el medio del cerro, y ellos con la guitarra escuchando, escuchaban lo mexicano, y después ellos se ponían a practicar”¹².

En sus conclusiones, Goyena y Giuliani afirman que algunos géneros musicales mexicanos llegan a ocupar un espacio en el conjunto de la música folclórica regional, y que esto responde a un orden afectivo, ya que los vallistas sanjuaninos se identifican con las problemáticas expresadas en los textos de las canciones mexicanas, que resultan afines a su contexto social, y les permiten canalizar “de manera catártica, tanto a los intérpretes como a los oyentes,

¹² Ver Anexo, página 66.

aquello que los agobia emocionalmente.” Los mencionados autores atribuyen este fenómeno a la tradición oral y a la influencia de los medios de difusión masiva. (2000-01, p. 25)

1.2.3 - Influencia exclusivamente chilena

Así como lo mexicano-chileno forma parte del repertorio folklórico malargüino, también lo exclusivamente chileno ha dejado su marca en las músicas que se interpretan y componen allí, al punto que podría decirse que en la música como en la danza hay géneros propios de dicho departamento que resultan de una fusión particular entre lo chileno y lo cuyano, diferente de lo exclusivamente cuyano, y que allí es denominado “malargüino”.

Tal como ocurre en épocas y espacios disímiles, “el contacto entre pueblos distintos no lleva exclusivamente al intercambio de melodías. [...] [T]ambién estimula la formación de nuevos estilos [...]. Todo ello determina un nuevo enriquecimiento de la música popular.” (Bartok, 1979, p. 84). Ya lo expuso Bosquet:

Del repertorio cuyano podemos mencionar las cuecas y gatos, pero tienen características muy particulares. Las cuecas buscan una fusión de las cuyanas con las chilenas y son conocidas como “cuecas malargüinas”. Los gatos son más similares a los cristalizados como “gatos cuyanos”, aunque en algunos rasgos interpretativos, y principalmente en la forma de bailarlos, notamos una especie de “chilenización”. (2013, p. 25)

1.2.4 - Los modos de relación con la música

Eliseo y sus hermanos, en las entrevistas realizadas, nos cuentan que aprendieron música en su casa, escuchando a su papá, a su abuela, a sus tíos, etc. Aristides, su hermano guitarrero, dice: “[d]e oído, nomás [...] Cuando éramos chicos mi papa tenía una sola guitarra. Llegaba Eliseo de la escuela, tocaba la guitarra. Llegaba yo: ‘pásame la guitarra’, daba vueltas la guitarra [risas] yo me aprendía una cosa, Eliseo otra, y así.”¹³

Diego Bosquet, en su trabajo sobre las veladas de santo en Malargüe, también comparte sus hallazgos en cuanto a la manera que los habitantes de allí tienen de relacionarse con la música:

En cuanto a los métodos de aprendizaje [...] es directo (oralidad primera¹⁴), y aquí las veladas de santo cumplen un rol fundamental: los jóvenes aprendices van tomando lugar en los momentos de mayor distensión de la fiesta [...] También sabemos que muchos de los cantores aprenden canciones nuevas escuchando casetes (oralidad segunda¹⁵). (2013, p. 26)

Eliseo, por ejemplo, en la infancia escuchaba la radio de su papá y reflexiona: “en aquellas épocas había muchísima difusión de folklore, porque creería que no había tantos auspiciantes.

¹³ Ver Anexo, página 66.

¹⁴ De persona a persona.

¹⁵ O mediatizada (radio, casetes, CD).

Había más música” y luego recuerda: “después, un poco más grande, en el puesto, una vez al año mi papá velaba a la Virgen del Carmen, y ahí se juntaban un par de cantores.”¹⁶ Se confirma lo que Bosquet aporta y lo que observamos en terreno: la música se aprende escuchando, observando e imitando a los adultos en las veladas de santo o fiestas populares en general.

Tradicionalmente en Malargüe los hombres cantaban música cuyana y mexicana, y las mujeres, llamadas “las cantoras”, música proveniente de Chile con afinaciones diferentes en la guitarra (como ocurre también en Neuquén), con el tañido [ver Capítulo 3.4 Análisis obra C)] y con poesías que hablan de lugares y personajes chilenos. “Nosotras cantamos chileno, los varones cantan cuyano” (Elisa Fernández entrevistada por Bosquet, 2014, p. 157). Hoy en día esto ha sufrido ciertos cambios: las cantoras están desapareciendo y algunas mujeres jóvenes comienzan a interpretar las músicas que antes sólo los hombres ejecutaban. Arístides Parada nos relata:

acá hay una diferencia: hay una vinculación con la parte chilena, entonces la música que hacen las damas acá la mayoría son del estilo Violeta Parra. Antes, cuando estaban las cantoras, animaban la fiesta a lo último, cuando el cantor ya no quería más; y se usa todavía, en una cueca, el tañir de la guitarra. Eso es una tradición chilena. Hay una mezcla de la música tanto de Chile, como de los mendocinos mismos. Nosotros [refiriéndose a los hombres], por ejemplo, tenemos la costumbre de la música mexicana. El corrido, la ranchera mexicana.¹⁷

Vicenta, hermana de Eliseo, cuenta: “mi tía era cantora. Una tía por parte de mi mamá, Magdalena Zúñiga. Acá había varias: Gutiérrez, Cándida González; había varias cantoras antes, eso se ha perdido.”¹⁸

1.2.5 – Algunos referentes de la música popular malargüina

En cuanto a compositores reconocidos de Malargüe, podemos mencionar a Nazareno Montes, Asencio Villar, entre otros. Y en lo que refiere a intérpretes, específicamente en Bardas Blancas, Los Hermanos Cara se han hecho buena fama, entre otros. Leemos en *El rial*, revista de folklore y cultura de Malargüe, redactada por Francisco Parada, que este grupo provoca en la gente un gran entusiasmo por bailar, particularmente la cueca, y armar la “farra” rápidamente. Agrega que son hijos de Francisco Cara quien, junto a su hermano Juan Ignacio y sus cuñados Jesús y Antonio Aburto, cantaban tonadas, estilos, cuecas, gatos, valeses y rancheras. Cuenta Parada: “[c]omo todos nuestros cantores, el aprendizaje se da por medio de la observación y la práctica” (El rial, 2019, N° 2, p. 5) y relata, como anteriormente ya vimos

¹⁶ Ver Anexo, página 57.

¹⁷ Ver Anexo, página 67.

¹⁸ Ver Anexo, página 70.

en otros casos, que dan sus primeros pasos en la música en las fiestas familiares, sobre todo en las veladas de santo.

Algo que parece ser muy valorado en Bardas Blancas, y que se pudo observar en el trabajo de campo, es el hecho de que un grupo musical propicie y anime las danzas tradicionales. Respecto a los Hermanos Cara, cuenta el director de *El rial* que cuando cantan la cueca, se genera un fenómeno cultural “que emociona”. Los bailarines “se desbordan con entusiasmo a bailar” porque la cueca en Malargüe es “una expresión viva [...] que está entre nosotros como brasa en un rescoldo”. (2019, N° 2, p. 6) Esto deja ver cuán valorada es en ese contexto la expresión despojada, natural y cercana a la gente en lo que refiere a sus tradiciones, como son las fiestas populares mencionadas. Entrevistado Marcelo Cara, relata: “[n]osotros aprendimos el ritmo de cueca de un tío (Jesús Aburto) y de algunas cantoras como doña Magdalena Guajardo. Es lo que yo llamo ‘cueca riograndina’ [de Río Grande], es un ritmo único.” (El rial, 2019, p. 6). Su hermano, Federico Cara expresa que la cueca que ellos interpretan no es ni chilena ni cuyana, sino única. El redactor de la revista *El rial* concluye que “los Hermanos Cara son fieles a un estilo, no inventado sino heredado” (El rial, 2019, p. 7).

1.3 - Problemáticas sociales

Se tratarán aquí, en 1.3.1 y 1.3.2., los desafíos más importantes que enfrenta la población pastoril de tierras altas y áridas de Malargüe, especialmente la zona de nuestro recorte espacial, que comprende las áreas aledañas al Río Grande.

Consideramos a las poblaciones pastoriles como un grupo social y cultural caracterizado por un comportamiento propio, una visión del mundo y una territorialidad específica fundadas en el desarrollo de una conciencia colectiva frente a los de afuera. Al mismo tiempo es la existencia de esta cultura y de un pasado común lo que determina la identidad del grupo al territorio. (Bocco de Albeyá, 1988, p. 79)

1.3.1 - Emigración de jóvenes hacia grandes ciudades.

En poblaciones pastoriles como ésta, la organización social y de la producción se basa en las relaciones de parentesco. Así lo afirma Bocco de Albeyá, quien a su vez agrega que “se las caracteriza como economías de subsistencia con una lógica propia debido a que tienden a la satisfacción de las necesidades vitales, [...] y no a la maximización del beneficio económico.” Prevalece allí como prioridad “asegurar el mantenimiento y la reproducción de la familia y de la unidad de producción.” (1988, p. 79)

Por este motivo, los pobladores rurales de Malargüe enfrentan grandes duelos emocionales con la partida de los hijos hacia las grandes ciudades. A menudo éstos se ven en la necesidad

de emigrar por condiciones laborales desfavorables, o para estudiar, ya que en los centros urbanos cuentan con más y mejores oportunidades, mayores recursos tecnológicos y comodidades. Esta es una de las problemáticas que atañe a la población en cuestión, y que en Parada se refleja en sus letras: “de mis dos hijos, uno se ha ido / está viviendo allá en la ciudad / pienso que un día volverá al pago / si a mí la vida me trató igual” (*Yo soy del Campo*, corrido).

Como mencionamos anteriormente, no es un tema que sólo experimente este compositor, sino que, en su voz, la pluralidad de puesteros pastores también habla de estos dolores. En una entrevista de la revista *El rial* a José Carrasco, puestero de Malal del Medio, en el Río Grande, cuenta el periodista que “Don José es casado con Morelia Estay y tienen seis hijos, de los cuales solamente dos los siguen acompañando en el campo” (El rial, 2019, p. 10), y el entrevistado señala que se quedan en el campo aquellos a quienes más les gusta, aunque tener pocos animales empieza a ser un obstáculo. Respecto a Hipólito Guiraldes, personaje célebre de la zona por su buena labor y su trágica muerte, Carrasco recuerda que “se dedicaba siempre al campo, a amansar animales... hoy quedan pocos amansadores, [...] antes en el campo habíamos muchos, [...] y ahora quizás hay un veranador pero no tiene un compañero que lo ayude, y por eso se va perdiendo [el oficio de pastores trashumantes]” (El rial, 2019, p. 10).

1.3.2 - Vicisitudes climáticas y geográficas que enfrentan los trabajadores rurales

Como se mencionó antes, el clima en estas tierras altas pastoriles de Mendoza presenta dificultades sobre todo por ser muy ventoso, y presentar temperaturas bajas durante casi todo el año. Al regreso de las veranadas, existe posibilidad de heladas, por lo cual los pastores deben tener extremo cuidado en sus decisiones y tiempos. Si los arrieros no regresan de su trashumancia antes de fines de marzo, pueden encontrarse una nevada temprana, lo cual no es frecuente, pero es posible. Fue lo que le sucedió a Hipólito Guiraldes. En palabras de Eliseo: “le escribí a un gaucho que murió en la cordillera. Por ese hombre se hizo el homenaje a la vuelta del veranador. Lo aplastó un alud de nieve y murió abrazado al mular [...] no lo pudieron sacar los hijos”¹⁹.

La falta de agua y el suelo extremadamente pedregoso, además, impiden una vegetación que permita reparo, alimento humano y animal, sombra en verano y otras comodidades. Esto hace dura la vida cotidiana y, en el caso de los puesteros, la crianza de los animales, que también sufren los fríos y tienen que tener condiciones especiales para poder soportar el clima y conseguir su alimento.

¹⁹ Ver Anexo, página 60.

Al respecto, Bocco de Albeyá habla de un fenómeno de marginalidad socio-espacial de las poblaciones pastoriles de las zonas áridas de Mendoza, atribuyendo esto a la expansión del cultivo de la vid:

el espacio provincial se estructura en función de sus oasis de riego quedando el espacio seco ganadero, marginado de este ordenamiento territorial y del proceso de desarrollo económico y social experimentado por las áreas de oasis, lo que explica el estado de marginación socio-espacial actual de las poblaciones campesinas ganaderas (1988, p. 79).

CAPÍTULO 2. ELISEO PARADA, UN CANTOR “NATURALISTA”

Si largo la voz al viento es por ausentar las penas y aliviar mi sufrimiento.

(Eliseo Parada)²⁰

Descripción del caso

A través de la observación del documental *Arreo* (2016) de Néstor Moreno, se visibiliza la figura de Eliseo Parada, un pastor trashumante de Malargüe, que resulta ser también escritor de poesía y recitados, y compositor de canciones. Para este trabajo, interesa particularmente el mensaje musical y literario de este puestero, pues se considera que poner en valor su obra podría colaborar a subsanar la postergación de algunas expresiones populares, en este caso puntual, malargüinas.

Eliseo reside y trabaja en Malargüe. Su vivienda se encuentra en Bardas Blancas durante la mayor parte del año. En verano, él y algunos integrantes de su familia realizan las típicas “veranadas”: trashumancias de los pastores arrieros hacia zonas más altas, donde se fomenta el engorde del ganado durante la abundancia de pasturas de dicha época. En esa temporada, que dura aproximadamente de tres a cuatro meses, ellos se trasladan y viven en un puesto construido en lo alto de un cerro cercano.

Su trabajo es la crianza, cuidado y posterior venta de ganado caprino y ovino, con las correspondientes tareas que eso conlleva, que son múltiples y diversas. Lo acompaña en estas labores su esposa Juana Moyano y, en ocasiones, sus hermanos y sus dos hijos. Las letras de las canciones de Eliseo tienen una fuerte conexión con esa realidad social y económica. Algunas de sus canciones son compuestas durante los arreos, o trabajos en general. Eliseo expresa:

Nuestro trabajo [...] es permanente, [...] permanentemente estar al pie de los animales. Acá el clima es muy seco, la vegetación es muy precaria, uno no puede tener los animales en el corral, porque los mata, porque acá viene una nevada y se levantó un viento blanco

²⁰ Ver Anexo, página 57.

que las va a ahogar, a apretar [...], además el corral puede que te libre del zorro, ¡pero el puma! No vas a hacer un corral de 5 metros para arriba.²¹

El pastoralismo en esta zona, según Bocco de Albeyá, es un “fenómeno característico de las áreas marginales con predominio de condiciones de aridez o semiaridez no favorables al desarrollo de la agricultura de secano o bajo riego”. Afirmo que se lo designa como “un sistema de producción tradicional basado en la explotación de la productividad primaria (pasturas), a través de la intermediación de un grupo de animales herbívoros que presentan conductas migratorias y gregarias (ganado), controlado por un grupo humano (pastores)” y que precisa, por ende, una especialización técnica que se adapte a las características ecológicas de este medio árido y a un “modo particular de apropiación del espacio y de la naturaleza.” (1988, p. 79).

Esta tarea se ve complejizada en verano por la necesidad de traslado a la cordillera, y Eliseo lo explica:

[n]o son campos que uno puede estar estable todo el año, por la falta de lluvia [...]. La ley de arraigo, si está en vigencia, debería ser por todo lo que uno ocupa del terreno, y entonces poder decir “estoy en mi propiedad, sé que le va a quedar a mis hijos, y mis hijos van a tener más interés por quedarse o por trabajar” (Eliseo en *Arreo*).

Entre medio de estas labores y vicisitudes, y como actividad de tiempo libre que acompaña el silencio o las reuniones, Eliseo canta y toca la guitarra. Podemos pensar también que la expresión artística en este caso colabora al bienestar y la supervivencia en un medio que puede tornarse extremadamente duro por momentos.

Su contacto con la música comienza en su infancia, a través de la radio, que su padre escuchaba. “En aquellas épocas había muchísima difusión de folklore, [...] no había tantos auspiciantes, había más música”²².

Otro ámbito de conexión con la música eran las fiestas en su casa paterna. Una vez al año su padre velaba a la Virgen del Carmen. Eliseo recuerda que allí se juntaban cantores amigos de su padre y recuerda uno de ellos en particular, que había aprendido músicas de otros lugares (chamamé, chacarera, etc.).

Vicenta Parada, hermana mayor de Eliseo, nos cuenta²³ que antes se festejaba mucho la fiesta de los santos en casi todas las casas de familia: “venían de acá de la zona, Bardas Blancas,

²¹ Ver Anexo, página 61.

²² Ver Anexo, página 54.

Llano Blanco, El Manzano, Malargüe o de fuera del departamento” y el homenaje se realizaba a diferentes santos. Continúa: “la Virgen del Carmen [...] en mi casa, más de sesenta años se veló, por mi nacimiento [...] a mi mamá se le complicó el parto, y yo vivía enferma, entonces mi papá le hizo esa promesa a la Virgen”. Los 16 de julio era fiesta segura en el puesto de los Parada, y podía prolongarse hasta una semana. Recuerda que “se quedaban todos esos días porque era lejos, iban todos a caballo [...], vivíamos allá enfrente, donde se ve el cerro Mahuida, al pie de ese cerro. [...] [A]hí nos criamos nosotros entre las montañas”, aproximadamente a dos horas a caballo de Bardas Blancas, donde vive actualmente Eliseo.

En la fiesta de santo se tocaba la guitarra, según Vicenta, “unos más, otros menos, cada uno con su estilo de música. No todos tocaban igual. Mi papá tocaba la guitarra y ninguno de sus hijos hace el sonido de la guitarra de mi papá, porque era un sonido extraño”. Presumimos que el padre de Eliseo utilizaba una afinación distinta en la guitarra, porque estudió en Chile, y porque, además, según nos contó Vicenta, el abuelo de Eliseo era chileno. Las cantoras de Malargüe también formaban parte de la fiesta, pero se les otorgaba espacio en la madrugada. Según cuentan Vicenta y su esposo, Simón, “tipo cuatro de la mañana cuando estaban todos con sueño, les pasaban la guitarra a las mujeres ¡y se armaba una farra!”. Y continúa Vicenta: “mi tía era cantora. Una tía por parte de mi mamá, Magdalena Zúñiga”.

En ese contexto creció Eliseo, escuchando diversas músicas, y aprendiendo por imitación y de oído. “A mí lo que me gusta de la música son las letras. Yo le presto atención a la letra. Hay cosas muy ciertas.” (Eliseo)²⁴. La poesía gauchesca lo atrapó de pequeño, pero tardó en manifestarse de su propia mano, hasta aproximadamente un año antes de filmarse el documental *Arreo*, filmado en 2016, que es cuando él inicia su camino en la creación literaria. “A escribir poesía yo empecé de grande [...], siempre me llamó la atención, pero bueno, dije en un momento ‘todo tiene su tiempo’”²⁵. Y la causa fue haberle mostrado sus escritos a una amiga de la familia, que sorprendida le insistió en que debía mostrar su poesía, porque era “muy buena”. Así comenzó a participar de encuentros literarios en su pueblo y hacer conocer sus escritos. Esto lo llevó luego a animarse a incluir en el documental *Arreo* sus propias canciones y recitados.

²³ Ver Anexo, páginas 69 y 70.

²⁴ Ver Anexo, página 66.

²⁵ Ver Anexo, página 55.

La primera letra que escribió, que luego fue canción, se titula *Mi guitarra y mi viejo*. Se trata de una cueca en homenaje al 30º aniversario de la llegada a sus manos de su primera guitarra, que se la “eligió” su padre cuando Eliseo tenía alrededor de 19 años.

La escritura poética y la música llegaron casi en simultáneo; “la música yo casi siempre la hago al momento que hago la letra. Siempre la hago en soledad”²⁶, cuenta, y así acompaña sus momentos de trabajo, y algunos descansos, además de algunas reuniones familiares. La radio está casi constantemente prendida durante el día,

pero cuando por ahí me da por cantar, canto [...] ensayo la voz, y recuerdo temas, me nace una letra y le busco la melodía, la canto, la memorizo. Y ella es mi compañía, yo creo que es un poco ahuyentar la soledad. (Eliseo)²⁷

Nos comenta también que cuando canta, anda contento:

[h]oy en día en el campo no se ve nadie, hoy con la tecnología, prácticamente no sale casi nadie al campo [...], no hay otra cosa que hablar con el caballo, con el perro, cantar, como escribí una vez: “el día que yo no cante, se hallarán tristes los campos”.²⁸

Sus canciones hablan “de la realidad” y sus vivencias, o eventualmente alguna vivencia de alguien cercano. Sobre todo, él le escribe al paisaje, al lugar, a su madre, su padre, a sus hermanas, su trabajo, alguna vez opina sobre política; y agrega que “la intención es poder grabar, aunque sea para que queden de recuerdo.”²⁹

Eliseo concibe su propia música como algo muy natural. Se asombra de que el público que ha tenido acceso a ella, responda “tan bien”. Y opina que “la gente ya está muy saturada de lo moderno. Les llama mucho la atención lo natural. Y sobre todo en Malargüe, yo diría que el 80% del público en Malargüe es naturalista”³⁰. Con “músicos naturalistas” se refiere a que no tocan profesionalmente, sino que continúan una tradición oral de lo que han tomado en su familia y en su entorno.

Actualmente, lo acompaña en sus canciones su hermano Arístides, que además suele realizar las veranadas junto a él. “Siempre hemos cantado a dúo, sí. Siempre, desde que empezamos a cantar, desde los 10, 12 años.” (Eliseo)³¹

Dado que, a la hora de componer, Eliseo lo hace sobre diversos géneros de distintas regiones, nos cuenta que “a la gente le llama la atención porque yo he hecho una ranchera, un ritmo de

²⁶ Ver Anexo, página 56.

²⁷ Ver Anexo, página 57.

²⁸ Ver Anexo, página 58.

²⁹ Ver Anexo, página 59.

³⁰ Ver Anexo, página 65.

³¹ Ver Anexo, página 65.

milonga, una tonada, una cueca, una chacarera, una zamba. Hay algunos que se identifican con un solo ritmo³², pero ese no es su caso y éste es uno de los rasgos que lo distinguen.

CAPÍTULO 3. LAS OBRAS DE ELISEO

El día que yo no cante, se hallarán más tristes los campos.

(Eliseo Parada)³³

3.1 - Selección

Cabe aclarar que las obras que fueron seleccionadas para analizar aquí son originales, en letra y música, de Eliseo Parada. De su obra (que él calcula son unas cuarenta canciones, cuyas letras se encuentran registradas casi en su totalidad en un cuaderno personal al cual aún no hemos podido tener acceso), alcanzamos a recopilar en total cuatro cuecas, dos gatos, dos corridos, una tonada, una ranchera y una chacarera.

Las obras recopiladas se titulan, por orden alfabético:

- *Allá en el patio de mi rancho* (cueca)*
- *Como peludo 'e regalo* (cueca)**
- *Con mi hermano* (ranchera)***
- *El regreso* (gato)***
- *Mi guitarra y mi viejo* (cueca)*
- *Orgullo de campesino* (cueca)*
- *Recordando mi niñez* (gato)*
- *Recuerdo de mi madre* (chacarera)*
- *Siempre a mi estilo* (tonada)**
- *[Canto a la gente de mi paraje]* (corrido)**
- *Yo soy del campo* (corrido)***

*extraída de material de descarte grabado para el documental *Arreo*.

**registrada durante trabajo de campo en Bardas Blancas.

***extraída del documental *Arreo*.

Para este análisis se han seleccionado, de este *corpus* de obras: A) *Con mi hermano*, B) *Yo soy del campo*, C) *Orgullo de campesino* y D) *El regreso*. Esta selección se debe a que estas

³² Ver Anexo, página 65.

³³ Ver Anexo, página 58.

obras ilustran las cuestiones de interés en esta tesina, en su aspecto de génesis musical de los géneros interpretados en Malargüe, particularidades de los mismos, y mensaje literario representativo de la música situada. Con este propósito se abordará, a partir de la canción, el género mismo, incorporando información que no solo proviene de la canción en sí, sino de otras fuentes abordadas en el trabajo de investigación.

3.2 - Decisiones metodológicas para el análisis

Las composiciones del autor, como suele ocurrir en el canto popular, constituyen un todo entrelazado entre música letra. Por ello, resulta artificial analizar por separado estos aspectos. Esta compenetración entre lo que se canta y lo que se es, es expresada por el mismo autor, cuando dice:

[s]i escribo algo con sentimiento, le tengo que dar la melodía más o menos acorde a lo que yo estoy contando. Por ejemplo, el vals que le escribí a mi mamá que fue en un momento muy difícil —que supimos que ella tenía cáncer y yo tenía mis dos hermanos chicos—. En esa época era imposible decirles a los hijos que la madre no iba a sanar. Era como que no se permitía, había que ocultar. Entonces no le podía hacer un ritmo de alegría [...] para bailar. [...] Le hice una melodía para un momento en que uno tiene que ocultar toda esa cosa, el sentimiento mío, de mi papá, de mis hermanos, y cantarlo, pues.³⁴

Así comprobamos luego, al analizar sus obras, que es notable esta coherencia entre lo que se está diciendo y cómo se transmite, qué melodía, qué acompañamiento, qué género elige para eso.

Para ensayar el análisis de contenido, se procedió codificando segmentos de texto según las cuestiones a las que refieren, para luego organizar los hallazgos y presentarlos en categorías. Los segmentos de texto registrados como relevantes para cada categoría constituirán su evidencia.

3.3 - Ensayos de análisis de contenido

Como dijimos, dentro de la tradición metodológica del análisis de contenido, en este trabajo tomamos algunas de sus herramientas. La mirada de la estructura, los parámetros musicales y el mensaje literario irán siendo develados de manera lo más integrada posible.

Musicalmente hablando, estas obras presentan cierta hibridación cultural con otros países: México en el caso de la ranchera y el corrido, con presencia de lo mexicano-chileno; Chile en el caso de la cueca, fusionado con lo cuyano, y también características exclusivamente

³⁴ Ver Anexo, página 60.

cuyanas, como en el gato. Hacemos la salvedad de que la ranchera que Eliseo compone se asemeja más a la ranchera argentina que a la mexicana.

Se verá en cada caso particular la medida de estas influencias y los rasgos característicos que colocan a estas obras entre las expresiones propiamente malargüinas. A partir de la profundización en cada obra, y teniendo en cuenta los rasgos que los autores otorgan a cada género musical a la que pertenezcan, a modo de contextualizar, nos permitiremos incorporar observaciones y datos obtenidos en el trabajo de campo y en las fuentes documentales que exceden a la obra misma y le dan un sentido situado: “[a]l establecer la significación que determinados contenidos o determinadas prácticas tienen para los actores, se muestra simultáneamente algo sobre la sociedad a la que ellos pertenecen, y es posible que eso pueda extenderse a contextos más amplios” (Kornblit, 2004, p.10).

Con respecto a los aspectos literarios, para introducirnos en el análisis de los textos de las canciones nos preguntamos, como Foucault en la *Arqueología del saber*, ¿qué es lo que se dice de aquello que ha sido dicho? y, como este autor, trataremos de:

captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer; de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que pueden tener vínculos con él, de mostrar qué otras formas de enunciación excluye. (1970, p. 45)

Para hablar de manera general, y según se ve en estas obras, Eliseo se construye como persona a partir del trabajo. Hay en el contenido de las letras de sus canciones una penetración naturaleza-hombre. Es allí donde se halla el sustrato de sentido en el cual este compositor encarna una realidad laboral que él considera digna de ser difundida, conocida, y nombrada en las canciones que pertenezcan al repertorio popular.

Este sustrato de sentido es la descripción de la vida cotidiana, la cual gira alrededor del trabajo, eje de la vida familiar también. Y consideramos que es ahí mismo donde se origina gran parte del canto popular, en esa estrecha y compleja relación entre el ser humano y su medio de supervivencia, lo que da ritmo, forma, y define su existencia.

Esto nos es revelado en las letras de Eliseo, que giran en torno a sus tareas, a los ritmos de su labor, a las descripciones del entorno en el cual se desarrolla su actividad, y a sus afectos que son sus compañeros en ese medio de subsistencia.

“Yo creo que todo el trabajo lo acompaño cantando. Es muy raro que yo en el campo ande callado”³⁵, dice Eliseo interrogado sobre el cantar mientras se trabaja. En el cantar durante el trabajo, acerca del trabajo, se ponen en juego tanto la subjetividad del autor y compositor,

³⁵ Ver Anexo, página 57.

como el contexto, en este caso el paisaje, los animales, la realidad laboral que resulta desconocida en otros ámbitos, y que se quiere comunicar para que sea conocida: “por eso lo mío lo vuelco en canciones / para que lo sepan los de la ciudad” (*Con mi hermano*, ranchera); la vida familiar que acompaña los trajines laborales, que son los afectos, la hermandad, los hijos, la pareja; las costumbres, como puede ser el mate: “mientras ensillaba calentaba el agua / porque unos amargos tenía que tomar” (*Con mi Hermano*, ranchera) o “comer tortilla al rescoldo / calentar agua en un tarro” (*Orgullo de campesino*, cueca), etc. Ese todo se teje alrededor de la composición musical y tiene que ver con el cantar para sostener la vida cotidiana con sus pesares, sus alegrías, sus bellezas: “Soy feliz allá en mi choza / de piedra pegá’ con barro” (*Orgullo de campesino*, cueca malargüina).

En conversaciones con Néstor Moreno nos relata su observación de Eliseo mientras filmaba: “todo en su trabajo es fluido. No existe esfuerzo. No hay nada forzado, resistido. ¡Escucharlo cantar mientras trabaja!... son felices trabajando, ambos [Eliseo y su esposa Juana].” También nos cuenta Moreno:

[é]l es independiente [sobre todo refiriéndose al trabajo]. Eso lo hace ser lo que es [...]. Su dignidad tiene que ver con la relación con su entorno y con su trabajo. Él es eso. El afuera lo va minando con contaminación. Pero lo admirable, es que a pesar de que sabe que se termina [la labor de los pastores trashumantes], sigue luchando.³⁶

Este anunciado final se debe a las vicisitudes que atraviesa esta actividad actualmente por el avance de la industria y tecnología, los conflictos legales por las tenencias de las tierras, la migración de jóvenes hacia grandes ciudades, etc., que están provocando que desaparezcan los puesteros en la zona, entre otras cosas por la incertidumbre respecto al devenir de su trabajo: “Está desapareciendo el puestero porque hay otras cosas que lo incentivan más” (Eliseo, extraído de *Arreo*).

Por otro lado, y en cuanto a los afectos, hay en las letras de este compositor una clara referencia a su compañera de vida y de trabajo, Juana Moyano, como “guapa pa’ trabajar” (*Yo soy del campo*, corrido). Esta imagen de la mujer al lado de un puestero, trabajando a la par en tareas forzosas del campo, se puede observar también en letras de otros compositores malargüinos, como por ejemplo Nazareno Montes, que en su canción *Mujer de campo*, dice:

Yo no le canto a la reina con corona,
ni a la princesa que bañada en oro está;
yo le canto a la que golpearon los vientos
cuando en el campo tenía que trabajar.

Ir a buscar leña para calentar el agua.
Después lavaba y tenía que planchar.

³⁶ Conversaciones informales con Néstor Moreno.

La que tejía y ponía los remiendos.
Por falta de hombres tenía que ir al corral.

Ella ordeñaba y pasaba el arado,
cuando volvía tenía que amasar.
Esas mujeres son las que pare mi tierra
y con ninguna se las puede comparar.

Las que los vientos castigaron por los montes,
las que en verano el sol les quemó la piel,
las que los tiempos dejan rastras en sus manos
y el cansancio les abre heridas en los pies.³⁷

Así también deja ver Moreno la importancia de la compañía de esta figura femenina cuando dice: “Juana, su esposa, desde el silencio, es el pilar de todo allí.”

3.4 - Análisis

3.4.1 - A) Ranchera: *Con mi hermano*

En la entrevista del 31 de agosto de 2019 en su casa de Bardas Blancas, Eliseo Parada nos contó sobre el origen de esta canción, diciendo: “me nació ahí, en ese momento de ir arreando, y me salió justo ahí la melodía de la ranchera: ‘tengo esta ranchera que me nace un día / montado en mi mula en un largo andar’, justo ahí en ese momento”.³⁸

Este es un ejemplo de las canciones que Eliseo compone mientras trabaja, sobre todo en las veranadas, en que se ausenta del poblado y se adentra en el silencio de la montaña, que él llena cantando.

Respecto a cómo es el proceso de composición melódica, nos relató: “[l]a música casi siempre la hago al momento que hago la letra. Siempre la hago en soledad, por ahí cuando ando en el campo, y está la mente para hacerlo. Y me nace una melodía y me nace una letra.”³⁹ En este caso, él iba con su hermano Arístides Parada, que lo ayudaba con el trabajo de arreo.

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, diversos autores aportan información sobre la ranchera. Según E. Thomas Stanford, la “canción ranchera” en México es una especie de bolero (bolero ranchero) que “difiere de éste [...] en el texto que es menos sentimental y más parecido [...] al del son, pues refleja rasgos machistas y no pone tanto énfasis en una mujer” (1999, vol. 9, p. 47). Encontramos también en esta descripción que, musicalmente, utiliza rubato, aunque no tanto. Hasta aquí no encontramos coincidencia con la

³⁷ Extraído de grabación facilitada por Ulises Barrientos, vía Whatsapp, el 17/09/19.

³⁸ Ver Anexo, página 60.

³⁹ Ver Anexo, página 56.

ranchera compuesta por Eliseo. Por otro lado, Margot Loyola Palacios puntualiza que a Chile este género llega proveniente de Argentina; Héctor Luis Goyena agrega que aquí se denomina ranchera a una “danza de pareja enlazada que conserva vigencia en las áreas mesopotámica, cuyana y pampeana, donde se ejecuta con acordeón [...] o bandoneón y guitarras” (1999, vol. 9, p. 47). Por cercanía con La Pampa, y por encontrarse en Cuyo, es posible que Parada haya tenido mayor contacto con esta especie de ranchera que con la canción ranchera mexicana. Además, en la misma fuente, Héctor Luis Goyena especifica que la ranchera argentina deriva de la mazurka, y tiene “compás de 3/4, modo mayor, tiempo moderado y estructura A-A-B-B, cuyas unidades abarcan ocho o dieciséis compases” (1999, vol. 9, p. 47). Casi todas las características de la ranchera argentina enunciadas se encuentran en *Con mi hermano*, excepto que nuestro ejemplo presenta estructura A-B-B y unidades de doce compases (excepto la introducción que tiene dieciséis compases).

Esta ranchera contiene en total siete estrofas de cuatro versos, cada uno compuesto por doce sílabas. Eliseo, al interpretarla, maneja la melodía en un compás que a la escucha percibimos como irregular. Esto es mantenido a lo largo de casi toda la interpretación (y en tres versiones grabadas). Sin embargo, y a los fines de que su obra pueda ser cantada por otros intérpretes, la transcripción de la partitura en el Anexo se ajustó a un compás de 3/4, como correspondería a este género.

A continuación, en la Ilustración 1, graficamos la manera de interpretar de Parada (unificada a partir de tres versiones diferentes) y en la Ilustración 2, la versión ajustada a 3/4, a efectos de la comparación.

E B⁷
 Ten-go es-ta ran-che-ra que me na-ce un dí-a, mon-ta-do en mi
 5 E B⁷
 mu-la en un lar-go an - dar. Cuan-do con mi her - ma-no í-ba-mos a - rrian-do
 10 E
 un pi-ño de chi vas pa-ra ve-ra - near. Cuan-do con mi her

Ilustración 1

Adaptando esta ranchera a un compás de 3/4, para facilitar su interpretación, obtuvimos este resultado:

E B⁷
 Ten-go es-ta ran-che-ra que me na-ce un dí-a mon-ta-do en mi mu-la en un lar-go an
 5 E B⁷
 dar. Cuan-do con mi her-ma no í - ba - mos a - rrian-do un pi-ño de chi-vas pa-ra ve-ra-
 9 E B⁷
 near. Cuan-do con mi her - ma - no í - ba - mos a - rrian-do un pi - ño de

Ilustración 2

Armónicamente, utiliza tan sólo el primero y quinto grado de la tonalidad, que es Mi mayor, con un ritmo armónico de dos compases.

En cuanto a mensaje literario, Kouprová expresa, aunque refiriendo a las rancheras mexicanas, que “cantan lo que le preocupa y alegra al hombre desde tiempos eternos: los

amores y desamores, las obligaciones laborales y la situación económica, el qué dirán” (2010, p. 8). *Con mi hermano* no se queda afuera de estas temáticas, como podemos verlo en la Tabla 2, en la que construimos nuestras propias categorías de análisis:

Tabla 2

RASGO	EVIDENCIA
Costumbres regionales	“Mientras ensillaba calentaba el agua / porque unos amargos tenía que tomar”
Clima	“Veranear” “En aquellos días largos de diciembre” “Con muchos calores en los arenales” “Salí bien temprano pa’ agarrar la fresca”
Entorno/Paisaje	“Arenales” “No hay un árbol para ir a sombread” “Polvadera”
Anhelos de dar a conocer su realidad laboral	“Por eso lo mío lo vuelco en canciones / para que lo sepan los de la ciudad.” “Señores, les digo que no son mentiras: / lo que yo les cuento es la realidad.”
Modos de relación con la música	“Tengo esta ranchera que me nace un día” “Lo mío lo vuelco en canciones” “Lo que yo les cuento es la realidad”
Condiciones laborales y descripción de sus tareas	“Montado en mi mula en un largo andar” “Con mi hermano íbamos arreando / un piño de chivas para veranear” “Apenas al alba empieza a rayar” “Salí bien temprano” “Otro arreo venía de atrás” “De mis animales yo obtengo el salario”
Principios y valores	“La vida se ha hecho para trabajar” “A Dios le agradezco” “Yo hago mi trabajo con gran dignidad”

Este ensayo de análisis de contenido nos permite apreciar al compositor y situarlo en su entorno, pudiendo visualizar a través de la letra el paisaje que lo rodea, el clima que lo acompaña, su pensamiento, sus valores, su forma de relacionarse con el trabajo y también con la música. Podemos también saber, al leer esta letra, cómo viven los pastores trashumantes de

Malargüe su hacer cotidiano, sobre todo durante las trashumancias de pastoreo en altura, durante el verano.

Tomando la propuesta de Krippendorf (1990) sobre análisis de contenido, profundizamos en esta canción con los siguientes ítems:

Tabla 3

De asunto o tópico: ¿Cuál es el asunto, tópico o tema tratado? (de qué trata el mensaje o la comunicación.)	Descripción de la tarea cotidiana, laboral, durante la trashumancia de un pastor hacia zonas altas con el fin de engordar su ganado para la venta; sus principios, sus anhelos, su identidad.
De dirección: ¿Cómo es tratado el asunto? Positiva o negativamente. Favorable o desfavorablemente, etc.	Positivamente: “Les digo con gran alegría.” “A Dios le agradezco, ya me estoy contento.” “No me da vergüenza.” “Yo hago mi trabajo con gran dignidad.”
De valores: valores, intereses, deseos, metas, creencias, revelados.	“La vida se ha hecho para trabajar.” “Para que lo sepan los de la ciudad.” “A Dios le agradezco.” “Lo que les cuento es la realidad.” “Yo hago mi trabajo con gran dignidad.”
De receptores: Destinatarios ¿a quién van dirigidos los mensajes?	La gente de la ciudad, que vive alejada y desconoce esta realidad que viven los arrieros y puesteros del campo malargüino.
Física: posición, duración o extensión de la unidad de texto que se está analizando.	Siete cuartetas con versos de doce sílabas cada uno. Los dos últimos versos de cada estrofa se repiten. INTRODUCCION: C (8 compases) / C (8 c.) ESTROFA 1: A (2 v.) / B (2 v.) / B ESTROFA 2: A / B / B INTERLUDIO: C (8 c.) ESTROFA 3: A / B / B

	ESTROFA 4: A / B / B
	INTERLUDIO: C (8 c.)
	ESTROFA 5: A / B / B
	ESTROFA 6: A / B / B
	INTERLUDIO: C (8 c.)
	ESTROFA 7: A / B / B'

Nota aclaratoria Tabla 3: Debido a la dificultad para determinar la cantidad de compases de las estrofas por la ya mencionada irregularidad rítmica en la interpretación del compositor, las frases melódicas de las mismas se midieron en cantidad de versos del texto y se les otorgó la letra “v” = versos.

Referencias Tabla 3:

ESTROFA = estructura de 4 versos

A = melodía de los dos primeros versos del texto.

B = melodía del tercer y cuarto verso del texto.

B' = melodía B con variación al final.

C = melodía de la introducción e interludio instrumentales.

c. = compases.

v. = versos.

Este ejemplo de ranchera tiene características propias del compositor (como, por ejemplo, observamos en el compás irregular sobre el cual él la interpreta) y, a su vez, no se restringe a la ranchera mexicana ni a la argentina. Sin embargo, resulta equiparable en algunos aspectos a la variante argentina del género. Podemos observar esto en el modo de acompañamiento que utiliza la guitarra (rasguído de vals con chasquido en segundo y tercer tiempo del compás, que se escucha claramente en la introducción e interludios) y también en los motivos melódicos breves que, según la descripción de María Eugenia Figueroa al hablar del Litoral, la caracterizan en nuestro país: “[g]eneralmente se llama ranchera a aquel vals con un acompañamiento más articulado y motivos melódicos más breves” (2018, p. 109).

3.4.2 – B) Corrido: *Yo soy del campo*

En cuanto al corrido que analizaremos aquí, no se trata de un género exactamente fiel al género original homónimo mexicano, sino que, como ocurre en Malargüe, San Juan, Neuquén, etc., son derivaciones de éste, pero en este caso con características propias malargüinas, fruto de las influencias mexicano-chilenas antes expuestas y transformaciones propias de la práctica local.

Al corrido, en su contexto de origen, Vicente Mendoza lo define como “un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable” (citado en Lira-Hernández, 2013, p. 30), y un medio para relatar sucesos, hazañas, que tocan poderosamente la sensibilidad de las

multitudes; por esto es visto como una fuente de la historia popular del México previo a 1810, que tuvo su auge productivo en la etapa revolucionaria.

Dentro de este fenómeno, Lira-Hernández reconoce a los autores de corridos como “parte de los contextos locales o regionales [...] [pues] los letristas comparten, integran y reproducen posturas afines a ciertos sectores sociales” (2013, pp. 31-32). Resulta un instrumento considerado de lucha, crítica o resistencia, que reproduce asimismo el sistema de valores y códigos pertenecientes a estratos populares de la época. Reuter agrega que “era el periódico de los analfabetos [...] el noticiario accesible en poblados lejanos [...] formador de opinión pública” (1983, p. 124, citado en Lira-Hernández, 2013, p. 36).

Manuel Dannemann, en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*, encuentra que, en Chile, el corrido es una “composición poética de carácter narrativo cantada con acompañamiento [...] de guitarra” con “temática diversa” cuya función es “amenizar [...] reuniones festivas”. Tiene vigencia “pequeña, aunque extendida, en localidades urbanas y rurales de todas las regiones del país”. Otra acepción de corrido en Chile, atañe a un “baile con patrón rítmico binario, de una o más parejas tomadas [...] que hoy corresponde a la de los corridos provenientes de México y en mucho menos medida a la de las polkas.” (1999, vol. 4, p. 94)

En cambio, en México, según la misma fuente, parece haber evolucionado de la jácara, un tañido en guitarra u otro instrumento que acompañaba las llamadas “xácaras”, canciones generalmente narrativas. En la actualidad mexicana, y según Stanford, el corrido “es una de las expresiones musicales más representativas del nacionalismo” (1999, vol. 4, p. 94) y sigue vigente como forma narrativa, ya no bailable, “rara vez tiene estribillo, [...] y suele empezar y terminar con versos especiales, saludos y despedidas, que a veces identifican al trovador y/o el compositor.” (1999, vol. 4, p. 95)

Aún con sus diferencias respecto al corrido mexicano, esta canción de Parada que aquí exponemos, tiene también cierto carácter narrativo-descriptivo, y cuenta la forma de vida, valores, prioridades, y algo del contexto donde el autor vive y trabaja. Hallamos otra similitud con el corrido mexicano en el último verso, que oficia de despedida: “[y]a me despido de los oyentes / les doy las gracias por escuchar”.

Al igual que lo hicimos con la ranchera, transcribimos esta obra respetando la versión del autor al interpretarla (que también presenta cierta irregularidad rítmica), y además se realizó una segunda partitura adaptándola a compás de 4/4, para facilitar su interpretación.

A los efectos comparativos, graficamos a continuación, en la Ilustración 3, la transcripción de la versión del autor (lo más precisa posible según nuestra escucha), y en la Ilustración 4, la versión ajustada a 4/4.

Yo soy del cam-po don de_ la vi-da_ se a-ro-ma - ti - za con el_ coi
 la a-ro-ma - ti - za al-gún to - mi
 tie-ne ai-re pu - ro pa' res - pi-

5 rón. Yo soy del cam - po don de_ la vi - da_ se a - ro - ma
 llar. llar. la a - ro - ma
 rar. rar. tie - ne ai - re

8 ti - za con el_ coi - rón. Ten - go mi ran - cho de pie - dra y
 ti - za al - gún to - mi - llar. Ten - go mi chi - na tam bién_ muy
 pu - ro pa' res - ni - rar. A - llá no e - xis - te la me - di -

Ilustración 3

Y nuestra adaptación, llevada a compás regular de 4/4:

Yo soy del cam - po don de_ la vi - da_ se a - ro ma - ti - za con el_ coi
 la a - ro ma - ti - za al - gún to - mi
 tie - ne ai re pu - ro pa' res - pi -

5 rón. Yo soy del cam - po don - de_ la vi - da_ se a - ro - ma - ti - za con el_ coi
 llar. llar. la a - ro - ma - ti - za al - gún to - mi
 rar. rar. tie - ne ai - re pu - ro pa' res - pi -

9 rón. Ten - go mi ran - cho de pie - dra y ba - rro. a - llá me es - pe - ra mi gran a -
 llar. Ten - go mi chi - na tam - bién muy gua pa_ tam - bién muy gua - pa pa' tra - ba
 rar. A - llá no e - xis - te la me - di - ci - na_ al - gún yu - yi - to me ha de_ cu

Ilustración 4

Las armonías usadas en el acompañamiento de este corrido (escrito en Re mayor) son la tónica o primer grado (luego mayorizado para ir al cuarto grado), cuarto grado y dominante o quinto grado.

La canción presenta seis estrofas de cuatro versos compuestos por diez sílabas cada uno.

En cuanto a lo literario, construimos nuestras propias categorías de análisis y las presentamos en la siguiente tabla:

Tabla 4

RASGO	EVIDENCIA
Afectos y amores	“Mi gran amor” “Dos hijos guapos nos dio la vida” “Tengo mi china también muy guapa” “De mis dos hijos uno se ha ido”
Costumbres	“Allá no existe la medicina / algún yuyito me ha de curar”
Entorno y paisaje	“La vida se aromatiza con el coirón” “Tengo mi rancho de piedra y barro” “La vida la aromatiza algún tomillar” “La vida tiene aire puro pa’ respirar”
Anhelo de dar a conocer su realidad laboral	“Así es la vida del campesino / lo que les cuento es la realidad.”
Modos de relación con la música	“Lo que les cuento es la realidad”
Condiciones laborales y descripción de sus tareas	“Dos hijos guapos pa’ trabajar” “Tengo mi china también muy guapa / también muy guapa pa’ trabajar”
Principios y valores	“El trabajo nos trae el pan”

Y tomando las categorías de análisis propuestas por Krippendorf:

Tabla 5

De asunto o tópico: ¿Cuál es el asunto, tópico o tema tratado? (de qué trata el mensaje o la comunicación.)	Descripción de la vida cotidiana, laboral y afectiva de un puestero trashumante de Malargüe, sus principios, sus anhelos, su identidad.
De dirección: ¿Cómo es tratado el asunto? Positiva o negativamente. Favorable o desfavorablemente, etc.	Positivamente: “Qué cosa linda”

	<p>aunque dejando ver aspectos desfavorables:</p> <p>“De mis dos hijos, uno se ha ido”</p> <p>“Pienso que un día volverá al pago / si a mí la vida me trató igual.”</p>
De valores: valores, intereses, deseos, metas, creencias, revelados.	<p>“El trabajo nos trae el pan”</p> <p>“Así es la vida del campesino, / lo que les cuento es la realidad.”</p>
De receptores: Destinatarios ¿a quién van dirigidos los mensajes?	<p>Puede interpretarse que se dirige a personas alejadas de su realidad, puesto que expone y describe su realidad, a modo informativo, y se dirige a: “los oyentes”:</p> <p>“Ya me despido de los oyentes / les doy las gracias por escuchar / así es la vida del campesino / lo que les cuento es la realidad.”</p>
Física: posición, duración o extensión de la unidad de texto que se está analizando.	<p>Seis cuartetas de diez sílabas cada verso, con repeticiones (a veces de los dos primeros versos y otras de los dos últimos).</p> <p>INTRODUCCION: A / A' (8 compases)</p> <p>ESTROFA 1: A (2 v.) / A (2 v.) / A' (2 v.)</p> <p>ESTROFA 2: A (2 v.) / A' (2 v.)</p> <p>INTERLUDIO: A / A' (8 c.)</p> <p>ESTROFA 3: A / A / A'</p> <p>ESTROFA 4: A / A'</p> <p>INTERLUDIO: A / A' (8 c.)</p> <p>ESTROFA 5: A / A / A'</p> <p>ESTROFA 6: A / A' / A'</p>

Nota aclaratoria Tabla 5: Debido a la dificultad para determinar la cantidad de compases de las estrofas por la ya mencionada irregularidad rítmica en la interpretación del compositor, las frases melódicas de las mismas se midieron en cantidad de versos del texto y se les otorgó la letra “v.” = versos.

Referencias Tabla 5:

ESTROFA = estructura de 4 versos.

A = melodía de los dos primeros versos del texto.

A' = melodía A con variación en las dos notas finales.

c. = compases.

v. = versos.

Pudimos observar la danza de corrido en el trabajo de campo, y al interrogar a Arístides Parada sobre esto, lo describe así:

El corrido es una danza de pareja, pecho a pecho. Es como un pasodoble español. Acá en la Argentina lo tocó mucho Rafael Rossi: *La española, Quitapenas*. [...] Y el corrido mexicano tiene una similitud, aunque el pasodoble es un poquito más rápido y tiene una variación en el ritmo⁴⁰.

3.4.3 – C) Cueca malargüina: *Orgullo de campesino*

En cuanto a las cuecas que Eliseo compone (al menos las cuatro cuecas que se pudieron recopilar), tienen rasgos de “cueca malargüina”, como se le llama en la región.

Las características de la cueca malargüina se pudieron hallar no solo en el análisis de las obras, sino también en la observación en terreno: en la velada de santo y en la entrevista a la que siguió una guitarreada íntima con Eliseo, Juana y alguno de sus hermanos. La danza, en ese contexto, resultó especialmente llamativa por las notables diferencias con la danza de la cueca cuyana. En dicha velada de santo se advirtió también que la manera en que observamos que se danza la cueca no fue ocasional, sino que se aprende de generación en generación: pudimos observar que los niños, en otra habitación más pequeña al lado de la habitación donde los adultos tocaban y danzaban, reproducían la forma de tocar, cantar, tañir, y de bailar que tenían los adultos, por lo que inferimos (o mejor dicho comprobamos) que estas costumbres han sido y siguen siendo aprendidas por escucha, observación e imitación. Podemos suponer también que, por tratarse de niños, tendrá supervivencia en el tiempo como valor cultural propio a lo largo de los años.

Aunque formalmente no haya diferencia en cuanto a la estructura musical y literaria respecto de la cueca cuyana tradicional, las características que observamos que distinguen a la cueca malargüina son:

- El modo de acompañamiento: en la guitarra se utiliza un rasguído similar al de la cueca chilena, aunque con ciertas diferencias, que podría representarse de modo simplificado de la siguiente manera (este rasguído no es sostenido durante toda la canción, pero aparece reiteradas veces, y sobre todo como variante hacia el final de las frases de la melodía):

⁴⁰ Ver Anexo, página 69.

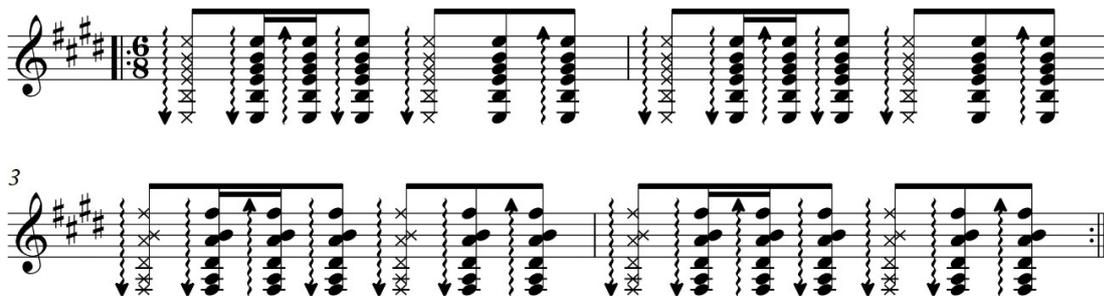


Ilustración 5

- La velocidad característica de la interpretación en este tipo de cueca suele ser mayor que en la cueca cuyana tradicional, y a su vez se ve reforzada por un carácter más vivaz y festivo, pudiendo definirse aproximadamente un tempo de 118 pulsos de negra por minuto, según las recopilaciones realizadas en el trabajo de campo.
- La danza denota cierta hibridez entre la cueca chilena y la cueca cuyana, resultando menos impetuosa que la chilena en cuanto a movimientos y pisadas, y más saltada que la cuyana. Las vueltas respetan en gran parte el formato de cueca cuyana, con variaciones que pudimos observar dependiendo de la pareja en cuestión. Un elemento característico es que puede bailarse de a dos parejas, es decir de a cuatro bailarines, que ellos llaman bailar “cruzados” (la mujer de la pareja A tiene a su lado al hombre de la pareja B y enfrente al hombre de la pareja A, y lo mismo la mujer de la pareja B). Las vueltas enteras y medias vueltas, se realizan en círculo de a cuatro en este caso.
- El tañido se suma al rasgado de guitarra, y es practicado por algún familiar o allegado al guitarrero. Tañir es golpear los nudillos en la tapa de la guitarra, con el mismo ritmo que está siendo rasgueado. En el trabajo de campo pudimos observar a la esposa de Eliseo, Juana, rasgueando cueca mientras uno de sus cuñados tañía, y también a los niños en la velada de santo, que también tañían sobre la guitarra mientras otro niño rasgueaba.

Es muy probable que estos rasgos que caracterizan a la cueca malargüina radiquen en la influencia chilena que, como hemos mencionado anteriormente, ha nutrido a las músicas y a la cultura de la zona. Al respecto, Bosquet describe: “las cuecas buscan una fusión de las cuyanas con las chilenas” (2014, p. 25).

Reconocemos que a lo largo de la región de Malargüe existen algunas diferencias y variantes respecto a estos elementos característicos, pero nos basamos en lo registrado en nuestras fuentes, especialmente en el trabajo de campo realizado en Bardas Blancas.

Esta cueca, como todas, contiene cuatro estrofas y dos estribillos (presentados cada dos estrofas), todos de cuatro versos octosilábicos, y respeta la forma de repetición característica del tipo cuyano: en primera estrofa se repiten los dos primeros versos y los dos últimos versos, en cambio en la segunda estrofa sólo se repiten los dos últimos versos. La letra del primer estribillo es diferente a la del segundo.

Presenta tonalidad de Re mayor, y los acordes utilizados para acompañarla son el primer grado, el dominante del cuarto grado, el cuarto y el quinto grado.

Evidencias de rasgos o categorías de análisis literario:

Tabla 6

RASGO	EVIDENCIA
Afectos y amores	“Qué dichoso que me encuentro / con mi china en la guarida” “Juntos con mi compañera / y mis dos hijos queridos”
Costumbres	“Comer tortilla al rescoldo / calentar agua en un tarro” “Achilena’ [sic] mi acento”
Clima	“Soy curtido por el sol / la lluvia y el blanco viento”
Entorno y paisaje	“Yo vivo allá entre los cerros / al pie del Palau Mahuida” “Mi choza de piedra pegá’ con barro”
Condiciones laborales y descripción de sus tareas	“Soy curtido por el sol / la lluvia y el blanco viento” “El campo me cautivó”
Principios y valores	“Soy campesino señores / y lo digo con orgullo.” “Pa’ que no muera el gauchaje / en mi suelo malargüino”

Y tomando las categorías de análisis propuestas por Krippendorf:

Tabla 7

<p>De asunto o tópico: ¿Cuál es el asunto, tópico o tema tratado? (de qué trata el mensaje o la comunicación.)</p>	<p>Descripción de la vida cotidiana, laboral y afectiva de un puestero trashumante de Malargüe, sus principios, sus anhelos, su identidad.</p>
<p>De dirección: ¿Cómo es tratado el asunto? Positiva o negativamente. Favorable o desfavorablemente, etc.</p>	<p>Positivamente: “Qué dichoso que me encuentro / con mi china en la guarida.” “Soy feliz allá en mi choza” “Soy campesino señores / y lo digo con orgullo.”</p>
<p>De valores: valores, intereses, deseos, metas, creencias, revelados.</p>	<p>“Soy campesino señores / y lo digo con orgullo.” “Pa’ que no muera el gauchaje”</p>
<p>De receptores: Destinatarios ¿a quién van dirigidos los mensajes?</p>	<p>Puede interpretarse que se dirige a personas alejadas de su realidad, puesto que expone y describe su realidad, a modo informativo, y se dirige a “señores”. Dado que aclara: “soy campesino señores / y lo digo con orgullo”, puede pensarse que se dirige a quienes desconocen el oficio de campesino, o su importancia.</p>
<p>Física: posición, duración o extensión de la unidad de texto que se está analizando.</p>	<p>Estructura de cueca cuyana: seis estrofas (contando cuatro estrofas propiamente y dos estribillos) de cuatro versos octosilábicos, con las respectivas repeticiones correspondientes a la estructura de cueca cuyana (104 compases en total): INTRODUCCION: D (4 c.) / D' (4 c.) / D' (4 c.) ESTROFA 1: A (4 c.) / A (4 c.) / B (4 c.) / B (4 c.) ESTROFA 2: A (4 c.) / B (4 c.) / B (4 c.) ESTRIBILLO 1: C (4 c.) / B (4 c.) / C' (4 c.)</p>

	INTERLUDIO: D (4 c.) / D' (4 c.) / D' (4 c.)
	ESTROFA 3: A (4 c.) / A (4 c.) / B (4 c.) / B (4 c.)
	ESTROFA 4: A (4 c.) / B (4 c.) / B (4 c.)
	ESTRIBILLO 2: C (4 c.) / B (4 c.) / C' (4 c.)

Referencias Tabla 7:

ESTROFA = estructura de 4 versos.

ESTRIBILLO: = estructura de 4 versos con melodía diferente a la ESTROFA.

A = melodía de los dos primeros versos de la estrofa.

B = melodía de los dos últimos versos de la estrofa.

C = melodía de los dos primeros versos del estribillo.

D = melodía de la introducción e interludio instrumentales.

D' = melodía D con variación al final.

c. = compases.

3.4.5 – D) Gato: *El regreso*

Tratándose del género gato cuyano, de espíritu festivo, pícaro, y juguetón, éste gato que analizamos aquí es un ejemplo característico: Eliseo lo elige para relatar un hecho feliz, que es el regreso de una veranada, el último tramo, casi ya terminando el arduo trabajo de arreo. El compositor deja ver ese ánimo de celebración y culminación en esta canción, que relata los logros alcanzados con las tareas, la realización de los objetivos del trabajo, y la alegría de regresar, anticipando el descanso y la tranquilidad de volver al hogar luego de largas andanzas. No deja de decir, al final de la letra, algún breve mensaje sobre los posibles problemas con que un arriero puede encontrarse cuando emprende dicho regreso: que un conductor que pase por la ruta los atropelle; por eso, en la última estrofa del gato, pide a los conductores que sean amables y tengan paciencia cuando ven a un pastor arreando por los caminos antiguos que hoy se han convertido en rutas. En el documental *Arreo*, Eliseo manifiesta su preocupación por este tema, y habla por los pastores y puesteros en general, refiriéndose en plural a “nosotros”. Confirmando lo que Bocco de Albeyá descubre y denomina “conciencia colectiva frente a los de afuera” (1988, p. 79) en la sociedad pastoril de Malargüe, Parada expresa:

[e]l asfalto, la ruta, nos perjudica, porque el arreo entorpece el tránsito y no todos tienen paciencia para que uno pase con el arreo. [...], muchos capaz que piensan que uno va de turista con los animales de arreo y no, es el trabajo de nosotros. Nosotros no vamos por la ruta porque queremos ir, sino porque no tenemos otra alternativa. Hace muchos años eso era todo huella de herradura, por ahí arreaban nuestros viejos, nuestros abuelos, por esos lugares, y bueno, hoy se nos ha quitado el derecho [...], hoy nosotros nos tenemos que hacer a un lado para que pase la ciencia, para que pase el vehículo. (Eliseo en *Arreo*)

Como cuenta Eliseo en el documental *Arreo*, el cruce internacional Paso Pehuenche fue construido sobre camino ganadero, antes marcado por sus antepasados:

son topografías que uno las hace sin ser topógrafo, sin ser ingeniero, porque el gaucho nunca va derecho para arriba; siempre va buscando para que el animal vaya aliviado, y la mayoría de las rutas se han hecho a base de los caminos que hicieron los ganaderos, la gente de a caballo de los primeros años. (Eliseo en *Arreo*)

Como aprendimos anteriormente a través de Bosquet, el gato en Malargüe se asemeja bastante al gato cuyano tradicional, con cierta “especie de chilenización” sobre todo en la manera en que se baila y en “algunos rasgos interpretativos” (2013, p. 25), que también pudimos observar en el trabajo de campo, como por ejemplo la impostación vocal de color cercano a lo mexicano-chileno.

Es una obra en tonalidad de Sol mayor, cuyo acompañamiento se mueve en los acordes de primero, cuarto y quinto grado.

Al igual que cualquier gato cuyano tradicional, está compuesto de cuatro coplas (es decir cuartetos octosilábicos): la primera y la tercera representan las estrofas (que repiten los dos primeros versos y luego los dos últimos); la segunda y la cuarta podemos decir que son los estribillos (cuyas coplas son “interrumpidas” en el medio por el zapateo y zarandeo de la danza, que es instrumental y en la tabla 9 lo encontraremos como “puente”).

Tabla 8

RASGO	EVIDENCIA
Afectos y amores	“Mis dos hijos me acompañan” “Mi china esperando está”
Clima	“Invernada”
Condiciones laborales y descripción de sus tareas	“Voy arreando de vuelta pa’ la invernada” “Qué lindas que están mis cabras / gordita la caballada” “Mis dos hijos me acompañan” “Se hace más corto el camino / cuando regresando vas” “Los chivatos están gordos / casi no hay debilidad”
Principios y valores	“Al conductor yo le pido / que tenga amabilidad / déjenos pasar tranquilos, / no nos vaya a atropellar”

Categorías de análisis propuestas por Krippendorf:

Tabla 9

De asunto o tópico: ¿Cuál es el asunto, tópico o tema tratado? (de qué trata el mensaje o la comunicación.)	Regreso de la trashumancia realizada durante el verano (fin de la tarea de arreo y engorde de ganado)
De dirección: ¿Cómo es tratado el asunto? Positiva o negativamente. Favorable o desfavorablemente, etc.	Positivamente, con alegría y alivio: “Qué lindas que están mis cabras” “Volvamos al rancho con dicha y felicidad” “Se hace más corto el camino / cuando regresando vas” “Casi no hay debilidad”
De valores: valores, intereses, deseos, metas, creencias, revelados.	“Al conductor yo le pido / que tenga amabilidad.”
De receptores: Destinatarios ¿a quién van dirigidos los mensajes?	Al conductor de la ruta que atraviesa los caminos de arreo de los pastores trashumantes de Malargüe (Paso Internacional Pehuenche)
Física: posición, duración o extensión de la unidad de texto que se está analizando.	Estructura de gato cuyano: cuatro estrofas de cuatro versos octosilábicos, con las respectivas repeticiones correspondientes a la estructura de gato cuyano (112 compases en total): INTRODUCCION: C (4 c.) / C' (4 c.) / C / C' ESTROFA 1: A (4 c.) / A / B (4 c.) / B INTERLUDIO: C / C' ESTRIBILLO 1: A / PUENTE: D (4 C.) / D' (4 c.) / B' (4 c.) INTRODUCCION: C (4 c.) / C' (4 c.) / C / C' ESTROFA 2: A (4 c.) / A / B (4 c.) / B INTERLUDIO: C / C' ESTRIBILLO 2: A / PUENTE: D / D' / B'

Referencias Tabla 9:

ESTROFA = estructura de 4 versos.

ESTRIBILLO: = estructura de 4 versos con puente instrumental en el medio.

A = melodía de los dos primeros versos de la estrofa.

B = melodía de los dos últimos versos de la estrofa.

C = melodía de la introducción instrumental.
C' = melodía C con variación al final.
D = melodía de puente instrumental en estribillo.
D' = melodía D con variación al final.
c. = compases.

3.5 - Conclusiones preliminares

A partir de estos análisis, y como anticipáramos en la Introducción, adentrarnos en las creaciones de este compositor nos ha permitido ver lo “situado” en música como el hecho de decir desde cierto lugar que se establece como un discurso de pertenencia (Guembe, 2008), pertenencia que conecta a las obras analizadas con aquello que entendemos por música popular, y que emana de una “conciencia colectiva” (Bocco de Albeyá, 1988). Su mensaje literario y musical, citando a Guembe, “expresa un imaginario colectivo [el cual] tiene no sólo las particularidades estéticas que estamos sucintamente enumerando (temáticas, títulos, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos), sino además importantísimas bases ideológicas” (2008, p. 2), por lo cual las composiciones de Eliseo son relevantes para formar parte visible del cancionero popular mendocino, en cuanto le aportan no sólo diversidad y riqueza de contenido, sino que le otorgan, sobre todo, identidad local colectiva.

CONCLUSIONES

Los interrogantes planteados al inicio de este trabajo, nos llevaron a recorrer profundamente parte de la obra de un compositor cuyo camino en la música sigue las huellas que dejaron los antiguos habitantes de los cerros y valles malargüinos. Esto pudo observarse sobre todo en la naturalidad con que Eliseo Parada aprehendió la música, tomando de sus raíces, de forma muy pura, el canto, desde su abuela, su padre, sus tíos, sus allegados. La musicalidad en él fue desarrollada a partir de una realidad tangible y cercana con guitarreros campesinos que llegaban a su casa y con sus antecesores, y de manera menos tangible y más lejana a través de la radio y grabaciones a las que tuvo acceso, que venían sobre todo del país vecino, Chile. Esto construyó en él una identidad musical que recién rodeando sus cincuenta años tomaría forma de poesía y melodía. Su voz tiene la herencia de las cantoras chilenas, por su abuela, de los tonaderos mendocinos por su padre y los cantores que llegaban a su casa, de los mexicanos referentes por la radio, y así se construyó su sonoridad y el espíritu con el que canta y toca, que ilustra su propia denominación de “música naturalista”.

El silencio de la cordillera, el frío viento blanco, los gritos de las cabras, el paso de la mula, le dieron personalidad a su mensaje, tan profundo como el trabajo que realiza, que además resulta inseparable de su decir.

En el trayecto de desandar esas huellas, aparecieron elementos muy interesantes:

- Que, como ya ha sido afirmado en investigaciones previas, en Malargüe se cantan corridos hibridizados entre México, Chile y Argentina, que ingresaron a Malargüe por las emisoras de radios chilenas que difundían gran cantidad de música mexicana.
- Además, constatamos que allí también se cantan rancheras, aunque en menor medida, y que es probable que se trate de una especie argentinizada de la misma, proveniente de la mazurka, pues no presenta gran similitud con la canción ranchera mexicana, aunque pueda compartir algún rasgo con ésta.
- Asimismo, identificamos las características propias de la cueca en Malargüe, coincidiendo con investigaciones del lugar, como son el rasgido “achilenado”, *tempo* más rápido que la cueca cuyana, tañido heredado de Chile. A partir de las observaciones en campo, podemos agregar también que estas características conllevan un modo de danzar diferente, con pasos más saltados y rasgos también chilenos.
- Que a Malargüe han llegado también géneros como el chamamé y la chacarera, de los cuales Eliseo se apropia a la hora de componer.
- La naturalidad en la expresión musical es altamente valorada por la sociedad malargüina, en tanto presenta un sonido despojado, ánimo de celebración, sencillez en la interpretación e instrumentación y promueve la danza. Eliseo, de hecho, define al estilo de música que él interpreta como “naturalista”.
- Que existen en Malargüe fiestas populares propias, como la velada de santo y “La vuelta del veranador”, que, aunque presentan diferencias entre sí (una íntima y familiar y la otra con reconocimiento municipal y público), ambas constituyen un ámbito de difusión y aprendizaje musical empírico muy importante en la zona.
- Por último, pudimos observar claros indicios de las dificultades que sufre la población malargüina, como ya lo han marcado algunos trabajos que focalizan en la zona. Esta realidad permanece en gran parte desconocida y desatendida por la política y los habitantes de las ciudades cercanas, y está provocando, entre otras vicisitudes, la mengua de trabajadores rurales. Visibilizando la voz de este compositor, cobra valor una perspectiva social que enriquece la identidad mendocina, es decir, el lugar desde donde hacemos nuestra labor como artistas populares representando la voz de toda la gente.

Y respecto al caso específico de Parada, encontramos que:

- Las letras de este escritor refieren a la relación del hombre con su trabajo, en este caso la ganadería en zona de altura, y sus inquietudes y alegrías relacionadas con sus afectos vinculares, la familia. También son evidencias de un paisaje y un entorno natural con el que se convive en armonía, a pesar de las vicisitudes que presenta.
- Eliseo mantiene una coherencia que podríamos llamar “sentido” entre la letra y la melodía, eligiendo géneros que colaboran para que su mensaje llegue de manera correcta según su entendimiento.
- Este pastor y compositor se sabe vocero de una subjetividad plural o, en palabras de Bocco de Albeyá (1988), una “conciencia colectiva”, y toma esa responsabilidad en su decir poético. Esto lo observamos en la recurrencia de algunas palabras que encontramos en sus canciones, como por ejemplo “realidad”. Como cantor y escritor, él siente la necesidad de traer a la luz lo que no es dicho, nombrar lo que merece ser nombrado; y expresa claramente el anhelo de que esta realidad sea conocida y pueda transformarse para mejorar la sociedad. Por ende, Eliseo representa un claro ejemplo de construcción de sentido, entendiendo a ésta como una práctica cultural de fabricación “tan inherente a la sociedad como los lazos materiales” (Sarlo, 2011). En esta misma dirección, ese saberse vocero de una subjetividad plural que advertimos en la obra de Parada, reafirma lo expresado por Zemelman cuando expresa que:

los sujetos son siempre sujetos situados en relaciones múltiples y heterogéneas, las cuales conforman el espacio que los determina en la naturaleza de su movimiento, que se traduce, en primer lugar, en el surgimiento de la necesidad de ocupar un espacio en el que tiene lugar el reconocimiento a pertenencias colectivas, lo que se acompaña de la conformación de una subjetividad social particular. Lo que apunta a la problemática de la aparición de los colectivos con sus respectivas amplitudes tiempo-espaciales, así como en una densidad propia. (2010, p. 357)
- La obra de este compositor entra en la categoría de música popular, según pudimos entenderla en este trabajo, pues consideramos que gran parte del canto popular se origina en esa estrecha y compleja relación entre el ser humano y su medio de supervivencia, lo que le da ritmo, forma, y define su existencia.

Uno de los saldos que nos deja esta tesina es precisar desde el propio recorrido de investigación, de qué hablamos cuando hablamos de canto popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Betiana (2018). *Aporte a la tonada cuyana viva a través de algunas canciones del "Chimiquero"*. Tesina de grado sin publicar. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- ANDREOLI, M. y ROMANIUK Ana M. (2010). Modos de transmisión en torno a las músicas populares: pasado y presente. En L. I. Fillottrani y A. P. Mansilla (Editores) Saccom 2010, *Actas de la IX Reunión*, (p. 208-211). Bahía Blanca.
- ANDRÉU ABELA, Jaime (2011). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Universidad Central de Venezuela. Recuperado el 7 de septiembre de 2019, de <https://metodologiaecs.wordpress.com/2017/02/19/andreu-abela-jaime-2011-las-tecnicas-de-analisis-de-contenido-una-revision-actualizada/>
- BARTOK, Bela (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores.
- BENAVIDES CÁRDENAS, Ma. Mercedes (2013). *Narrativas cantadas de los cantos de ordeño y su aporte en la construcción de identidades, un despertar al encuentro con la tierra*. Tesis de Maestría en Educación sin publicar. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. Recuperado el 7 de junio de 2019, de <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1095/TO-16281.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&ved=2ahUKEwi59tfHjvmAhVGH7kGHVuZD2wQFjACegQIBxAC&usg=AOvVaw3a3vRd0IyEhMN6NSLo65zO>
- BLEICHMAR, Silvia (1999). Entre la producción de subjetividad y la producción del psiquismo [Versión electrónica]. Recuperado el 14 de octubre de 2019, de <http://www.silvialeichmar.com/articulos/articulo8.htm>
- BOCCO DE ALBEYÁ, Adriana (1988). Contribución al conocimiento del espacio social pastoral de subsistencia: estudio de caso los puesteros trashumantes del departamento de Malargüe, Mendoza. *Antropología Rural*, (1), 79-95. Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Buenos Aires
- BOSQUET, Diego (2013). Veladas de santo. En D. Bosquet et al. *Todas las voces: tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (p. 17-28). Mendoza: Ediunc.
- BOSQUET, Diego (2014). Las cantoras de Malargüe. *Anales de Arqueología y Etnología*, (68-69), 153-169. Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Mendoza.

- DANNEMANN, Manuel (1999). Corrido. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 4) (p. 94-95). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- DRAGHI LUCERO, Juan (1938). *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos.
- EL RIAL: FOLKLORE Y CULTURA DE MALARGÜE, (2), Malargüe.
PARADA, Francisco, Nuestra fe: la Virgen de las Sierras, mayo de 2019, p. 20.
PARADA, Francisco, Nuestros cantores: los hermanos Cara siempre con su estilo, mayo de 2019, p. 5-7.
PARADA, Francisco, Veranadores, mayo de 2019, p. 10-11.
PARADA, Francisco, Vuelta del veranador: un alumbramiento doloroso, mayo de 2019, p. 12-13.
- FIGUEROA, María Eugenia (Comp.) (2018). *Cancionero de costa a costa* (Vol. I). Paraná: F.E.I.C.A.C.
- FOUCAULT, Michel (1970). *La arqueología del saber* (Traducción de Aurelio Garzón del Camino). México: Siglo XXI.
- FRITH, Simon (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Coords.) *Cuestiones de identidad cultural* (p. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- GUEMBE, María G. (2008). Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica. [Versión electrónica]. *Tópicos del seminario*, 19. Recuperado el 5 de agosto del 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000100006&lng=es&nrm=iso>
- GOYENA, Héctor Luis (1999). Ranchera. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 9) (p. 47-48). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- GOYENA, Héctor y GIULIANI, Alicia (2000-1). Un caso de folklorización: la música mexicana en el departamento de Valle Fértil, Provincia de San Juan (Argentina). *Revista Música e Investigación*, (7/8), 13-38. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires.
- KORNBLIT, Ana Lía (2004). *Metodologías cualitativas en ciencias sociales: modelos y procedimientos de análisis*. Buenos Aires: Biblos.
- KRIPPENDORFF, Klaus (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- KROUPOVÁ, Lenka (2010). *La ranchera mexicana y su entrecruzamiento con el género de la lírica popular*. Tesis de maestría sin publicar. Facultad de Filosofía de la Universidad Masaryk, Brno, República Checa.
- LIRA-HERNÁNDEZ, Alberto (2013). El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario. *Contribuciones desde Coatepec*, (24), 29-43. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca.
- LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. México; Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; ESMuC.
- LOYOLA PALACIOS, Margot (1999). Ranchera. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 9) (p. 47-48). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- MINGO, Graciela, RODRIGO, Valeria y SARROT, Elisa (en prensa). Subjetividades laborales en vendedores del comercio minorista del gran Paraná. *Utopías*, Facultad de Trabajo Social, Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná.
- MORENO, Néstor (2016). *Arreo*. [Video documental] Mendoza: I.N.C.A.A.
- RODRÍGUEZ, Alberto (1989). *Cancionero cuyano*. Mendoza: Ediciones Culturales.
- SARLO, Beatriz (22 de noviembre de 2001). Las mejores ideas sin poder. *Diario Clarín*. Sección Opinión. Recuperado el 12 de septiembre de 2019, de https://www.clarin.com/opinion/mejores-ideas-poder_0_SkP-1YIe0Fl.html
- STAKE, Robert (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- STANFORD, E. Thomas (1999). Corrido. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 4) (p. 94-95). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- STANFORD, E. Thomas (1999). Ranchera. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 9) (p. 47-48). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- ZEMELMAN MERINO, Hugo (2010). Sujeto y Subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis*, 9 (27), 355-366. Universidad Bolivariana. Coyoacán.
- ZUMTHOR, Paul (1985). Permanencia de la voz. *El Correo de la Unesco: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXVIII (8). Recuperado el 21 de septiembre de 2019, de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066321_spa

ANEXO

ANEXO 1: ENTREVISTAS

ANEXO 1.1. Entrevista a Eliseo

Realizada el sábado 31 de agosto de 2019 en Bardas Blancas, en la vivienda de Eliseo Parada y su esposa, Juana Moyano. Las personas que participan son:

M: Melisa Budini

E: Eliseo Parada

S: Sebastian Narvaez

P: Paula Neder

M: Me gustaría que me cuente con sus palabras como es su relación con la música

E: La relación mía con la música viene, yo creo, de herencia de tradición por la familia, de ahí viene la herencia de ser cantor. De que me guste la música, de tocar la guitarra, cantar. Creo que viene de eso, por mi familia cantora, mi papá cantor, mi abuela cantora, algunas de mis tías cantoras, los tíos por parte de mi mamá eran dos, que eran cantores. Y siempre la admiración por la guitarra, cantar. Conociendo a los otros cantores que habían tenido algunas salidas por ahí fuera de lo que es el campo, y habían traído alguna música que a mí cuando niño me llamo la atención. Así que yo creo que la relación con el canto sería eso.

M: Y estas músicas que le llamaron la atención, ¿cuáles eran, por ejemplo?

E: Y a mí, por ejemplo, me llamaba la atención todo tipo de música folklórica, digamos, lo que es con guitarra. Me llamó la atención algún chamamé en la infancia, chacarera, la ranchera, el vals, todas esas cosas siempre me llamaron la atención. Por eso yo he escrito algunas letras que no son relacionadas con Cuyo, por ejemplo. O sea que me fui fuera de Cuyo. Y lo que es la música pampeana, digamos, la milonga, siempre me ha llamado mucho la atención las letras de la milonga, me gustaron muchísimo desde un principio que empecé a escucharlas. Por lo que dicen y por la forma de que la expresaron grandes cantores como José Larralde, Argentino Luna, por decir algunos que me acuerdo en el momento. Pero sobre todo la letra. Siempre analicé mucho las letras, más allá de la melodía, porque a lo mejor alguna canción tiene muy bonita melodía, pero si vamos a la letra por ahí no es tan exacta como yo lo pienso, como lo veo yo, de esa manera.

M: ¿Se acuerda a qué edad empezó a escribir poesía?

E: A escribir poesía yo empecé de grande. Cuando empezamos el documental, fue como que un año antes se me abrió la mente de escribir. La poesía gauchesca siempre la admiré desde chico yo, porque hubieron poetas en la tierra, acá en la zona mía, poetas que ni siquiera sabían lo que era una letra, inalfabetos [sic] totalmente. Y yo, viendo ahora, últimamente, un poco más profesionalizado lo que he escrito... ¡esa gente escribía en décima y sin saber que eran décimas! Las llamaban “décimas” porque ellos habían escuchado decir que eran décimas. Algunos las hacían en cuartetos, en sextillas, pero muchos las hacían en décimas, y las escribían tal cual como una décima. Que una décima no es sólo que dé la consonancia de las palabras, sino que tienen sus métricas para que rimen. La décima nunca rima la primera con la segunda. Rima la primera con la cuarta, la segunda con la sexta, la sexta con la octava, y así. Y yo bueno, al principio, hay letras que yo he visto, pero bueno las he dejado así porque uno tiene que reconocer cuando está aprendiendo, que esas cosas las hizo de esa manera porque estaba aprendiendo. No las quiero modificar. Después leyendo un libro por ahí de Santos Vega, vi la cuarteta, que es mucho más fácil: rima la primera con la segunda y la segunda con la cuarta, no hay vuelta que darle, es mucho más fácil, pero ya las décimas, para hacerla como tiene que ser, hay que buscarle la forma como tiene que rimar la décima. Y bueno, yo almiré [sic] esa gente, almiré [sic] mucho el Martín Fierro; y yo en mi juventud quería hacer poesía, quería ser un improvisado, y hacía, a lo mejor, la primera con la segunda, y después escribía cualquier cosa. Siempre, siempre me llamó la atención, pero bueno, dije en un momento “todo tiene su tiempo” y a mí, por ejemplo, parece que se me juntó todo: lo del documental y de escribir, de que pudiera escribir. La primera letra que hice fue una cueca a una guitarra que tengo, que la eligió mi papá; y cuando cumplió treinta años [la guitarra] yo le hice una cueca que la titulé *Mi guitarra y mi viejo*, porque él la eligió, porque le gustó, y es una guitarra muy buena.

M: ¿Esa fue su primera guitarra?

E: Esa fue mi primera guitarra. Mía propia. Que la tuve más o menos a los diecinueve, veinte años. La tengo guardada ahí todavía. Porque, bueno, la juventud por ahí no valoriza las cosas, es una guitarra muy buena que todos los que la han tocado, dicen. Incluso yo hablé con el hombre que las hacía, que es de San Juan, una “Vidala”, y me dice: “esa guitarra de esa época que usted tiene, ya es muy caro el material.” Según mi papá, él decía que era de cedro. No sé si es cedro o no. Y la arruiné por andar así, en farras, de a caballo, con el frío, con golpes, con un montón de cosas, que la terminé al final arruinando. Pero yo, bueno, como todo, yo

siempre lo dejé en silencio [lo de escribir]. Esto pasó un par de años. Después una chica amiga que también le gusta escribir —pero ella más escribe tipo poema— escuchó las poesías mías, y me dice: “Eliseo, vos tenés que ir a encuentros literarios y dar a conocer tus letras, vos escribís muy bien.” Así que por ahí empecé, a ir a algunos encuentros; ya vi que a la gente le gustaba y que cada vez me salían mejores, y fui corrigiendo algunos errores. Yo creo que el que hace, comete errores y, si los sabe considerar, los corrige, y si no, queda como lo hace nomás. Pero a mí me gusta por ahí buscarle más. Y unas letras que hice últimamente, me decía mi hermano: “Ud. está escribiendo cada vez mejor”. Gracias a poder leer este libro que me dejó Damián, mi hermano.

M: ¿Qué libro es?

E: Es un libro de Santos Vega. Con historia de Santos Vega. Y ahí hay varias cosas escritas en décima, y de ahí fui sacando.

M: Esto respecto a las letras. ¿Y la música, cómo llega?

E: Y la música yo casi siempre la hago al momento que hago la letra. Siempre la hago en soledad, por ahí cuando ando en el campo, y está la mente para hacerlo. Y me nace una melodía y me nace una letra. Y después la música se le busca de acuerdo a la melodía que tiene. Si es un ritmo de milonga, si es una cueca, si es una tonada, bueno, después hay que buscarle las notas, nada más. Pero la melodía casi siempre me nace de por sí. Yo digo, a veces, creo que tengo una letra por ahí que dice que “la melodía me la dan las aves silvestres”. Los pájaros, o el silencio, qué se yo. Yo creo que la melodía es lo más difícil, porque hay tantas melodías, que uno tiene que tratar de que no se alcancen. Y si se alcanzan, en algo diferencien. Que tengan una diferencia. Por ejemplo, yo veo la tonada, ¡y hay piñadas de tonadas! y casi ninguna tiene melodías parecidas. En algo tiene que cambiar un poquito la melodía, pa’ cambiar una nota, por ejemplo. Para mí lo más difícil es eso. Hacer letras, escribir, y hacer música, melodía, no cualquiera lo hace, hay muchas letras que otros le ponen melodía. Grandes escritores han hecho eso, le han pasado a otro pa’ que haga, porque no han tenido la capacidad de hacerla a la melodía. Y bueno, otros ritmos no son tan complicados, qué se yo, la chacarera, una zamba, la mayoría de las chacareras son similares las melodías, no hay mucha diferencia. Las notas que llevan. Los vales tienen muchísimas notas para hacerlos. Hoy en día no hay tanta música de vals. No es tan difícil tampoco. Y la milonga, bueno, es casi toda similar. Lo que es la milonga de improvisar, lo que hacen los payadores,

es casi todo un solo ritmo. Es lo que no he podido llegar, porque he sabido improvisar solo y no sé si me toca improvisar frente a otro, si me va a salir.

M: ¿En qué lugares, a lo largo de su vida, escuchaba usted música?

E: Yo escuchaba, en la infancia, un poco cuando mi papá tenía una radio, y escuchaba música, le gustaba el folklore. Ponía una emisora, que en aquellas épocas había muchísima difusión de folklore, porque creería que no había tantos auspiciantes, había más música. De ahí escuchaba. Y después, un poco más grande, ya empezar en el puesto, una vez al año mi papá velaba a la Virgen del Carmen, y ahí se juntaban un par de cantores. Es una devoción que él tenía. Cuando nació mi hermano mayor —que mi mamá estaba bastante jodida— él le ofreció de velarla, con tal de que el parto saliera normal. Porque en esto de que somos nacidos en el campo, creo que siete u ocho somos nacidos en el puesto. Y de esos ocho, creería que cinco o seis los atendió mi papá. El primer parto fue mi bisabuela la partera. Mi mamá estaba bastante complicada, y él le ofreció a la Virgen de velarla, con tal de que el parto saliera normal. Y de ahí siguió su devoción. Pero había dos cantores, a veces uno que era muy amigo de él y que sabía muchísimo de guitarra ese hombre; había tenido la mala suerte de estar preso. Por ahí aprendió en la cárcel a arreglar guitarras. Anduvo de minero, se juntó con otra gente, como estos inmigrantes, que, con el tema del trabajo de las minas, de las rutas, vino gente de afuera, de otras provincias. Y ahí vinieron cantores, guitarreros, que sabían muchísimo de guitarra. Y a él le gustaba, y aprendió bastante de eso. Entonces a mi papá le gustaba mucho. Eran tocayos para colmo, los dos se llamaban Francisco, y eran medios parientes. Él iba todos los años a la velada. Y sabía estar él nomás de cantor. Y ahí yo me acuerdo que escuchaba el chamamé, escuchaba chacarera, y a mi papá le gustaba. Mi papá, más que nada, era cantor de estilo, y de vals. Sabía unos valeses muy bonitos —que yo no aprendí ninguno— y estilo. Pero en la cueca que yo le escribí a la guitarra, dice: “mi padre fue un guitarrero de esos que ya no se ven, y cantaba estilo Tormo porque era criollo de ley”. Le gustaba Antonio Tormo. También le gustaba el tango, sobre todo Gardel.

M: ¿Y hay tareas del campo o de su trabajo que usted acompañe cantando?

E: Yo creo que todo el trabajo lo acompaño cantando. Es muy raro que yo en el campo ande callado. Sé andar con la radio prendida, todo el día, pero cuando por ahí me da por cantar, canto. Y canto, y ensayo la voz, y recuerdo temas. Me nace una letra y le busco la melodía, la canto, la memorizo. Y ella es mi compañía, yo creo que es un poco ahuyentar la soledad. En una tonada-estilo que hice hace poco digo “si largo la voz al viento es por ausentar las penas y

aliviar mi sufrimiento”. Porque yo cantando ando contento. Porque yo he vivido mucho tiempo he pasado solo en la cordillera, en el campo. A veces pasa mi señora, que a lo mejor un día entero que no llega nadie. Pero en el campo es más difícil, porque hoy en día en el campo no se ve nadie, nadie. Hoy con la tecnología, prácticamente no sale casi nadie al campo, porque si falta un animal, se llaman por teléfono. O llaman a la radio: “me falta tal animal, que den noticias el que lo haya visto y me avise.” Entonces se queda tranquilo en la casa. Entonces no se junta uno con nadie a charlar. Y en las veranadas, antes y todavía: ¡un mes sin ver a nadie! Y bueno no hay otra cosa que hablar con el caballo, con el perro, cantar; y me decía un hombre una vez, que tenía un empleado que hablaba sólo, y me decía: “yo creo que, para hablar solo, hay que estar loco.” Me quedé callado yo, por ser prudente. Me dieron intenciones de decirle: “más loco te vas a poner si no hablas con nadie. Si no desahogas.” ¿Qué más le queda a una persona que esté sola, que hablar con el perro, con el caballo? ¡qué sé yo! Yo, ahora que hace poco somos abuelos, por ahí me acuerdo de la nieta y hablo con la nieta, lo que le puede llegar a decir uno. Yo charlaba con ella el otro día y decía: “mira abuelo, que esto que el otro”. Y me acuerdo de ella y charlo con ella. Y si no canto. Escribí una cueca también que digo: “el día que yo no cante, se hallarán tristes los campos”. Porque yo ando cantando en el campo permanente [sic]. Para mí el canto es un alivio. El que canta, o toca la guitarra, o baila, desarrolla mucho de pensar otras cosas. Porque a veces, a lo mejor hay juventud que se encierra en algo, que no se desahogan, unas cosas de esas, y termina, o quitándose la vida, o metiéndose en algo que lo lleva a mal camino. En cambio, si uno canta, si uno se divierte... si yo no tengo algo para hacer, agarro la guitarra y me pongo a tocar la guitarra un rato. Y se me pasa una hora, por ejemplo, en vez de irme a acostar y desvelarme.

M: ¿Y quién quisiera que escuche su canto?

E: El que escuche mi canto y que realmente le guste, que lo diga porque realmente le gusta. No que me diga por conformarme. Si no le gusta, si me dice de frente: “mirá, tu canto no me gusta”, tampoco me voy a ofender. O si me dice: “mira, me parece que esto está mal hecho, tampoco me voy a ofender”. Pero que no me digan: “mira qué bonito que está” y después salgan diciendo: “mira lo que está cantando éste...” porque, en realidad, yo creo en la franqueza, el ser franco. Si realmente le gusta, bueno, que lo escuche. Porque yo soy así, ando permanentemente con la radio, pero si hay un tema que no me gusta, no le presto atención, directamente. No lo apago, por supuesto, porque me entretiene, pero no le presto atención. O aprendo, o hay una historia que a mí me llama la atención, y la escucho, o hay un comentario

que veo que es una tontera, no apago la radio, pero no escucho. Lo dejo, pero no le presto atención a una cosa que no me gusta.

M: ¿Y de qué hablan sus canciones?

E: Mis canciones la mayoría hablan de la realidad. Más que nada vivencias. Si algo escribí, no en mi vivencia, fue por vivencia de otro. Tengo una tonada, *Amor fingido*, que yo la escribí en base a otro familiar mío, que fue engañado. Si a mí me escuchan esa tonada, me van a decir: “¿Quién te engañó? ¿Quién te mintió?” [risas]. Pero son pocos, los demás son vivencias propias, vivencias del lugar. Le he escrito al paisaje, le escrito a mi madre... la enfermedad de mi madre, a mis hermanas, las cuatro hermanas. Porque a pesar de que tres de mis hermanas son las mayores de todas, y yo el cuarto, pero yo soy el mimoso de la casa. La mayoría vienen acá a la casa mía, es como que soy el eje central de la familia. No es porque a los demás no los aprecien, pero bueno, casi siempre que nos juntamos, nos juntamos acá en la casa. Les escribí a mis hermanas, después de empezar a escribir letras, les escribí un vals, se llama *Cuatro capullos*. Porque las hijas eran muy queridas de mi papá, y eran como capullos del jardín. Ese vals a la gente le ha gustado mucho. Y así, todas vivencias, cosas que he pasado del trabajo, del trabajo del paisano, algunas medias en contra de los gobernantes, también tengo algunos temas así. No sé si escritas, debo tener como cuarenta. Tengo un cuaderno ahí. Pasa que yo soy vago pa’ escribir, me cuesta mucho escribir, pasarlo —además que soy muy desprolijo pa’ escribir— me como palabras por apurón. Pero los tengo anotados para repararlos por ahí, y la intención es poder grabar, aunque sea para que queden de recuerdo. Porque, cuando fuimos a la presentación de la revista [*El rial*], me decían que grabe. Como yo decía hace un rato: mi papá me había dicho que yo respetara, pa’ que me respetaran. Y la mayoría de la juventud, es raro que me diga “Eliseo”, me dicen “don Eliseo”. Y yo, es raro que trate a un crío de “vos”. De “usted”. Porque yo veo que no está para confiarse, uno a lo mejor le da la mano y le toman el codo. Hay que ver a quién de la juventud, hay pocos chicos jóvenes que yo les pueda hacer un chiste, y que sean ubicados para el chiste, también. Por ahí vienen también los desacuerdos por el chiste desubicado. Ahí me decía un muchacho joven que ha grabado: “Don Eliseo, usted ya puede hacer dos o tres CD con todo lo que ha escrito”. Le digo: “me falta tiempo”. Después le digo: “no, yo creo que lo que me falta es decisión” [risas]. La idea mía es grabar algunos temas de los míos, la mayoría, y algún par de temas con Arístides [su hermano guitarrista], que con él empezamos a cantar juntos. Y cantamos juntos donde nos encontramos. Grabar algún par de temas de otra autoría, pero junto con él, y seguro que él me va a acompañar en la guitarra, porque la gente quiere que grabemos más bien

tradicional, que no nos salgamos mucho del estilo. Siempre tratando de mantener el equilibrio de acuerdo a lo que yo escribo.

El año pasado le escribí a un gaucho que murió en la cordillera, que por ese hombre se hizo el homenaje a la vuelta del veranador. A ese hombre lo apretó un alud de nieve y murió abrazado al mular, quedó junto con el mular y el poncho. Lo apretó la nieve, no lo pudieron sacar los hijos. Y cantando algunos temas, me dice el sobrino: “Eliseo, ¿por qué no le hace un tema a mi tío Polo?” “Y bueno, vamos a ver si podemos”. Así que le escribí un ritmo de milonga y le gustó mucho a la gente. Porque fue un hombre muy capaz, muy campesino, amansador de mulares. La profesión de él era esa: amansador de mulares. El mular no es fácil de amansar. No cualquiera amansa un mular. Un caballo sí, pero un mular... y la profesión de él fue esa, y andar en el animal, hasta que murió. Animales no bien mansos. Así que le escribí el tema y le gustó mucho a la gente. Y eso, uno no sabe en qué momento se puede ir, así que bueno sería dejarlo escrito, para la generación de la familia. Por ejemplo, estos temas que están en el documental, en muchos lugares les ha gustado mucho. Me dice el Tato [Moreno, director del documental]: “hay una señora que lo que le gusta es la poesía tuya”.

S: Y las melodías también están muy conectadas con las letras, y son muy sentidas.

E: Si escribo algo con sentimiento, le tengo que dar la melodía más o menos acorde a lo que yo estoy contando. Por ejemplo, el vals que le escribí a mi mamá, que fue en un momento muy difícil —que supimos que ella tenía cáncer y yo tenía mis dos hermanos chicos—. En esa época era imposible decirles a los hijos que la madre no iba a sanar. Era como que no se permitía, había que ocultar. Entonces no le podía hacer un ritmo de alegría. No podía escribir una cumbia para bailar. Le escribí un vals. Por ahí me cuesta muchísimo, porque me emociona, pero le hice una melodía para un momento en que uno tiene que ocultar toda esa cosa, el sentimiento mío, de mi papá, de mis hermanos, y cantarlo, pues. Y bueno, la ranchera también me nació ahí en ese momento de ir arriando, y me salió justo ahí la melodía de la ranchera: “Tengo esta ranchera que me nace un día” y me nació justo ahí en ese momento [se ríe].

M: Me gustaría que me cuente un poquito de su trabajo.

E: Mi trabajo, nuestro trabajo [se ríe]. El trabajo de nosotros ha sido el trabajo de campo. Es permanente, en el caso mío, permanente estar al pie de los animales. Porque acá, como son campos abiertos, tiene que estar permanente viendo, porque por ahí se van pa' otro lado, se juntan con otro piño Hoy en día, con el tema de la depredación, todas esas cosas son

complicadas. Bueno, el traslado en la cordillera, que no son campos que uno puede estar estable todo el año, por la falta de lluvia, por lo que es el clima. Acá el clima es muy seco, los terrenos son muy duros, no son fértiles. Acá la vegetación es muy precaria. Llueve hoy, puede llover dos o tres días y vienen cuatro o cinco días de viento. Entonces son lugares, campos donde uno no puede tener los animales en el corral, imposible porque por ahí dice la gente que defiende los depredadores: “y cómo no los encierran, ¿cómo no los cuidan?” pero, si uno en invierno tiene las chivas encerradas, las baja todos los días a corral, las mata. No son lugares para tener un corral cerrado. Tiene que tener cerrado como una casa, porque acá viene una nevada y se levantó un viento blanco, y el viento le va a tirar la nieve al reparo. Y la va a ahogar lo mismo, la va a apretar lo mismo. En cambio, en campo libre, los animales se buscan de no amontonarse. Porque la gente que no conoce el clima... ayer escuchaba una crítica por los árboles, y hacían una comparación con San Rafael, que las arboledas son tan bonitas, y bueno, no se puede hacer una comparación, porque usted planta un árbol aquí con la sequía que hay, y lo riega hoy, y mañana tiene que regar de vuelta, porque el clima es muy seco, acá cada dos metros para abajo tenés piedra, barda, entonces el árbol no enraíza para abajo, enraíza para los costados, o tiene rellenos de crecientes, entonces los árboles se secan, porque la raíz está toda por arriba. Entonces por ahí la gente opina sin saber, sin conocer. Y eso acá no. Un corral cerrado, de una cierta altura para el zorro, se libra, pero el puma, le va a saltar dos o tres metros si quiere. No va a hacer un corral de cinco metros pa’ arriba. Porque el puma es como un gato, y es mucho más liviano para saltar. El otro día se metió uno en una finca en Malargüe y lo corrieron, pero se subió a los árboles arriba, y tuvieron que bajarlo con agua.

S: ¿Usted tiene chivos? ¿o qué ganado? ¿Ahora andan por ahí?

E: Si, ahora están en el campo. Ya mañana tengo que ir a darme una vuelta, andan sueltos.

M: ¿Y cómo los reconoce?

E: Por la señal. Tienen una señal en la oreja. Exige la Dirección de Ganadería que tiene que tener una señal en la oreja. Pero nunca se van muy lejos. El animal, ya cuando uno lo acostumbra al lugar, es como que sabe el lugar en el que tiene que estar. Pero por ahí se junta con otro piño que hay del vecino, y se entreveran. El que es chico, nacido este año, por ahí se va. El animal grande no. Es como el niño en un montón de gente, no va a saber para dónde irse, va a agarrar para cualquier lado. El grande sí va a tratar de buscar pa’ donde conoce, y bueno, pasa lo mismo. Pero están sueltos. Y en el tiempo que se tienen a corral es cuando están naciendo los chivos. Empiezan a tener crías las chivas hasta diciembre, enero, que uno

vende, y ahí ya se va pa' la veranada, ahí ya los larga de vuelta. Es más, la chiva es como que (o la de la zona) necesita libertad. Usted la larga a la cordillera, y la chiva lo que le gusta es dormir allá arriba en la cordillera, donde está fresco. Y estando libre en la mañana, temprano, se levantan, comen un rato, y después el resto, del calor, duermen, se echan a dormir; y en la tarde vuelven a salir a comer. Entonces cuando uno las deja en corral, les quita toda la parte que uno tiene la libertad para comer, el horario que les sirve para comer. Porque si uno las tiene que traer al corral, las tiene que traer a la tarde. Empezar dos horas antes que se oscurezca. Y en la mañana, si no, tiene que levantarse muy temprano a largarlas. Y en el trayecto que uno las lleva y las trae, de paso termina el pasto, ese pasto se termina y se muere. Si yo las traigo 5 kilómetros arriando todos los días, en la mañana las largo, y tienen que andar 5 kilómetros hasta el lugar donde tienen pasto. Se pierde toda la frescura de la mañana donde ellas comen tranquilas.

S: ¿Y hay otros animales?

E: Chivas y vacas es lo que más hay. Pero no es muy astuta [la vaca]. Cuando son inviernos muy nevadores, la vaca no resiste, hay que llevársela a otro lado.

S: ¿Y todos los años se llevan los animales a la veranada?

E: Todos los años se llevan al arreo de la veranada, a fines de diciembre a lo sumo, mediados de diciembre, hasta el 20 o 25 de marzo, más de eso no es muy conveniente de quedarse, porque por ahí viene una nevada temprana. Capaz que pasan veinte años que no viene una nevada temprana, pero cuando viene, fue como lo que le pasó a este hombre [Hipólito Guiraldes]. Y él quiso disparar con los animales, y buscó la muerte. Si se queda... Pero bueno, es como yo digo: "la muerte es como el amor". La muerte lleva a la persona a donde tiene que morir. Cuando llega la muerte es inevitable.

P: Usted nos contaba más temprano que había tenido este sueño de que en algún documental apareciera el trabajo que hacen ustedes. Y ese sueño terminó transformándose en algo muy real que atrapa gente, invita gente. ¿Aparece algún sueño con la música, de esos que parecen ahora imposibles? Estas fantasías con la música.

E: Hasta ahora como que es un logro hacer letras, que la música se escuche. A la edad mía no tengo sueños muy altos. Pero sí le diría que lo que yo escriba, una vez que se conozca un poco más, va a repercutar [sic] en la sociedad, a mucha sociedad le va a entrar, como a mí me cautivaron muchas otras músicas, porque hay muchas cosas que yo tengo guardadas. Se va a

ir extendiendo y puede llegar a ser un logro más. No aspiro a que sea una cosa monetaria, pero al menos a que sea culturalmente. Más que monetario, me gustaría que culturalmente... A la gente por ahí le falta mucha decisión, como me falta a mí para grabar. Hay a lo mejor personas que escriben y que tienen capacidad, pero es como me pasó a mí. Si no es por esta chica amiga, que ella me incentivó a mostrarme un poco, que nos criamos juntos, si no, yo estaría acá... y después, cuando salió el documental. Si no, todo quedaría con lo que tengo guardado ahí. No he tenido la posibilidad de ir a encuentros más grandes donde pueda mostrar. Tato me decía que quería organizar un festival ahí en la ciudad de Mendoza. Ahí se podría mostrar un poco más. Acá en Malargüe, lamentablemente, lo tengo que decir y lo voy a decir... lo del documental, acá en Malargüe, le dieron muy poca difusión. Pero yo creo que pasa por la parte gubernamental [Aristides asiente]. Malargüe se conoce por el paisaje, por las reservas, por el petróleo, pero no se conoce al sufrimiento que tiene cierta gente. Esto que con Tato hemos hecho, para mí, es una de las partes más fáciles. Lo jodía y le decía yo: "hay algo que yo creo que no lo vamos a poder hacer, si se da, porque vos no lo vas a aguantar". Lo que es el invierno, la parte de invierno cuando nieva mucho es una parte muy difícil y vos no te la vas a aguantar cuando vayas a filmar, vas a tener que mandar a otro, porque hay lugares que hay que entrar caminando. Por ejemplo, acá cuando hay grandes nevadas, que los animales se quedan en un lugar, y se hace un corral ahí, se encierran. A la chiva que le da a esta altura [muestra], ya no sale. Y cuando están ahí, si tienen, comen, y sino no comen nada. Ahí quedan y después hay que sacarlas de ese lugar. Y si tiene más que la altura de la mesa, ahí hay que hacerle huella con caballo, y los caballos, cuando es mucha la nieve, también se quedan ahí. Es como que se desvanecen. Dan vueltas y dan vueltas, y hay que sacarlos.

Una vez entramos a sacarlos, y éramos cuatro. Hay fotos. Ahí es como que van por el agua, braceando. No avanzan y no llegan a tierra. Está blanda la nieve, hasta el lomo les da. Y ahí hubo que entrar caminando. Y nos tocó una parte blanda de nieve que nos daba casi a la rodilla, un kilómetro más o menos, y demoramos dos horas por ese kilómetro para llegar. Hacen unos veintiocho o veintinueve años. Ojotas y envueltos los pies en cuero y nylon, una bolsa. Pero se moja todo uno, hasta la rodilla. Nos turnábamos para ir adelante. Dos solos no llegábamos, porque uno se acalambra. Acá llegamos de noche. No se había muerto ninguno [de los animales]. En septiembre se murieron veinticinco. Se enflaquecieron, el hambre, porque no tenían comida. Estaba todo cubierto de nieve. Y es otra compra. Acá, si hay nieve, hay que tener mucho cuidado con el viento. Si se levantó viento en el cerro, ¡volvete! Porque acá el viento blanco es el más jodido. El viento levanta la nieve. Y lo pierde a uno, lo

desorienta, lo ahoga. Eso los desorienta a los caballos, el viento blanco. Cuando lo vence el viento, lo pierde. “Poniéndole el anca al viento” [letra de una cueca de otra persona], porque no aguantan de frente los caballos.

P: ¿Y recuerda alguna de estas canciones que cantaba su abuela, la cantora?

E: Casi no recuerdo... *El caballo bayo* [recuerdan entre los tres hermanos presentes]. *La madrugada*, esa que dice: “modera tu corazón, qué dice usted”, es una tonada. Es una tonada que cantaba ese pariente de mi papá, que les conté. *La novia gorda*, chacarera, el chamamé de *Las tres Marías*. El otro que dice: “no se acerque, no se arrime, no me mire, no me toque, que yo lo voy a pelear”, un chamamé, *La guampada* [recuerda su hermano].

ANEXO 1.2. Desgrabación charla con Eliseo y familia

Charla del sábado 31 de agosto de 2019 en Bardas Blancas, en la vivienda de Eliseo Parada y su esposa, Juana Moyano. Las personas presentes, y que además participan en la misma, son:

M: Melisa Budini

E: Eliseo Parada

A: Arístides Parada (hermano de Eliseo, quien además lo acompaña en guitarra)

J: Juana Moyano (esposa de Eliseo)

S: Sebastian Narvaez

P: Paula Neder

L: Lucía Parada (hermana de Eliseo)

P: Y ustedes que cantan a dúo, ¿arman esas voces, o cómo es ese proceso?

E y A [turnándose para hablar]: Siempre hemos cantado a dúo, sí. Siempre, desde que empezamos a cantar, desde los diez, doce años.

M: ¿Y dónde aprendieron?

A: De oído, nomás. Sólo que nunca nos dedicamos exclusivamente a eso.

E: Cantar por gusto nomás. No pensaba que la gente iba a responder tan bien. Prácticamente cada vez que uno toca, casi ni ensayamos. Yo le digo, mira esto, es más o menos así. Y la gente ya está muy saturada de lo moderno. Les llama mucho la atención lo natural. Yo hablaba con un abogado amigo, y me decía: “es muy bueno lo que usted hace, porque es muy natural. Lo que usted está contando. Si hace una grabación, trate de hacerla como usted la vive”, y sobre todo en Malargüe, porque yo diría que el 80% del público en Malargüe es naturalista. Pueden haber muy buenos profesionales guitarreros, pero no les gusta.

A: Les gusta lo más social, las fiestas más de casa. En el Festival del Chivo, que es el festival principal, si hay un encarpado, una guitarreada, ahí van.

E: De hecho, para la gente que viene de afuera, tener un Chaqueño Palavecino en el Festival del Chivo, donde viene gente de afuera... ¡ellos vienen a ver otra cosa! Es como si yo me fuera a Paraná y quisiera comer chivo.

A mí me gusta todo. Por eso por ahí también eso a la gente le llama la atención porque yo he hecho una ranchera, un ritmo de milonga, una tonada, una cueca, una chacarera, una zamba.

Siempre le digo a la gente, yo no soy profesional, pero hacemos lo que podemos. La otra vez estuve en San Luis con un guitarrero cuyano, y no sabía ningún punteo de chacarera. Yo tengo una chacarera, que es relacionada con mi trabajo, pero es una chacarera. Entonces yo le decía: “para mí lo principal de un cantor, de un guitarrero, es saber todos los ritmos”. Porque cuando uno sale del lugar tiene que hacer algo de otro lugar. Y si le piden una zamba, no será totalmente profesional la zamba, pero se sabe una o dos. O si le toca tocar con alguien que haga ese ritmo, hay que poder acompañarlo un poquito. Hay algunos que se identifican con un solo ritmo.

A: Cuando éramos chicos, mi papá tenía una sola guitarra. Llegaba Eliseo de la escuela, tocaba la guitarra. Llegaba yo, “pásame la guitarra”. Daba vueltas la guitarra [risas]. Llegábamos a la una, a las dos de la tarde, yo me aprendía una cosa, Eliseo otra, y así. Es que en la casa teníamos una sola guitarra.

Lucía: En ese tiempo los casetes eran todo mexicano. Escuchabas la radio y era todo mexicano. Los muchachos practicaban [refiriéndose a Eliseo y Arístides], y estábamos en el medio del cerro, y ellos con la guitarra escuchando, escuchaban lo mexicano y después ellos se ponían a practicar. Así vivimos la infancia.

S [a A]: Y por ejemplo en los temas de Eliseo, los arreglos ¿son todas inspiraciones tuyas o Eliseo le marca?

A: Sí, todo inspiración. Porque, por ejemplo, la milonga pampeana, pampera, tiene un sólo modo de punteo, o dos. Depende la nota que le toque. Casi no varea [sic] mucho en la forma de acompañarla. No es lo mismo que una cueca o una tonada.

E: Hay tonadas nuevas, que yo no doy con las notas, tienen muchas notas. Un guitarrista bueno, por ahí le tapa mucho al que canta, pero un buen guitarrista, si uno le erra la nota, el guitarrista le tapa. Ahora, a mí lo que me gusta de la música son las letras. Yo le presto atención a la letra. Hay cosas muy ciertas.

A: Acá se usa en el guitarrón, por ejemplo, como acompañamiento. Entonces se ocupa mucho el Re o un Sol.

P [a Eliseo y Juana]: ¿Han cantado a dúo ustedes? Sería un tesoro escucharlos.

E y J: [Se ríen]. Tenemos que practicar y darles el tesoro otra vez.

A: Acá hay una diferencia, hay una vinculación mucho con la parte chilena, entonces la música que hacen las damas acá, la mayoría son del estilo Violeta Parra. Se da más eso acá. Antes, cuando estaban las cantoras, animaban la fiesta a lo último las cantoras, cuando el cantor ya no quería más. Y se usa todavía, para el cantor común, en una cueca, el tañir de la guitarra. Pero eso de tañir es una tradición chilena. Las poesías están mezcladas. Hay una mezcla de la música tanto de Chile, como de los mendocinos mismos, o quizás de todos lugares, si vamos al caso. La música, como es un lenguaje universal, tiene de todo. Nosotros, por ejemplo, tenemos la costumbre de la música mexicana. El corrido, la ranchera mexicana.

M: Y eso ¿de dónde viene?

A: Del lado de Chile. Se ha mezclado mucho por estar más cerca. Pero por supuesto vino también la música de Mendoza, de Cuyo: Hilario Cuadros, Cantares de la Cañadita y demás. De folklore sí, vino de todo. El que poco ha entrado acá es el tango; y la milonga también ha entrado mucho por Larralde, Atahualpa.

E: Y antes, como las emisoras eran escasas, acá entraba mucho la emisora chilena. El corrido mexicano entró por Chile. Y realmente ahora no es ni mexicano ni chileno. Es una mezcla de todo. A mí me gusta mucho el mexicano, pero como lo canta el mexicano, como lo hace el mexicano. También tienen muy buenas letras. Si son de guerrillas, hablan perfectamente, y si es sentimental, van muy bien compaginadas, tienen muy buena rima. Sino que ahora en Chile ya la hicieron cumbia, más cumbia rápida, con otros instrumentos, que realmente los mariachis no los utilizaban.

S: ¿Y se acuerdan qué radios se escuchaban?

E: La emisora común era Yungay y Colo-colo.

A: Portales, Minería, Cooperativa, Radio Nacional de Chile. Hasta que se creó la Radio Malargüe en el año '65. Malargüe era un pueblito chiquito, pero necesitaba.

E y A: Y de acá, de Argentina, entraba Radio Nacional Buenos Aires, Radio El Mundo, LV10, Nihuil muy a lo lejos, Nacional Mendoza. Eran las más potentes. Escuchábamos en el '73, '75, el programa [*Por*] *los senderos de la patria*.

A: Pero de las cantoras, cantoras de acá del lugar, fue mucho el arraigo en la parte chilena. El ritmo mismo tiene una canción y de repente un ritmo rápido.

E: Y todavía cantoras mujeres que hagan música cuyana o nacional, de Malargüe, casi no hay. Una que vino de Tunuyán, pero después son muy pocas.

A: Y las que cantan nuevas, de las generaciones nuevas, están en ritmos variados, mexicano, cumbia, una cueca, una tonada.

E: Pero ha entrado casi todo tipo de música, vino por inmigrantes, yo me acuerdo de tener seis, siete años, y escuchar un chamamé. Mi viejo era fanático del tango, tenía una foto de Gardel. Y chacarera. El que bailaba chamamé bien era el Juan Valdez. Cantaban el chamamé *Las tres Marías*. Papi cantaba la *Chacarera de la gorda*: “yo tengo una novia gorda”, y la otra del petisito: “golpeando de puerta en puerta andaba ’oña Filomena, invitando los amigos al casamiento de la nena. La nena era cuarentona, tenía varios bigotes. El novio era un petisito que lo conoció de noche”.

A: *La novia gorda* era de Rodolfo Zapata. Después, del Litoral, el Coco Díaz. Se aprendían acá las rancheras, milongas, chamameces que cantaba él. El *Km 11*, *Las tres Marías*, *Merceditas*, *Sargento Cabral*, cuando mucho. Otros son instrumentales. No es lo mismo que decir: “yo canto en una fiesta.” Si tengo que cantar diez cuecas, las canto, y en un baile uno o dos chamamés, un pasodoble, un corrido, un valse a lo lejos.

E: Acá se han complicado mucho las fiestas, por los problemas que hay, hay mucha inseguridad. Me acordaba del tema ese no sé si de Orlando Veracruz, “bailan de esta manera los domingos, le alcanza para toda la semana, la gente de los pagos lejanos, olvida solo así lo que les pasa”. Antes, las carreras cuadreras era lo que a la gente le divertía, no había otra diversión, y los bailes familiares ahora se han terminado, por los problemas que han habido, porque viene gente de otro lado. Pero en realidad acá en la zona, si no vas a una fiesta familiar, no hay otra diversión. Ya muy pocas fiestas, quedan muy pocas fiestas de santo. Y en las carreras, está el bailongo. Y las peñas, la gente acá no es muy peñera. Le gusta más la peña de baile. Quizás un poco de guitarra, y después salir a bailar corrido toda la noche. Si uno toca corrido toda la noche, están bailando toda la noche. Al principio la tonada, una cueca, y de repente: “tocáte un corrido”. En una época no quería bailar nadie cueca, se habían alejado de la cueca. Y de repente volvieron otra vez. Está el festival La vuelta del veranador... dos mil personas. La otra vuelta, ahí estaban, cantando corrido, y de repente: “vamos a tocar una cueca”. Y salió una nube de pañuelos. Y aunque no sepan, bailan lo mismo.

M: ¿Y el corrido se baila?

E: Sí.

A: Es como un pasodoble español. Acá en la Argentina lo toco mucho Rafael Rossi: *La española*, *Quitapenas*. Las orquestas de tango la mayoría tocaban pasodoble. Y el corrido mexicano tiene una similitud. Un poquito más rápido el pasodoble, tiene una variación en el ritmo. Danza de pareja, pecho a pecho. [Muestran cómo se baila].

ANEXO 1.3. Desgrabación charla con Vicenta Parada.

Tema: las veladas de santo.

Bardas Blancas, Malargüe, 1 de septiembre 2019.

Participan: Melisa Budini, Vicenta Parada y Simón Sepúlveda. (su esposo).

Vicenta: Antes se festejaba mucho la fiesta de los santos y era en casi todas las casas de familia. Por ejemplo, anoche mi tía veló a San Roque, pero había dos o tres casas más que lo hacían. Se juntaban cada uno en sus casas. Había familias que venían de lugares de acá de la zona: Bardas Blancas, Llano Blanco, El Manzano, de la ciudad de Malargüe, o familias que están fuera del departamento. Y se velaban muchos santos. La virgen del Carmen, por ejemplo, en mi casa, más de sesenta años se veló, por el nacimiento mío. Yo tengo sesenta y cuatro años. Al año de que nací, mi papá empezó a velar a la virgen del Carmen porque a mi mamá se le complicó el parto, y yo vivía enferma, entonces le hizo esa promesa a la Virgen. Los 16 de julio era fiesta segura. Yo nací un 19 de julio así que la velada duraba hasta esa fecha en esos años. El 16 es el día de la Virgen del Carmen. Yo nací en el '55 y en el '56 mi papá empezó a velar a la Virgen. Antes en el campo la velada duraba cuatro, cinco días o una semana. Iban y se quedaban todos esos días porque era lejos, e iban todos a caballo. Acá en Bardas vinimos en el '73, pero antes vivíamos allá enfrente, donde se ve el cerro Mahuida, al pie de ese cerro. De acá son dos horas a caballo, vivíamos entre los cerros. Venían puesteros, iban a caballo y se quedaban. Y ya se sabía que se quedaban. El lugar donde vivíamos se llama *Urulén*, el cerro *Urulén*, donde está el arroyo *Flor* y el arroyo *El Sauce*, donde nosotros nos criamos. Ahí cuando corre mucho viento en ese cerro, es un zumbido, se escucha “uuuuu” toda la noche ese zumbido, sobre todo porque nosotros estábamos en un bajo. Ahí nos criamos nosotros, entre las montañas. Antes no había nada. Ahora Bardas Blancas es una ciudad para nosotros. Veníamos a caballo o caminando nomás.

En la fiesta de santo todos tocaban la guitarra, unos más, otros menos. Cada uno con su estilo de música. No todos tocaban igual. Mi papá tocaba la guitarra y ninguno de sus hijos hace el sonido de la guitarra de mi papá, porque era un sonido extraño. Tenía una afinación distinta. Y tocaban todo música folklórica, mexicano, de todo. Mi abuelo paterno era chileno y mi abuela era argentina. Mi abuelo súper rubio de ojos claritos y mi abuela súper morocha. Mi bisabuela materna era Soto, mi bisabuelo era Letelier de apellido. Mi bisabuela era Soto de Letelier. Eran rubios de ojos claros. Los Aburto eran más morochones. Nosotros tenemos más

esas descendencias. Mi abuela por parte paterna era indígena, bien morocha, Castillo de apellido.

Melisa: y las cantoras de Malargüe, ¿participaban de las fiestas, también?

Vicenta y Simón [su esposo]: Las cantoras... en la madrugada, tipo cuatro de la mañana cuando estaban todos con sueño, les pasaban la guitarra a las mujeres ¡y se armaba una farra! La mamá de Juana [Moyano, esposa de Eliseo] tocaba la guitarra. Se ha perdido ese estilo. Y mi cuñada Juana también tocaba. Falleció su mamá y no lo hizo más. Hace años vino acá el Chango Spasiuk. Recorrió la zona y fue uno de los primeros que pasó la música de las cantoras de Malargüe. Mi tía era cantora. Una tía por parte de mi mamá. Magdalena Zúñiga. Ella era cantora. Acá había varias: Gutiérrez, Cándida González. Ella vive, pero le dio un ACV. Vive en Malargüe ahora, pero vivía acá. Había varias cantoras antes.

ANEXO 2: PARTITURAS

ANEXO 2.1. Ranchera transcripción de interpretación del compositor:

Con mi hermano

(ranchera)

Eliseo Parada

E B⁷

Ten-go es-ta ran - che - ra que me na-ce un dí - a, mon ta-do en mi

5 E B⁷

mu-la en un lar-go an - dar. Cuan-do con mi her - ma - no í - ba - mos a - rrian-do

10 E

un pi-ño de chi-vas pa-ra ve-ra - near. Cuan-do con mi her - ma - no í - ba - mos a -

15 B⁷ E E

rrian-do un pi-ño de chi-vas pa-ra ve-ra - near. ba-jo con gran dig-ni - dad.

Con mi hermano

(ranchera)

Eliseo Parada

E B⁷

Ten-go es-ta ran-che-ra que me na-ce un dí-a mon-ta-do en mi mu-la en un lar-go an

5 E B⁷

dar. Cuan-do con mi her-ma no í - ba - mos a - rrian-do un pi - ño de chi - vas pa - ra ve - ra -

9 E B⁷

near. Cuan-do con mi her - ma - no í - ba - mos a - rrian-do un pi - ño de

12 1.2.3.4.5.6. E 7. E

chi - vas pa - ra ve - ra - near. ba - jo con gran dig - ni - dad.

Yo soy del campo (corrido)

Eliseo Parada

8 D D7 G A7

Yo soy del cam-po don de_ la vi- da_ se a-ro-ma - ti - za con el_ coi
la a-ro-ma - ti-za al-gún to - mi
tie-ne ai-re pu-ro pa' res-pi-

5 D D D7 G

rón. Yo soy del cam - po don de_ la vi- da_ se a-ro-ma
llar. la a-ro-ma
rar. tie-ne ai-re

8 A7 D D D7

ti - za con el_ coi - rón. Ten-go mi ran - cho de pie - dray
ti - za al-gún to - mi - llar. Ten-go mi chi - na tam bién_ muy
pu - ro pa' res - pi - rar. A - llá no e - xis - te la me - di-

11 G A7 D

ba- rro_ a - llá me es - pe - ra mi gran a - mor. Dos hi - jos
gua pa_ tam-bién muy gua - pa pa' tra - ba - jar. De mis dos
ci - na_ al - gún - to me ha de_ cu - rar. Ya me des

14 D D7 G A7

gua - pos nos dió_ la vi- da_ dos hi - jos gua - pos pa tra - ba -
hi - jos, u - no_ se ha i - do_ es - tá vi - vien - do a - llá en la_ ciu
pi - do de los_ o - yen tes. Les doy las gra - cias por es - cu-

17 D D D7

jar. ¡Qué co - sa lin - da! por - que el tra -
dad. Pien - so que un dí - a vol - ve - rá al
char. A - sí es la vi - da del cam - pe -

19 G A7 D

ba - jo_ por - que el tra - ba - jo nos tra - e el pan.
pa - go_ si a mí la vi - da me tra - tó i - gual.
si - no_ lo que les cuen - to es la rea - lí - dad.

Orgullo de campesino

(cueca malargüina)

Eliseo Parada

Yo vi-vo a-llá en-tre los ce - rros, al pié del Pa-lau Ma huí - da. Yo
Soy fe - liz a - llá en mi cho - za, de pie - dra pe - gá con ba - rro. Soy

vi - vo a-llá en-tre los ce - rros, al pié del Pa-lau Ma- huí - da, qué
fe - liz a - llá en mi cho - za de pie - dra pe - gá con ba - rro. Co-

di - cho-so que me en cuen - tro con mi chi na en la gua-ri - da. Qué
mer tor - ti-lla al res - col - do, ca - len - tar a-gua en un ta - rro. Co-

di - cho-so que me en cuen - tro con mi chi-na en la gua-ri - da. La
mer tor - ti-lla al res - col - do, ca - len - tar a-gua en un ta - rro. El

gua-ri-da yo le lla - mo al ran - cho don-de vi - vi - mos jun - tos con mi com - pa - ñe
cam-po me cau ti - vó _____ por que an - du - ve o - tros ca - mi - nos pa' que no mue - ra el gau - cha

- ra y mis dos hi - jos que - ri - dos. Jun - tos con mi com - pa - ñe - ra y
- je en mi sue - lo ma - lar - güi - no, pa' que no mue - ra el gau - cha - je en

mis dos hi - jos que - ri - dos. Soy cam - pe - si - no, se ño - res, y lo di - go con or - gu
mi sue - lo ma - lar - güi - no. Soy cur - ti do por el sol, _____ la llu - via y el blan - co vien

- llo, de Ma - lar - güe mis ra - í - ces, Men - do - za, tie - rra de Cu -
- to, soy cam - pe - si - no, se - ño - res, a - chi - le - na - o mi a - cen

- yo. Soy cam - pe - si - no, se - ño - res, y lo di - go con or - gu - llo.
- to. Soy cur - ti - do por el sol _____ la llu - via y el blan - co vien - to.

El regreso

(gato cuyano)

Eliseo Parada

Introducción 16 c.

A-ho - ra que voy a - rrian-do de vuel - ta pa la in-ver - na-da, a-ho - ra que voy a -

rrean-do de vuel - ta pa' la in-ver - na-da, qué lin-das es-tán mis ca-bras, gor-di - ta la ca-ba-lla

- da. qué lin das es-tán mis ca-bras, gor-di - ta la ca-ba lla - da.

Mis dos hi-jos me a-com - pa-ñan, mi chi-na es peran-do es - tá.

De que vol-va-mos al ran-cho con di - cha y fe-li - ci dad. Se ha-ce-

más cor-to el ca - mi-no cuan-do re-gre-san-do vas. Se ha-ce más cor-to el ca - mi-no cuan-do

re-gre-san-do va, los chi - va-tos es-tán gor-dos, ca-si no hay de-bi - li - dad. Los chi

va-tos es-tán gor-dos ca-si no hay de-bi - li - dad. Al con-duc-tor yo le

pi-do que ten - ga a - ma - bi - li - dad. Dé - je -

nos pa - sar tran - qui - los, no nos va - ya a - tro - pe - llar.

ANEXO 3: TEXTOS DE LAS CANCIONES

ANEXO 3.1 Con mi hermano (ranchera)

Tengo esta ranchera que me nace un día,
montado en mi mula en un largo andar;
cuando con mi hermano íbamos arreando
un piño de chivas para veranear.] BIS

En aquellos días largos de diciembre,
para cuando el año se va a terminar,
con muchos calores en los arenales,
donde no hay un árbol para ir a sombrear.] BIS

Por la mañanita, bien de madrugada,
apenas el alba empieza a rayar,
mientras ensillaba calentaba el agua,
porque unos amargos tenía que tomar.] BIS
Salí bien temprano pa' agarrar la fresca,
a más otro arreo venía de atrás.

Seguir el camino cual trabajo diario;
el piño se pierde en un polvaderal.] BIS

Señores, les digo con gran alegría:
“La vida se ha hecho para trabajar”.
Por eso lo mío lo vuelco en canciones
para que lo sepan los de la ciudad.] BIS

A Dios le agradezco, ya me estoy contento
porque estoy llegando al punto final.
De mis animales yo obtengo el salario
porque ese es el sueldo pa' comprar el pan.] BIS

Señores, les digo que no son mentiras;
lo que yo les cuento es la realidad.
Si voy lleno e' tierra no me da vergüenza,
yo hago mi trabajo con gran dignidad.] BIS

ANEXO 3.2. Yo soy del campo (corrido)

Yo soy del campo donde la vida } BIS
se aromatiza con el coirón. }

Tengo mi rancho de piedra y barro,
allá me espera mi gran amor.

Dos hijos guapos, nos dio la vida.

Dos hijos guapos pa' trabajar.

¡Qué cosa linda, porque el trabajo,
porque el trabajo nos trae el pan!

Yo soy del campo donde la vida } BIS
la aromatiza algún tomillar. }

Tengo mi china también muy guapa,
también muy guapa pa' trabajar.

De mis dos hijos, uno se ha ido.

Está viviendo allá en la ciudad.

Pienso que un día volverá al pago
si a mí la vida me trató igual.

Yo soy del campo donde la vida } BIS
tiene aire puro pa' respirar. }

Allá no existe la medicina,
algún yuyito me ha de curar.

Ya me despido de los oyentes,
les doy las gracias por escuchar.

Así es la vida del campesino. } BIS
Lo que les cuento es la realidad. }

ANEXO 3.3 Orgullo de campesino (cueca malargüina)

Yo vivo allá, entre los cerros,
al pie del Palau Mahuida. } BIS
¡Qué dichoso que me encuentro
con mi china en la guarida! } BIS

“La guarida” yo le llamo
al rancho donde vivimos
juntos, con mi compañera }
y mis dos hijos queridos. } BIS

Soy campesino, señores,
y lo digo con orgullo:
de Malargüe mis raíces,
Mendoza, tierra de Cuyo.
Soy campesino, señores,
y lo digo con orgullo.

Soy feliz allá en mi choza }
de piedra pegá' con barro. } BIS
Comer tortilla al rescoldo, }
calentar agua en un tarro. } BIS

El campo me cautivó
porque anduve otros caminos
pa' que no muera el gauchaje }
en mi suelo malargüino. } BIS

Soy curtido por el sol,
la lluvia y el blanco viento.
Soy campesino, señores,
achilena' mi acento.
Soy curtido por el sol,
la lluvia y el blanco viento.

ANEXO 3.4 El regreso (gato cuyano)

Ahora que voy arreando
de vuelta pa' la invernada } BIS
¡Qué lindas que están mis cabras,
gordita la caballada! } BIS

Mis dos hijos me acompañan,
mi china esperando está
a que volvamos al rancho
con dicha y felicidad.

Se hace más corto el camino } BIS
cuando regresando va }
Los chivatos están gordos,
casi no hay debilidad. } BIS

Al conductor yo le pido
que tenga amabilidad.
¡Déjenos pasar tranquilos,
no nos vaya a atropellar!

ANEXO 4: FOTOS DE TRABAJO DE CAMPO

Bardas Blancas, Malargüe, 31/08/19 y 01/09/19



Foto 1: De izquierda a derecha: Arístides Parada, Eliseo Parada, Sebastian Narvaez



Foto 2: Danza del corrido. (Lucía Parada y su esposo)



Foto 3: Arístides Parada y corral de ramas y barro (Casa de Eliseo, Bardas Blancas)



Foto 4: De izquierda a derecha: Juana Moyano, Arístides Parada, Sebastian Narvaez. (Exterior de casa de Eliseo y Juana, Bardas Blancas).



Foto 5: Exterior casa de Eliseo y Juana. (Bardas Blancas)



Foto 6: Interior casa de Eliseo y Juana, durante entrevista. De izq. a der. superior: Aristides Parada, Sebastian Narvaez, Juana Moyano, Paula Neder. Inferior: Melisa Budini, Eliseo Parada. (Bardas Blancas).



Foto 7: Entrevista con Eliseo.



Foto 8: Altar a la Virgen del Carmen, (casa de Eliseo y Juana, Bardas Blancas).



Foto 9: Salamandra y pava. (Interior casa de Eliseo y Juana, Bardas Blancas).



Foto 10: Galpón. (Exterior casa de familia Parada, Bardas Blancas).



Foto 11: De izq. a derecha Arístides Parada, Simón (esposo de Vicenta), Vicenta Parada, Juana Moyano, Eliseo Parada. (Exterior casa de Vicenta Parada, Bardas Blancas)



Foto 12: Cena de velada de santo (a san Roque) en casa de familiares de Eliseo Parada, Bardas Blancas.



Foto 13: Velada de santo a san Roque en casa de parientes de los Parada durante trabajo de campo. (Músicos: Eliseo Parada, Arístides Parada y Sebastian Narvaez). “Los intérpretes varones participan en la fiesta agrupados de a tres [...] los tres tocan la guitarra [...] se colocan en un rincón del encarpado y se miran entre sí (no hacia los asistentes)” (Bosquet, 2013, pp. 24-25)



Foto 14: Niños tocando cueca en velada de santo a san Roque durante trabajo de campo en Bardas Blancas. El niño de la izquierda, arrodillado en el suelo, está haciendo el tañido sobre la guitarra. El niño que toca la guitarra también canta, y el niño a su izquierda canta la segunda voz. Esto ocurre mientras los demás niños danzan la cueca en pareja y también de a dos parejas.



Foto 15: Niños bailando la cueca malargüina en velada de santo.



Foto 16: Niños bailando cueca malargüina de a dos parejas, mientras otros niños ejecutan la música en vivo en la velada de santo (Bardas Blancas).



Foto 17: Baile de cueca malargüina en velada de santo a San Roque, trabajo de campo (Bardas Blancas).



Foto 18: Juana Moyano hilando en la rueca (interior de la casa de Eliseo y Juana, Bardas Blancas).



Foto 19: Eliseo Parada, entrevistado por Melisa Budini, 31/08/19 (Bardas Blancas).